

Hilda Hilst: a musa anti-pornográfica¹

Nelma Medeiros²

Resumo: Estudo da obra poética e em prosa de Hilda Hilst, para mostrar os múltiplos aspectos do obsceno, espécie de viga mestra do texto hilstiano, que se expressa seja como “erotismo do espírito”, seja como “mística do sexo corporal”. Essa dupla forma exhibe escatologicamente 1) a face erótica da moção mística de afastamento do mundo na quæsta transcendental do absoluto que não há; 2) a crueldade do obsceno, transformado em gozo da carne, tímido no cantar lírico amoroso e exuberante nos temas da abjeção ou da “bandalheira” sexual, igualmente pertinentes ao “sagrado”; 3) a sexualidade multifária, explorada em diversos recursos estilísticos e enunciativos, primando pela indagação cerebralizada, isto é, artificializante, com apoio em repertório literário e filosófico rico e diversificado. Pode-se dizer que a estatura desta obra convoca, de maneiras diferentes, a tradição literária, histórica, cultural, religiosa e filosófica do Ocidente a rever o mal-entendido em torno das questões sobre o erótico, o obsceno, o pornográfico, o sagrado, o profano, o místico, o carnal, o sublime ou o grotesco. Hilda Hilst como *musa anti-pornográfica* é uma ironia e uma provocação, pois sua obra exhibe o ridículo do bom-mocismo, implícito nas censuras morais e sociais em relação ao erotismo, que o classificam como pornográfico, e relança o problema em patamares cognitivos mais abrangentes e plenos de desdobramentos e apropriações.

Palavras-chave: literatura; anti-pornografia; nova psicanálise

Abstract: Study concerning Hilda Hilst’s poetry and prose work, showing the multiple aspects of the obscene, which is a kind of keystone of the “hilstian” text, expressed in an “eroticism of the spirit” and in a “mystic of the carnal sex”. This double form eschatologically exhibits 1) the erotic face of the mystical drive that transcendently seeks parting from worldly matters towards the inexistent absolute; 2) the cruelty of the obscene, turned into carnal joy, discrete in the loving lyrical chanting, and exuberant when it comes to abjection themes or dissoluteness, both pertaining to the “sacred”; 3) the multifarious sexuality, a theme explored through different literary genres and enunciative resources. In all of these aspects, the “hilstian” text emphasizes an attitude of mental inquiry, based on a rich and varied literally and philosophical repertoire. The achievement of this work

¹ Adaptação do projeto de estágio pós-doutoral aprovado no departamento de teoria literária da Unicamp em novembro de 2012, sob orientação do Prof. Dr. Alcir Pécora, a quem agradeço a generosidade em acolher a iniciativa deste trabalho. Agradeço igualmente a MD Magno, pelo apoio e inspiração neste percurso.

² Professora adjunta do departamento de filosofia (UFRRJ). Mestre em história e doutora em filosofia (UFRJ). Pesquisadora do ...etc. – Estudos Transitivos do Contemporâneo (Grupo de Pesquisa/CNPq).

calls out, in different ways, various aspects of the literally, historical, cultural, religious and philosophical western tradition, leading us to rethink the misunderstandings around the definitions and uses of the erotic, the obscene, the pornographic, the sacred, the profane, the mystical, the carnal, the sublime or the grotesque. Hilda Hilst, as an *anti-pornographic muse*, is an irony and a provocation, since her work exhibits the ridicule of false moralism, implicit in the moral and social censorship towards eroticism, which classifies it accordingly as pornographic. Hilda Hilst's work reconsiders these questions, shining light on them in a broader cognitive sense, bringing new possibilities of approaching and understanding the issues they raise.

Keywords: literature; anti-pornography; new psychoanalysis.

1. Apresentação

De nada adiantou dizer-lhes que Clódia era pintora,
museóloga, artista enfim.
Louca eu não disse, mas eles disseram:
essa louca é o quê? Musa o quê?
Ah, não meu chapa,
nem musa pode ficar pintando cacetas na rua, não".
Contos d'escárnio/Textos grotescos.

Às vezes facilito as coisas para vocês.
Não há de ser sempre.
É muito esforço contar e destrinchar,
é preciso deixar alguma coisa para o outro.
Mastiguem então.
Kadosh

É inconteste a originalidade da obra hilstiana no panorama brasileiro da poesia e da prosa em ficção na segunda metade do século XX, obra construída ao longo de praticamente cinco décadas, de *Presságio*, primeiro livro de poesias, publicado em 1950, a *Estar sendo, ter sido*, prosa publicada em 1997. Depois disso, Hilda Hilst declarou que terminara de escrever, tendo falado "tudo o que tinha para falar" (Instituto Moreira Salles, p. 32), embora haja produção inédita em seu acervo (Centro de Documentação Alexandre Eulálio/UNICAMP). Da poesia, que inaugura seu trabalho e ocupa as décadas de 1950 e 1960, a autora voltou-se para o teatro, com oito peças escritas entre 1967 e 1969, iniciando, concomitantemente, a produção em prosa, que, daí em diante, alternou-se com a produção poética, acrescida de crônicas escritas e publicadas no jornal campineiro *Correio da Manhã*, entre 1992 e 1995.

Não há evolução ou linearidade alguma aí, mas saltos qualitativos, em que vai se revelando, com nitidez, a mostraçã, o “por em cena”, o *obsceno*³ de que o Absoluto, este, não há, mas nem por isso sua quista transcendental deixa de nos arrastar (Magno [1996], 2000a), reverberando como mística, erotismo carnal ou pura bandalheira desvairada. O artifício, por excelência, é a língua, poeticamente torcida, para (tentar) fazer falar tal exasperação, partida e trabalhada com erudição – isto é, de modo não rude –, e recurso a diversas estratégias discursivas e tradições literárias e de pensamento. A resultante é a iluminação recíproca que, lançados lado a lado, esses recursos operam, anulando o valor positivo ou negativo que pode lhes ser atribuído. Resta nada, isto é, o apontamento silencioso ou o gozo exaurido (a “pequena morte”) do fracasso da insistência, e a retomada, de novo e a cada vez, do mesmo e insistente empuxo de transcendentação. Apenas que, em Hilda Hilst, esse périplo em revirão (Magno [2003], 2006) é uma postura sustentada de irreverência, galhofa, riso às gargalhadas, lançados sobre as autoridades literárias, linguísticas, morais, filosóficas de plantão, prontas a determinar o limite, fronteira e sentido das coisas. E isso é feito mediante o escárnio, ironia, paródia ou sátira de que a autora se serve, como estilística, nunca exclusiva ou hegemônica. Mas, no processo, também se mostra o trágico da derrelição e da solidão, experimentado como afastamento silencioso do mundo, que, por exemplo, *Estar sendo, ter sido* se esmera em indicar. No limite, e *A obscena senhora D* é exemplar, há travessia entre os opostos, desmontando a ordenação hemiplégica da existência. O leitor, “satisfeito de si, dá o desespero”, para usar o verso da *Nova Poética* de Manuel Bandeira, pois vê suas suposições, certezas e imbecilidades postas a nu (novamente o *obsceno*), qual “a roupa de brim branco muito bem engomada”, salpicada de lama ao passar o caminhão (Bandeira [1949], 1973, p. 201). E haja reviravolta para dar conta do desconcerto acometido.

³ Usamos o “obsceno” como “colocar em cena” a partir da lógica psicanalítica: “a psicanálise é obscena: tudo ela põe em cena, tudo que pode, tudo que sabe, sobretudo o que dantes se escondia na coxa ou na sombra ou até mesmo dentro de um foco, por detrás do recalque. Ela só não expõe o que não alcança, não porque não queira, mas porque não possa: não sendo sempre que ela consegue essa façanha. A obscenidade dessa transa [é] feita de outra cepa, porque neutra, omnivoraz e omnibostante, ou seja, come e tudo caga indiferentemente” (Magno [2002], p. 172). Encontramos igualmente a ideia do “colocar em cena” na seguinte passagem: “Descrver esse estado de coisas paradoxal é *on/scenity*: o gesto pelo qual uma cultura leva à sua arena pública os órgãos, atos, corpos e prazeres que até então foram designados *ob/scenos* e mantidos literalmente *off/scene*” (Di Folco, 2005, p. XIV).

No panorama brasileiro e de língua portuguesa, a literatura de Hilda Hilst renova a audácia de empreendimento de João Guimarães Rosa e evoca a estranheza de Clarice Lispector (Ribeiro, 1977, p. X; Pécora & Hansen, 1998, p. 142), em um caminho singular pouco afeito aos movimentos e correntes literárias de sua época. Passou ao largo do temário da identidade nacional, um dos carros-chefe dos valores modernistas predominantes no país. Não teve afinidades com a poesia de orientação visual característica do concretismo, em franca expansão no momento em que inicia sua produção poética, na década de 1950. Nos anos que se seguiram, sua poesia manteve um diálogo, ainda que não tematizado, com a tradição poética, de modo a colocar o problema de “como retomar uma dicção elevada para a poesia brasileira” (Pécora, 2010), diante da experiência pregressa da informalidade do primeiro modernismo e do “núcleo duro do segundo”, em que Drummond é peça fundamental, ao decidir-se por um agnosticismo, senão mesmo por certo ignorantismo (ainda que “poético”), incurioso e inerte diante do enigma da máquina do mundo (Andrade [1951], 2012).

Depois de sete anos sem publicar poesia, entre 1967 e 1974, período em que floresce a obra dramática e ficcional de Hilda Hilst, emerge com força outra dicção poética, em um salto qualitativo que acolhe a indagação amorosa da lírica anterior, transmutando-a em “obscenidade”, no sentido já indicado de “por em cena” o erotismo na multifariedade de suas expressões, não mais contido na forma de cantiga à maneira medieval. É como se o eros “lírico” se diluísse e se espraiasse, pelo rompimento dos constrangimentos intrínsecos à demanda amorosa, a eles renunciasse, para ter diante de si um mundo mais pleno. Abre-se a coxa do teatro da língua, e o grotesco, o satírico, a mordacidade, a irreverência, a ironia, o escárnio, a vileza, a banalidade ou venalidade do erótico ficam à vista para quem quiser ou puder ver.

Assim, em termos de produção poética, uma metamorfose se opera, já presente em *Júbilo, memória, noviciado da paixão*, desaguando em *Bufólicas*, espécie de poesia fescenina que une o cômico e o erótico, ao tomar as fábulas e contos de fada como objeto de paródia, desmoralizando de vez a versão edulcorada da sexualidade, da infância e da suposta inocência que as acompanharia. Aqui, Hilda Hilst tangencia a fértil tradição da poesia fescenina em língua portuguesa, que tem

em Gregório de Mattos, Manuel Maria Barbosa du Bocage, Nicolau Tolentino ou Bernardo Guimarães seus expoentes mais relevantes (Bueno, 2004).

Por outro lado, mas obedecendo ao mesmo vetor obsceno, se explicita a exasperação da quæsta transcendental de “deus”, que se constata sagrado, no sentido etimológico de seu radical latino, *sacer*, isto é, não tocado, ideia presente em *Kadosh*: “Ele? Não, o lugar dele está vazio, penso somente na cadeira vazia, não o vejo. O trono dourado com estrelinhas azuis está vazio”. Nada mais distante da figuração reificante das religiões e suas codificações míticas. Assim, o texto hilstiano faz exercício literário de apontamento do fato de que não há externalidade alguma de última instância que se alcance como solução para o movimento intrínseco de transcendentação do desejo. *Poemas gozosos, malditos e devotos*, em diálogo explícito com a tradição da mística ibérica, é outro exemplo disso (“Um olfato que aspira. / Teu rastro. Um construtor / de finitudes gastas. / É Deus. / Um sedutor nato”). Nas palavras de Alcir Pécora, em sua “Nota do organizador” ao livro, “a poesia, enquanto evidência do desejo, é, por assim dizer, a condição da existência de Deus”. A preeminência do ato poético, em um pequeno deslocamento em relação à enunciação da tradição mística, faz passar ao primeiro plano a solidão como marca da experiência psíquica mais exasperada (“Estou sozinha se penso que tu existes. / Não tenho dados de ti, nem tenho tua vizinhança. / E igualmente sozinha se tu não existes / (...) / Só sei que fico afastada / De uns fios de conhecimento, se não tento. / Estou sozinha, meu Deus, se te penso”). Eis o trágico que se sabe por experiência própria, comum a cada um, e que o ato poético, qual antena parabólica, captura e faz ressoar. Vale lembrar, ainda seguindo a dica de Pécora na mesma “Nota”, que a intensidade das questões “metafísicas” que sua escritura coloca ultrapassa a resolução que sua poesia pode oferecer nesse momento. O desempenho literário mais radical virá nos anos 1990, com seus livros obscenos em prosa.

Em uma perspectiva mais geral, articulando linhas de força que atravessam a poesia e prosa hilstianas, pode-se dizer que a estatura desta obra convoca, de maneiras diferentes, a tradição literária, histórica, cultural, religiosa e filosófica do Ocidente a rever o mal entendido em torno das questões sobre o erótico, o obsceno, o pornográfico, o sagrado, o profano, o místico, o carnal, o sublime e o grotesco. De imediato, desbanca qualquer pretensão de normalização, por via do discernimento

moralizante, dos bons e maus valores. Desbanca igualmente as decisões bem pensantes sobre o estatuto do teológico, pois que está para além das figurações religiosas, mostrando, ao contrário, o grotesco de suas fabulações. Desbanca, ainda, qualquer tentativa de enquadrar a sexualidade, ao exasperá-la como *pathos* fundamental inarredável da condição humana (Magno [1996], 2000a, p. 12), provocador originário de todas as nossas afetações, cujos efeitos costumam “proliferar no escuro”, para usar a conhecida metáfora freudiana. No processo, acaba por desbancar a moda epistêmica de disciplinar o conhecimento, ao sustentar a atitude gnóstica de ligar o sexual às moções as mais variadas de saber, seja pelo conhecimento da solidão na via do afastamento do mundo, espécie de “erotismo do espírito”, seja pela mesma solidão chafurdada na bandalheira, espécie de “mística do sexo corporal” (idem, p. 15), vertentes presentes, ora uma, ora outra, ora ambas, em *A obscena senhora D*, *O caderno rosa de Lori Lamby*, *Cartas de um sedutor*, *Com meus olhos de cão*, *Kadosh*, *Tu não te moves de ti*, *Estar sendo, ter sido*, *Poemas malditos, gozosos e devotos*, para citar alguns exemplos. Em todos, a conjugação de “maquinismo psíquico, arrebatamento demiúrgico e cerebralismo irônico”, entendimento que tomamos emprestado de Alcir Pécora, em sua “Nota do organizador” a *Kadosh*, para estender aos demais textos citados.

Em que sentido, então, uma perspectiva anti-pornográfica em Hilda Hilst? Qual a presença da pornografia aí? Que aspectos da discussão literária, histórica e filosófica a obra hilstiana pode esclarecer em relação às confusões e mal entendidos em torno do obsceno, do pornográfico e do erótico? Como essa obra se articula às tradições literárias que circularam entre essa tripla denominação? Que saldo suplementar a obra hilstiana acrescenta? Que efeitos analíticos advêm de sua leitura, pela simples operação de desrecalcamento do “outro lado” da cena sexual? Há uma contrapartida freudiana em Hilda Hilst, que pode, inclusive, enriquecer a própria ideia do “obsceno” que acompanha o conjunto de sua obra?

Na sequência gostaríamos de apresentar algumas referências mais gerais da articulação entre obsceno, erótico e pornográfico, para passarmos a uma proposta de mapeamento de questões que atravessam ou que podem ser iluminadas pela obra hilstiana.

2. O obsceno, o erótico e o pornográfico

A crítica literária e historiográfica muitas vezes trata indistintamente o obsceno e o pornográfico, talvez pela força hegemônica do ferir o pudor com que imagens e palavras são investidas no sentido de exibir explicitamente o sexo, pondo à prova os limites do “decente” e as mais diversas formas de censura (eclesiástica, moral, política ou jurídica). Assim, ao mesmo tempo que se reconhece, como faz a historiadora Lynn Hunt, que a pornografia só se constituiu como uma categoria de literatura ou representação visual independente e distinta a partir do século XIX, se afirma igualmente que sua emergência se dá ao longo dos séculos entre o Renascimento e a Revolução Francesa, a partir da tradição de autores e gravadores que surgiram entre hereges, livre-pensadores e libertinos do período, cuja produção textual e iconográfica recebeu impulso com a tecnologia da impressão. A tradição remonta a Pietro Aretino, escritor italiano do século XVI, autor de duas obras, uma em prosa (*Ragionamenti*) e outra em verso (*Sonnetti lussuriosi*), que muito influenciaram a literatura do gênero no século seguinte. A fortuna dos textos pornográficos prosseguiu com a publicação de *L'École des filles* e *L'Académie des dames*, no final da década de 1650, na França, apoiou-se na forma do romance ao longo do século XVIII, para explodir no Iluminismo, em meio à crise geral da sociedade e da política europeias (Hunt, 1999, p. 10-31).

Historicamente, então, a pornografia (ou o obsceno) corresponderia à representação realista, no sentido de explícita, escrita ou visual, de órgãos, condutas ou atividades sexuais, que implicaria a transgressão deliberada da moral e dos tabus sociais existentes e aceitos, em atitude de desafio às convenções da época, vinculando-se igualmente à subversão religiosa e política. A produção textual de tipo pornográfica teria aos poucos se configurado em torno de temas padrão, como, por exemplo, o objetivo deliberado de despertar o desejo sexual do leitor, a exposição de material sobre sexo em oposição às convenções sociais e ao domínio eclesiástico, e, como elemento novo no século XVIII, o catálogo das “perversões”, “consideradas variações diversas do prazer amoral e autojustificado dos sentidos” (idem, p. 31).

A emergência da fâcies moderna da pornografia inclui o deslocamento semântico que tanto a ideia de obsceno quanto a de pornográfico sofreram, em relação a seus usos antigos. O adjetivo “obsceno”, por exemplo, oriundo do latim

obscenus, a, um, teve primeiro a acepção de mau agouro, funesto, sinistro; acrescia-se a isto as significações de fatal, torpe, impudico, desonesto (com respeito às pessoas e às coisas), porco, imundo, hediondo, feio, horrendo (Saraiva, 1927; Torrinha, 1945). Desde o Renascimento, pelo menos, o sentido antigo de obsceno como mau agouro foi dispensado, e se manteve, em outro quadro semântico, cultural e político, a associação entre obsceno e impudico, torpe, imundo e similares.

Já o pornográfico é, como sabido, oriundo do grego *porné*, que significava prostituta, e do *pórnos*, designando o prostituído, o depravado, e seus derivados, ou seja, aquilo que se referia à prostituição, à obscenidade, às questões sexuais e à venalidade aí envolvida, em geral, de forma chula, baixa e propositalmente grosseira (Bueno, 2004, p. 9; Love, 2006, p. 313; Van der Veer in Canto-Sperber, 2007, v. 2, p. 369; Di Folco, 2005, p. 372).

Do ponto de vista literário, cultural e histórico, também a pornografia deslizou, na época moderna, de sua acepção inicial diretamente ligada aos negócios do sexo como prostituição, para designar os discursos sobre o sexo bem como as representações do ato sexual (gráficas e imagéticas: textos, desenhos, pinturas, fotos, filmes, etc.), que chocam, desgostam ou atraem o imaginário sexual, em geral suportando moções de rejeição ou proibição. A dicionarização do termo nas acepções modernas só aconteceu no século XIX (Di Folco, 2005, p. XII), cabendo ao escritor Restif de La Bretonne registrar o termo “pornógrafo” em sua obra *Le pornographe, ou La prostitution reformé* (1769). Desde então, as definições proliferaram, apareceram as censuras justificadas pelos agentes do poder judiciário, e a discussão ganhou visibilidade a ponto de se indagar a respeito de ainda ser útil ou interessante sustentar a discussão acerca das fronteiras entre o pornográfico, sempre mais ou menos obsceno, e o erótico.

Em seu artigo “O efeito obsceno”, Eliane R. Moraes, ao resenhar criticamente o livro *A invenção da pornografia*, que citamos, destaca a dificuldade de se estabelecer as diferenças entre o que seriam os gêneros “pornográfico” e “erótico”, à medida que, para ser gênero, ambos teriam de se definir “pela reprodução de certos critérios formais, o que suporia, necessariamente, a obediência a determinadas normas de composição literária” (Moraes, 2003, p. 128), o que não é o caso. Lembra que a questão é enfrentada por Henry Miller, em ensaio escrito em meados dos anos 1930.

Segundo o escritor norte-americano, “não é possível encontrar a obscenidade em qualquer livro, em qualquer quadro, pois ela é tão somente uma qualidade do espírito daquele que lê, ou daquele que olha” (idem, p. 129). A obscenidade seria, então, um “efeito” reconhecido pelo usuário, irreduzível, portanto, a convenções de época ou padrões formais.

Por que, então, abordar a obra literária de Hilda Hilst, atribuindo-lhe o papel de “musa anti-pornográfica”? Certamente não se trata de convocar a uma leitura que faça o discernimento coerente do que é ou não pornográfico, consoante algum rigor “conceitual”, menos ainda uma abordagem purista, que pretendesse mostrar reativamente a impertinência e ignorantismo das acusações lançadas contra a poeta nos anos 1990, quando da publicação de *O caderno rosa de Lori Lamby*, *Cartas de um sedutor*, *Contos d'escárnios/Textos grotescos* e *Bufólicas*.

Segundo o editor, autor e crítico literário Jean-Jacques Pauvert, atribui-se ao cineasta francês Chris Marker (1921-2012) a afirmação segundo a qual “a pornografia é o erotismo dos outros”⁴ (op. cit., p. 21). A provocação cabe e pode ser entendida e ampliada a partir de uma lógica de vetores (Magno [2005], 2007): segundo que critérios cada um denomina o que é pornográfico, à medida que o erotismo é um assunto ou negócio dependente da experiência pessoal nas transas eróticas e amorosas? Dito de outro modo, o vetor da pornografia é de mim para o outro, à medida que minha experiência erótica, incluindo o rol dos elementos de fantasia, denomina, seleciona, aproveita ou exclui (quando não mesmo aprova, condena, rechaça ou denega) aquilo que é excitatório e co-movedor da realidade sexual que me concerne. Assim, a pornografia é sempre o que o outro mostra, põe em cena, *ob-cena* para mim. O espaço de trânsito e comunicação que cada um possa exercer na consideração de sua situação sexual no mundo é fundamental, pois acaba por fazer rede (social, moral, jurídica), na aprovação, rechaço, condenação, senão mesmo criminalização, do obsceno, isto é, do que se mostra.

⁴ O filósofo Ruwen Ogien, em seu *Penser la pornographie* (Paris: PUF, 2003), acredita que a provocação é do cineasta Alain Robbe-Grillet e fornece, como fonte, o livro *Nouveaux (et moins nouveaux) visages de la censure* (Paris: Les Belles Lettres, 1994), do mesmo Jean-Jacques Pauvert, que citamos. Como só tivemos acesso a *Métamorphose du sentiment érotique* (Paris: JC Lattès, 2011), ficam as duas anotações. Importante é o raciocínio vetorial contido na proposição, que explicitamos em seguida.

Que Hilda Hilst seja a musa anti-pornográfica é uma ironia, pois sua obra, ao mostrar de maneira escatológica, isto é, tanto como ascese mística quanto “bandalheira” erótico-pornográfica, as diatribes, peripécias e o derrisório do sexual, exhibe o ridículo do bom-mocismo, implícito nas censuras morais e sociais do erótico a reivindicar o selo do pornográfico. Como afirma Alcir Pécora,

bem lida a trilogia [referência a *O caderno rosa de Lori Lamby*, *Contos d'escário/Textos grotescos* e *Cartas de um sedutor*], nada parece mais distante do que usualmente se chama de pornografia e, mais ainda, de qualquer coisa que se pudesse nomear como ‘literatura erótica’. Simplesmente não é crível que alguém interessado em excitar os afetos sensuais do leitor detenha-se em compor uma tão recôndita coleção de palavras obscenas, como ela o faz.

Trata-se de explorar os efeitos do vernáculo, e não dos hormônios. E conclui: “Há de ser um tremendo fetichista das letras, um tarado lexical, algum tipo originalíssimo de *serial wordmaker*, para excitar-se aqui”. Ao final, os procedimentos ostensivamente eruditos no vasto repertório hilstiano “obrigam o leitor a levar a literatura em consideração, como a personagem inaugural de seus textos, como a primeira questão das estranhas formas de vida inventadas por suas narrativas” (Pécora, 2001).

Enfim, o obsceno em Hilda Hilst faz uso de termos que carregam “espessuras sintomáticas” diferenciadas para designar em vários níveis o conhecimento *como* sexual, e não apenas *do* sexual. A linguagem poética cutuca “a linguagem espontânea dos sonhos e a conversa banal no nível das afetações que as palavras impõem em nossa relação com o Inconsciente” (Magno, 2000a [1996], p. 29). E é analítico, pois afetar o discurso é suscitar “mal-estar diante da espessura sintomática que um termo pode carregar” (id., *ibid*). Assim, de modo análogo ao processo analítico, o texto hilstiano artificializa a afetação, ao acossar a eventual rudeza do leitor pelo exercício das possibilidades superiores da linguagem. Na transa do alto e baixo calão, aprendemos que o processo mesmo é de anafetação (Magno [2009], 2012).

Que Hilda Hilst seja a “musa anti-pornográfica” é irônico, ainda em outro sentido. Sabemos que, segundo a mitologia grega, as musas eram ninfas habitantes dos bosques, nos arredores das fontes e dos rios, originalmente em número de três – a meditação (*Melete*), a memória (*Mneme*) e o canto (*Aoide*) –, e transformadas em nove, na *Teogonia* de Hesíodo, que lhes atribuiu o nascimento a Zeus e Mnemósine. Assumiram, na imaginação popular, a função de inspiradoras e protetoras das artes:

Clio, deusa da História; *Calíope*, da poesia épica; *Terpsícore*, da dança; *Tália*, da comédia; *Erato*, da poesia amorosa; *Euterpe*, da música; *Melpômene*, da tragédia; *Polímnia*, dos hinos; e *Urânia*, da astronomia e da poesia cósmica (Moisés, 2004, p. 313). Podemos dizer, então, que a musa que a obra hilstiana é funciona como inspiração de qualquer procedimento de arte, no sentido que o radical ART confere aos processos de artificialização (Magno [1995], 2008, p. 18), sobretudo no que toca ao obsceno e à maneira escatológica como é trabalhado mediante os diversos recursos literários de que a autora se serve. Por outro lado, “nem musa pode ficar pintando cacetas na rua, não”, para citar a tirada de *Contos d’escárnio/Textos grotescos*, que serve de epígrafe a esse artigo. Vale dizer, só musas de alta estirpe artística podem fazer o obsceno escatológico ser matéria de requinte literário, com potentes efeitos intrínsecos em termos cognitivos e afetivos.

3. Roteiros hilstianos

Apresentaremos, a seguir, roteiros de estudo que podem funcionar como uma espécie de mapa ou planta baixa para a investigação de temas da obra hilstiana. Tomando de empréstimo a distinção que o artista florentino Leon Battista Alberti propôs em seu pequeno tratado *Della statua*, indicamos uma *via di porre* e uma *via di levare* no percurso desses roteiros.

Explicamo-nos: Alberti entendia como uma tarefa mental o delineamento de uma efígie a partir de materiais diversos, de tal maneira que lhes fosse extraída com cada vez maior perfeição alguma similitude com os corpos da natureza. A arte ganharia forma sob três espécies ou maneiras diferentes, que poderiam ser ativadas tanto de modo separado quanto mesclado. A primeira é como fazem os que trabalham com cera, estuque ou terra, que operam *con il porre* e *con il levare*, ou seja, que colocam forma tanto quanto extraem-na da matéria trabalhada. A segunda é típica do trabalho do escultor, que privilegia o *levar via*, “como que tirando fora o que na matéria é supérfluo, ao esculpir ou fazer aparecer no mármore uma forma ou figura de homem, a qual estava escondida ou em potência” (Alberti, 1782, p. 475). A terceira é o trabalho *con il aggiugnervi*, como o ourives, que bate a prata com seu martelo, distendendo-a ou alargando-a até a forma que quer, “acrescentando-lhe sempre alguma coisa” (id., ibid.).

Os roteiros aqui sugeridos implicam exercícios ora mais afeitos à *via di levare*, tirando fora o supérfluo, para lapidar um material de leitura já feita e hipóteses mais ou menos consistentes hauridas de reflexão prévia, ora à *via di porre*, para acrescentar à formação do leitor / estudioso dessa obra questões e temas suscitados pela prática literária da obra hilstiana e suas interfaces. Ao fim e ao cabo, todo trabalho analítico, intelectual, artístico ou científico acaba se fazendo na alternância das duas vias. Indicá-las é uma maneira de apontar expectativas e deficiências que são sempre colocadas à prova.

3. 1 *A obra poética inicial de Hilda Hilst*

Presságio (1950), *Balada de Alzira* (1951), *Balada do festival* (1955) e as poesias reunidas em *Exercícios*, que cobre sua produção entre 1959 e 1967, podem ser abordados pela via das matrizes da tradição literária com as quais dialoga, na construção de sua linguagem poética. De um lado, esse percurso permite um estudo cuidadoso de uma parte da poesia hilstiana pouco conhecida e cujo valor, entre outras coisas, reside na busca e elaboração paulatinas de um lugar próprio de produção, com suas respectivas escolhas formais, de estilo e tema, em meio às opções disponíveis no cenário nacional da produção literária naquele momento. De outro, é possível enriquecer essa análise com a identificação e caracterização das próprias matrizes literárias que informam a poesia hilstiana desse período, como, por exemplo, as canções de gesta e os romances medievais ibéricos, as cantigas de amigo medievais, a poesia órfica, à maneira de Rilke (Pécora, 2010).

3. 2 *A prosa hilstiana de ficção*

Fluxo-Floema (1970), *Kadosh* (1973), *Pequeno discurso e um grande* (1977), *Tu não te moves de ti* (1980), *A obscena senhora D* (1982), *Com os meus olhos de cão* (1986), *O caderno rosa de Lori Lamby* (1990), *Contos d'escárnio/Textos grotescos* (1990), *Cartas de um sedutor* (1991), *Rútilo nada* (1993), *Estar sendo, ter sido* (1997) compõem o conjunto da prosa de ficção hilstiana, excetuando-se as crônicas. Como afirma Alcir Pécora, em sua “Nota do Organizador” a *Fluxo-floema*, “o gênero de prosa praticado por Hilda Hilst, desde os seus primórdios, tem como uma das marcas notáveis de sua radicalidade o domínio técnico da língua e o predomínio do ritmo elocutivo sobre o arranjo narrativo”.

Dentre as linhas mestras desta prosa está a fractalização da enunciação, eliminando, de partida, lugares de subjetividade e espessuras semânticas, ao evidenciar a performance de marionete desempenhada, como resultante global, pelos fragmentos de textos alternados entre os “personagens”. Com efeito, não há propriamente narrativa, personagens, história a contar, e sim um fluxo de ideias, esboços, quase proposições, frases alusivas, medidas não-euclidianas, que desenham paisagens dissimétricas. É como se a parciaridade e pulverização discursivas fossem já um indício de que toda enunciação pode ser colocada em suspensão, pelo seu estatuto provisório, modal, fracionado, multivocal. Com isso, mostra-se mais um elemento de esgarçamento da prosa hilstiana, que perscruta justamente a plenitude do “sem nome”, ao mesmo tempo incognoscível, que reverbera no absurdo do cotidiano – nesse quesito, em franca relação com o teatro de Samuel Beckett –, construído e povoado, no texto, por personagens imponderáveis em situações de estranhamento, não sem altas doses de humor, que faz beirar a comédia. Como declara Jozu, o encantador de ratos, que mora no fundo de um poço seco, de *Pequeno discurso e um grande*:

Saber que um poço te ensina a ser mais e que não adianta você repetir que é um entendimento que se faz lá dentro, e que o poço é embaixo mas o que você compreende parece vir de cima, não de cima de mim, Jozu, um de cima mais fundo, um de cima vivendo lá embaixo, ai como é difícil dizer desse saber para o outro que te escuta.

Ora, uma espécie de roldão parece arrastar os fractais discursivos para um mesmo *topos*, que está em todo o lugar e não se situa em lugar algum: a vertigem do “trono vazio”, do inominável, nos textos da década de 1970 ainda considerado “o incognoscível”, que é “incogitável”, “incomensurável”, “inconsumível”, “inconfessável”, transmudado em solidão e anacorese carregada de erotismo, em *A obscena senhora D* e *Estar sendo, ter sido*, ou na perplexidade provocada pela afirmação que abre e encerra o livro *Com meus olhos de cão*: “Deus? Uma superfície de gelo ancorada no riso”.

Esse roldão arrasta também o corpo, com seu gozo, suas vísceras, seus excrementos, espaço de experiência onde a constatação do “incognoscível” se faz com o “traseiro à mostra”, de maneira obscena, entre o abjeto, o grotesco, o ridículo, o

irrisório, o escracho. Fica-se com a impressão de um soco no estômago, sem que tenha havido afetação localizável.

3.3 A exemplaridade da trilogia obscena

O caderno rosa de Lori Lamby (1990), *Contos d'escárnio/Textos grotescos* (1990) e *Cartas de um sedutor* (1991) costumam ser denominados a trinca de livros obscenos da obra hilstiana, em relação direta com dois textos anteriores fundamentais: *A obscena senhora D* (1982) e *Com meus olhos de cão* (1986). Aí concentram-se questões literárias, históricas, culturais, filosóficas, críticas, de modo geral, polarizadas em torno dos sentidos do obsceno que podemos emprestar a esses textos ou que eles ajudam a esclarecer. Por exemplo, a mística de inspiração ibérica seiscentista – sempre formulada eroticamente e modalizada pelo riso e pelo ridículo –, que pontua os textos anteriores à trilogia, desemboca na diversidade de estratégias discursivas para construir o obsceno, para o que se recorre a apropriações parciais e remanejadas: estão presentes a tradição das novelas libertinas francesas do século XVIII, excertos filosóficos, fábulas infantis às avessas, crítica literária, fragmentos de romance de tipo memorialístico, comentários etimológicos e eruditos, debates de questões estilísticas e lexicológicas, referência a afinidades literárias, para citar alguns exemplos. O tom é quase sempre excessivo, desmesurado, amplificado, exagerado, alucinatório, revertendo a perplexidade daquela frase introdutória e conclusiva de *Com meus olhos de cão*. Agora, em *Cartas de um sedutor*, deparamos com “Deus? Aqui ó, só sei de Deus quando entro na boca cabeluda da biriba”. Ou em *Contos d'escárnio*:

Enquanto te chupo me vêm instantes do que seria o morrer, resíduos de mim, resíduos do Partido, não aquele, o Partido de mim estilhaçado. Lúcido antes, agora derrotado mas ainda vivo, derrotado mas ejaculando (...). Arquejo. Vejo Deus e toda a trupe, potestades, arcanjos. Estou cego de santidade. De velhacaria.

O livro *O caderno rosa de Lori Lamby* é um verdadeiro laboratório à parte, onde se realizam, de maneira rigorosa e “cerebral”, experiências caóticas e superiores do pensamento. Em primeiro lugar, destaca-se a montagem dos planos narrativos que se cruzam, possibilitando várias apropriações – um livro que é um “caderno”, enunciado em primeira pessoa, por uma (suposta) garotinha de oito anos, cujos favores sexuais são negociados pelos pais. No livro-caderno, o “papi”, que é escritor

sério e incompreendido, decide escrever bandalheira, por sugestão do “salafrário” editor Lalau. Há ainda dois textos intercalados, o “Caderno Negro” e o “Caderno do cu do sapo Liu-Liu”, além das cartas trocadas entre Lorinha e o tio Abel, que paga para usufruir sexualmente da menina. O desenlace do texto evidencia para o leitor o artificialismo das infinitas possibilidades da linguagem, não importando, ao fim e ao cabo, saber se a verossimilhança das situações descritas se deve ao fato de o narrador ser outro que não a criança, o que rebateria em outro plano a ficção. Ou se a ficção hilstiana, ao ser enunciada pela personagem infantil, atinge em cheio o recôndito do sexual, funcionando, de maneira combinada, como um escólio a *Três ensaios sobre a sexualidade infantil*, de Freud, e como um experimento literário da crueldade artaudiana.

Parafraseando Artaud, Hilda Hilst se dirige literariamente ao inconsciente, “para lhe arrancar o que ele conseguiu recolher (ou ocultar) da experiência acessível e cotidiana” (Artaud, 2006, p. 47), com a redução obscena de qualquer suposto panteão ou intocabilidade em relação à sexualidade e às fantasias que suscita. Nesse sentido, a dissociação psíquica que resulta do recalçamento da disponibilidade bífida da mente (Freud [1905], 1969; Magno [2004], 2010) – a operação, em alternância, dos opostos possíveis – funciona à maneira do teatro “ocidental”, caracterizado, segundo Artaud, pela encenação psicológica, pela narrativa, pelo conflito e sua superação, e parodiado, segundo a glosa hilstiana de Freud, nos papéis dos heróis edulcorados da moral vigente.

O caderno rosa de Lori Lamby mobiliza igualmente um traço sintomático milenar envolvendo o (des)entendimento do *porné*, mencionado anteriormente, que não se modificou nos tempos modernos: a censura em relação à venalidade do sexo e todo tipo de mal estar sintomático, encoberto por reprovações morais, que a associação entre sexo e dinheiro costuma trazer e que não escapou à Hilda Hilst. No livro, o personagem tio Abel, suposto cliente dos serviços sexuais de Lorinha, também suposta personagem infantil narradora, diz à criança que ela é “predestinada”. Nos esforços de Lorinha em compreender o significado de predestinada, o texto resolve o problema ao disparar a hilariante definição: “a coisa de predestinada é mais ou menos assim: uns nascem pra ser lambidos e outros pra lamberem e pagarem”. Para além das várias possibilidades de alusão, alegoria, metáfora, sátira ou paródia aí

contidas, o vocábulo “predestinada”, no contexto envolvendo a venalidade do sexo, entre outros negócios venais – pois há também a pressão do editor, o tio Lalau, sobre o pai de Lorinha, escritor “sério” que resolve escrever “bandalheiras” para ganhar dinheiro –, faz pensar em uma das teses sociológicas mais conhecidas acerca da “origem do capitalismo” associada à “ética protestante”, sobretudo calvinista: estamos nos referindo ao trabalho de Max Weber.

Estudando como a predestinação, um dos dogmas mais característicos do calvinismo, foi diluída e assimilada em máximas da vida econômica cotidiana, Weber conclui que esse “ascetismo secular do protestantismo” se opunha ferrenhamente ao usufruto das riquezas, restringindo o consumo, especialmente do luxo, mas com a contrapartida de liberar as rédeas psicológicas que a ética tradicional exercia sobre a aquisição de bens. Ao fazê-lo, não apenas legalizava a ânsia do lucro, como também a considerava “diretamente desejada por Deus”. Assim, “a luta contra as tentações da carne e a dependência dos bens materiais era (...) não uma campanha contra o enriquecimento, mas contra o uso irracional da riqueza” (Weber, 1985, p. 122).

Ora, é como se, de um só golpe, sutil e quase desapercibido, também as explicações disponíveis sobre o capitalismo entrassem em estado de suspeição no texto hilstiano, pois, afinal, a predestinação deve ser mais obscenamente venal do que a crítica sociológica pode indicar, incluindo o quantum de investimento sexual na riqueza e através dela, agrilhado quanto à sua expressão nas tentações da carne e do luxo, mas moralmente aceito quando escoado no uso “racional” da riqueza.

Na outra ponta do espectro ideológico da explicação acerca das origens do capitalismo, Karl Marx afirmou que “a prostituição é somente uma expressão *particular* da prostituição universal do trabalhador”, envolvendo prostituídos, os trabalhadores, e prostituidores, os capitalistas, a estes últimos cabendo a “infâmia ainda maior” (Marx, 2008, p.107). Isto, em razão do fato de os capitalistas serem os agentes de garantia e expansão da propriedade privada, que nos “fez cretinos e unilaterais”, ao objetivar todas as relações com as coisas através do capital. Assim, conclui Marx, a vida fica reduzida a seus meios como “vida da propriedade privada: trabalho e capitalização” (idem, p. 108). Ora, o moralismo do filósofo, ao transformar as relações de trabalho em relações “infames” de prostituição, denega o componente *obsceno* do sexual a tecer o desejo capitalista do inconsciente (Lacan [1969-70],

1992), presente em todas as relações humanas como desejo de acumulação mediante auferição de lucro (Magno [2004], 2010). A constatação “pueril” de que uns nascem pra serem lambidos e outros pra lamberem e pagarem conjuga, com humor, eleição “divina”, bandalheira sexual, capital e trabalho, mostrando que a história do capitalismo é um caso de história do obsceno, se não mesmo do pornográfico (unindo etimologia e filosofia marxista). Intencionalmente ou não, o texto hilstiano acaba por mobilizar também as franjas morais, sociológicas e filosóficas da questão das relações entre sexualidade, religião e capital.

3.4 A poesia da prosa

A obra poética de Hilda Hilst, a partir de *Júbilo, memória, noviciado da paixão* (1974), até *Cantares do sem nome e de partida* (1995), pode ser investigada a partir da hipótese, recorrente na crítica, de se tratar de uma poética que assimila as questões que mobilizam a prosa, com o tratamento que a construção poética pode dar, de modo mais conciso, no sentido de maior apuro formal. Intensifica-se o polo erótico já insinuado na poesia anterior, doravante estilizado na perquirição do *pathos*, de diversas maneiras e com estratégias variadas. Por exemplo, com a poesia erótico-mística (*Júbilo, memória, noviciado da paixão, Poemas gozosos, malditos e devotos*) ou os cantares que amplificam a cena amorosa, mostrando tanto o jogo bífido de amor e ódio (*Cantares de perda e predileção*) quanto suas exigências lascivas ainda que dolorosas (*Do desejo*). Ou sob a forma da constatação da inutilidade de configurar o lugar que exaspera o erótico (*Amavisse*), pois, para além de bem e mal, está-se condenado à roda ininterrupta da vida, *samsara*, não sendo possível o gozo da desapareição (*Via espessa*), de que só se aproxima discursivamente, pois sua experiência não há (*Da morte. Odes mínimas*). A celebração de *samsara* pode ser dionisíaca (*Alcoólicas*) ou uma gargalhada fescenina (*Bufólicas*), mas um roldão de destruição nos arrasta (*Sobre a tua grande face*) e o ato poético, novamente, canta o anseio pela despedida, “para perpetuar o que está sendo”, usando o verso de *Cantares do sem nome e de partidas*, que faz o encontro com a prosa de *Estar sendo, ter sido*.

Esse rápido elenco de questões que a poesia hilstiana envolve nessas duas décadas de intensa produção (1970-1990) nos serve de prolegômeno um tanto

apressado, apenas para encaminhar a concentração temática que aí ocorre, abstração e consideração feitas da particularidade estilística de cada um desses livros.

3. 5 O conhecimento na obra poética e em prosa de Hilda Hilst

A questão do conhecimento atravessa toda a obra hilstiana, seja como insistência no apontar o “incognoscível”, avessado em conhecimento absoluto de presença e solidão, sem rosto, valor ou sentido, seja como conhecimento multifário e fractal que a própria sexualidade é, e quanto mais exacerbada, mais abstrata e articulatória. Nesse sentido, é possível abordar essa obra mediante o destacamento de traços gnósticos aí presentes, como, aliás, Claudio Willer já indicou (2010).

Esclareçamos, no entanto, o escantilhão do que entendemos como gnóstico em Hilda Hilst. Sabemos que a palavra gnose, de uso corrente na língua portuguesa, é um vocábulo de origem grega que significa conhecimento em geral, no sentido de um exercício mediante o qual se aprende algo. *Gnosis* era uma palavra da linguagem comum grega, diferentemente de seu derivado, *gnostikos*, que apontava uma distinção entre, de um lado, os modos proposicionais de conhecimento, mais alinhados com a tradição filosófica aristotélica, e, de outro, a conotação de familiaridade ou proximidade que a gnose como meio, caminho, processo, objetivo ou estado de conhecimento dava a entender (Rannou, 2003; Fiorillo, 2008).

Na retomada contemporânea da gnose (Ruyer, 1974; Puech, 1978; Jonas, 1963; Bloom, 2009), vemos diversas maneiras de abordar a questão, muitas vezes assimilando reciprocamente gnose e gnosticismo, com destaque para os temas históricos, repaginados como “questões existenciais” para a atualidade (Jonas, 1986). Assim, explora-se histórica, filosófica, filológica, arqueologicamente o gnosticismo como movimento religioso variado, contemporâneo do início do cristianismo, presente, sobretudo, no Oriente Médio e na Ásia Menor, e seus mitemas, alegorias, formas, imagens, estilos e manifestações concretas que o tornaram irreduzível em meio ao caldo cultural, religioso e filosófico da antiguidade tardia.

Fazemos uso da ideia de gnose em Hilda Hilst apenas como uma atitude de insistência em relação ao conhecimento, na máxima abrangência que esse conceito pode ter (Magno [2004], 2010) e descartamos as variações gnosticistas do repertório

mítico-religioso que a pesquisa histórica registra. Mesmo quando aparece, sob a pena da poeta, imagens alusivas a um deus cruel, demiurgo de um mundo em degradação, a irreverência, oriunda do obscuro, impede qualquer inclinação mítico-religiosa, e mostra uma teopatia, à maneira de Bataille, secular e arreligiosa. Essa arreligiosidade carrega o duplo sentido da afirmação da queda teopática sem figuração – a religião – e da negação dos conteúdos figurativos que declinam e reificam o movimento do desejo – não-religião (Magno [2002], 2005). A mística do sexo corporal e o erotismo místico são elementos intrínsecos à bifididade dessa “arreligião”. Assim, por exemplo, a declaração de *Via espessa*: “Não percebes (...) / Que há uma luz que nasce da blasfêmia / E amortece na pena?” A mesma queda teopática como modo de conhecer está presente na prosa de *Fluxo-floema*:

chega, chega, morte à palavra desses anêmicos do século, esses enrolados que se dizem com Deus, Deus é esse ferro frio agora na tua mão, quente no peito do teu inimigo, Deus é essa bala, (...) um fogo que vai queimar essas gargantas brancas, Deus é tu mesmo, homem.

Mais adiante: “Sabe o que dizem? Dizem: o teu Deus é um porco com mil mandíbulas escorrendo sangue e imundície (...). O teu Deus está por aí, bocejando com duas bocas: numa, um hálito fétido, noutra, uma rosa”.

4. Considerações finais

A propósito da obra de Oswald de Andrade, Décio Pignatari, em artigo publicado n’*O Estado de São Paulo* em 24 de outubro de 1964, fez uma grave denúncia, que continua válida. Declarou que, quando se trata de literatura, sendo o país o Brasil, é quase certo que “poetas-inventores”, audazes o suficiente para propor “projetos gerais de criação e cultura”, acabem por ser “isolados como um corpo estranho ou um enclave exótico, que o organismo procura ignorar para poder suportar”. O comentário pode ser extrapolado e aplicado às emergências que, em setores os mais variados, têm “a surpreendente veleidade de pensar”, para repetir a ironia de Pignatari.

A obra de Hilda Hilst não escapou deste vaticínio e a poeta sabia disso. Em entrevista ao *Cadernos de Literatura* do Instituto Moreira Salles (1999), quando perguntada sobre *O caderno rosa de Lori Lamby*, afirmou: “Eu tinha uma certa alegria sabendo que escrevia muito bem, mesmo não sendo lida. Mas de repente eu

quis me alegrar. Comecei a sentir um afastamento completo de todo mundo. Eles nunca me liam, nunca. Então decidi fazer o livro”. (p. 29). E, mais adiante: “Eu acho que sou diferenciada sim. Tem pouca gente que pensa e escreve como eu. Eu sempre digo isso e aí sou considerada megalômana. Mas eu sei *quem sou*” (p. 33, grifo no original).

Apesar e por causa do entendimento procedente de que Pignatari foi porta-voz, é possível propor e desenvolver um quadro descritivo e explicativo que dê inteligibilidade à inserção da obra hilstiana no concerto polifônico da produção literária brasileira. Pois há uma característica singular que atravessa essa polifonia brasileira e mostra, não um Brasil criativo à margem da mediocridade tão (pertinentemente) apontada por poetas, artistas e pensadores brasileiros, mas sim um Brasil *de terceira margem*, parafraseando João Guimarães Rosa, cujo estilo é maneirista, no sentido de sustentar uma posição terceira, logicamente anterior e hierarquicamente superior em relação às possibilidades, também presentes, das vozes barroca e clássica (Magno, 2006; 2000b). Para isso, é preciso problematizar o conceito de maneirismo, incluindo o mal-entendido histórico, dada a vocação binária das leituras em estética, crítica e história da arte, que privilegiaram o par clássico / barroco. Somente ao longo do século XX, emerge o reconhecimento da singularidade do estilo maneirista (Hauser, 1993; Weise, 1971; Curtius, 1996; Hocke, 1974; Shearman, 1978; Pinelli, 1996) e, mais recentemente, chegou-se a propor o estilo como uma espécie de vanguarda *avant la lettre* no século XVI (Falguières, 2004).

Nesse quadro de um Brasil maneirista e maneiro (Magno [1985], 2006), encontraríamos escopo de entendimento para a forte veia *obscena* do erótico-pornográfico, do fescenino, do lírico-escatológico, da irreverência ou esculhambação que constitui um traço forte de criação da produção estética, artística, poética, teórica brasileira, que vai de Gregório de Mattos a Hilda Hilst, passando por Oswald de Andrade, Nelson Rodrigues, Plínio Marcos, Glauco Mattoso, considerada a hipótese de que a matriz formal e histórica é ibérica, de Cervantes a Bocage. Em *Contos de escárnio / Textos grotescos*, um personagem fugaz solta a tirada: “É metafísica ou putaria das grossas?”

Não se trata de retornar à questão da identidade cultural. Ao contrário, a lógica terceira maneirista indicaria justamente um conforto de transitividade entre os

opostos, positivando a não-identificação cultural e saudando o lugar suspensivo e indiferenciante que a prática da transitividade propicia. Eliane R. Moraes levantou, com outras ferramentas e conclusões, algo parecido sobre a obra de Hilda Hilst (Instituto Moreira Salles, pp. 114-126). Mostrando em Hilda Hilst a alternância entre o trágico diante da ausência de salvação e o cômico do aviltamento dos sentidos mais austeros e sublimes, com uso farto de um veio blasfematório, a autora se pergunta se não se trata de uma “saída à brasileira”, inclinando-se pela resposta positiva. Primeiro, pela própria definição hilstiana do Brasil como o “país das bandalheiras”, onde nada é levado a sério, aquele mesmo das “bananeiras”, para usar a expressão da personagem Lori Lamby, ao confundir-se na correta locução de “bandalheira”. Daí, a proposta de *escrever a quatro mãos uma história pornéia, [e] inventar uma pornocracia, Brasil meu caro*, que o personagem Crasso faz em *Contos d'escárnio*. Mas a bandalheira, prossegue Eliane R. Moraes, tem um sentido dúbio, pois, em Hilda Hilst, ser brasileiro é “ser ninguém, é ser desamparado e grotesco diante de si mesmo e do mundo” (idem, p. 120). Para Moraes, “a brasilidade implicaria, assim, uma ambiguidade 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 existência humana, ora para os aspectos patéticos da vida prosaica” (id. ibidem).

Segundo nossa perspectiva, a “ambiguidade” é, de maneira afirmativa, o cultivo de um estilo maneiro, *de terceira margem*, tão somente “rio”, “nessa água que não pára, (...), rio abaixo, rio a fora, rio a dentro” (Rosa, 1985, p. 37). Hilda Hilst faz disso ferramenta de criação e estilo, e nos mostra um Brasil que há.

Referências

- ALBERTI, Leon Battista. *Della architettura, della pittura e della statua*. Bologna, 1782. Disponível em: http://www.ebook3000.com/Della-Architettura-della-Pittura-e-della-Statua_39671.html. Acesso em 20 de outubro de 2012.
- ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. 3ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- BANDEIRA, Manuel. *Estrela da Vida Inteira*. 4ª ed. Rio de Janeiro, Livraria José Olympio Editora, 1973.
- BATAILLE, Georges. *Oeuvres complètes*. Paris: Gallimard, 1970-1987, 10 v.
- BECKETT, Samuel. *Molloy*. Trad. Ana Helena Souza. São Paulo: Editora Globo, 2007.
- _____. *Malone morre*. Trad. Paulo Leminski. São Paulo: Círculo do Livro, 1988.

- _____. *O inominável*. Trad. Ana Helena Souza. São Paulo: Editora Globo, 2009.
- BLOOM, Harold. *Onde encontrar a sabedoria?* Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.
- BOCAGE, Manuel Maria Barbosa du. *Poemas*. Sel. e org. de José Lino Grünewald. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.
- BUENO, Alexei (org.). *Antologia pornográfica: de Gregório de Mattos a Glauco Mattoso*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004.
- CENTRO DE DOCUMENTAÇÃO ALEXANDRE EULÁLIO: Acervo Hilda Hilst. Instituto de Estudos da Linguagem da UNICAMP.
- COLI, Jorge. “Lori Lamby resgata paraíso perdido da sexualidade”. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 26 out. 1991. Disponível em: <http://acervo.folha.com.br/fsp/1991/04/06/342>. Acesso em 20 de outubro de 2012.
- CURTIUS, E. R. *Literatura europeia e idade média latina*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1996.
- D’ÁVILA, Teresa. *Obras completas*. Aveiro: Carmelo, 1978.
- DE LA CRUZ, San Juan. *Obras completas*. Madrid: Editorial Católica, 1974.
- DE LA CRUZ, Sor Juana Inés. *Letras sobre o espelho*. Introd., org. e notas: Teresa C. Barreto. São Paulo: Iluminuras, 1989.
- DI FOLCO, Philippe (dir.). *Dictionnaire de la pornographie*. Paris: PUF, 2005.
- DIVERSOS. *Oeuvres anonymes du XVIIIe siècle*. Paris: Fayard, 1985 (L’Enfer de La Bibliothèque Nationale).
- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Claro enigma* [1951]. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- DUARTE, Edson Costa. “Hilda Hilst: a poética da agonia e do gozo”. Disponível em www.revista.agulha.nom.br/hilda_hilst_poetica_da_agonia.pdf. Acesso em 20 de outubro de 2012.
- _____. “A poesia de Hilda Hilst”. In: *Linguagens – Revista de Letras, Arte e Comunicação*, Blumenau, v. 3, n. 2, pp. 185-202, mai/ago 2009. Disponível em: <http://proxy.furb.br/ojs/index.php/linguagens/article/view/1870>. Acesso em 20 de outubro de 2012.
- ECKHARDT, Maître. *Traité et sermons*. Trad. et présentation de Alain de Libera. 3^{ème} éd. Paris: Flammarion, 1995.
- FALGUIÈRES, Patricia. *Le maniérisme: une avant-garde au XVI^e siècle*. Paris: Gallimard, 2004.
- FIORILLO, Marília. *O Deus exilado*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.
- FREUD, Sigmund. *Três ensaios sobre a sexualidade* (1905). Em: *Obras completas*. Rio de Janeiro: Imago, 1969.
- _____. *Formulações sobre os dois princípios de funcionamento mental* (1911). Em: *Obras completas*. Rio de Janeiro: Imago, 1969. (cfr. nova tradução de Paulo César de Souza [São Paulo: Companhia das Letras, 2010]).

- _____. *Ensaaios de metapsicologia* [1915]. Rio de Janeiro: Imago, 1969. (cfr. nova tradução de Paulo César de Souza [São Paulo: Companhia das Letras, 2010]).
- _____. *O problema econômico do masoquismo* (1924). Em: *Obras completas*. Rio de Janeiro: Imago, 1969.
- _____. *Inibição, sintoma e angústia* (1925-6). Em: *Obras completas*. Rio de Janeiro: Imago, 1969.
- _____. *O mal-estar na civilização* (1930). *Obras completas*. Rio de Janeiro: Imago, 1969. (cfr. nova tradução de Paulo César de Souza [São Paulo: Companhia das Letras, 2010]).
- HAUSER, Henri. *Maneirismo: a crise da renascença e o surgimento da arte moderna*. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- HILST, HILDA. *Obras reunidas*. Organização e plano de edição: Alcir Pécora. São Paulo: Editora Globo, 2001-2008.
- HOCKE, Gustav. *Maneirismo: o mundo como labirinto*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- HUNT, Lynn (org.). *A invenção da pornografia: obscenidade e as origens da modernidade, 1500-1800*. São Paulo: Hedra, 1999.
- INSTITUTO MOREIRA SALLES. *Cadernos de Literatura Brasileira: Hilda Hilst*, São Paulo, n. 8, out. 1999.
- JONAS, Hans. *The gnostic religion: the message of the alien God and the beginnings of Christianity*. Boston: BeaconPress, 1963.
- LACAN, Jacques. *O avesso da psicanálise* [O seminário, livro XVII, 1969-1970]. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1992.
- LOVE, Brenda B. (org.). *Dictionnaire des fantasmes, perversions et autres pratiques de l'amour*. Paris: Éd. Blanche, 2006.
- MAGNO, MD. *Rosa rosae: leitura das primeiras histórias de Guimarães Rosa* [1977]. Rio de Janeiro: outra editora, 1985.
- _____. *Grande ser tão veredas* [1985]. Rio de Janeiro: NovaMente Editora, 2006.
- _____. *Arte e Psicanálise: estética e clínica geral*. 2ª ed. Rio de Janeiro, NovaMente Editora, 2008.
- _____. "Psychopathia sexualis" [1996]. Santa Maria: Editora da UFSM, 2000.
- _____. "Revirão Guarany: MD Magno conversa com Jussara Salazar". In: *Suplemento Literário de Minas Gerais*, n. 58, abr. 2000.
- _____. *Psicanálise: arreligião* [2002]. Rio de Janeiro: NovaMente Editora, 2005.
- _____. *Ars Gaudendi: a arte do gozo* [2003]. Rio de Janeiro: NovaMente Editora, 2006.
- _____. *Economia Fundamental: MetaMorfoses da Pulsão* [2004]. Rio de Janeiro: NovaMente Editora, 2010.
- _____. *Clavis Universalis: da cura em psicanálise ou revisão da clínica* [2005]. Rio de Janeiro: NovaMente Editora, 2007.

- _____. *AmaZonas: A Psicanálise de A a Z* [2006]. Rio de Janeiro: NovaMente Editora, 2008.
- _____. *A Rebelião dos Anjos: eleutéria e exousía* [2007]. Rio de Janeiro: NovaMente Editora, 2009.
- _____. *Clownagens* [2009]. Rio de Janeiro: NovaMente Editora, 2012.
- MARTINS, Fernando Cabral (coord.). *Dicionário de Fernando Pessoa e do modernismo português*. São Paulo: Editora Leya Brasil, 2010.
- MARX, K. *Manuscritos econômico-filosóficos*. 2ª reimp. São Paulo: Boitempo, 2008.
- MATTOS, Gregório de. *Obras completas*. 4ª ed. Rio de Janeiro: Record Editora, 1999.
- MINOIS, Georges. *História do riso e do escárnio*. São Paulo: Editora UNESP, 2003.
- MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. 12ª ed. rev. e ampliada. São Paulo: Cultrix, 2004.
- MORAES, Eliane Robert. "O efeito obsceno" em *Cadernos Pagu* [online], 2003, n. 20, pp. 121-130. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0104-83332003000100004&script=sci_abstract&tlng=pt. Acesso em: 12 de outubro de 2012.
- _____. "Topografia do risco: o erotismo literário no Brasil contemporâneo". In: *Cadernos Pagu*, jul-dez 2008, n. 31, pp. 399-418. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0104-83332008000200017&script=sci_arttext. Consultado em 12 de outubro de 2012.
- _____. "A obscena senhora Hilst". *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 12 mai 1990.
- _____. *Lições de Sade: ensaios de imaginação libertina*. São Paulo: Iluminuras, 2006.
- OGIEN, Ruwen. *Penser la pornographie*. Paris: PUF, 2003.
- PAUVERT, Jean-Jacques. *Métamorphose du sentiment érotique*. Paris: JC Lattès, 2011.
- PÉCORA, Alcir (org.). *Por que ler Hilda Hilst*. São Paulo: Editora Globo, 2010.
- _____. "A moral pornográfica". *Suplemento Literário do "Minas Gerais"*. Belo Horizonte: Secretaria de Estado da Cultura de Minas Gerais, n. 70, pp. 16-9, abr. 2001. Disponível em:
<http://www.letras.ufmg.br/websuplit/exbGer/exbSup.asp?Cod=00007004200116-00007004200117-00007004200118-00007004200119>. Acesso em 20 de outubro de 2012.
- _____ & HANSEN, João Adolfo. "Tu, minha anta, HH". *Revista USP*, São Paulo, n. 36, 1998, pp. 140-143. Disponível em: <http://www.usp.br/revistausp/36/13-alcir.pdf>. Acesso em 20 de outubro de 2012.
- _____. "Hilda Hilst: call for papers". In: *Germina: revista de literatura e arte*, maio 2005. Disponível em:

- http://www.germinaliteratura.com.br/literatura_ago2005_pecora.htm. Acesso em 15 de outubro de 2012.
- PESSOA, Fernando. *Livro do desassossego* / por Vicente Guedes e Bernardo Soares. Org. T. S. Cunha. 1ª ed. Lisboa: Presença, 1990. 2 v.
- _____. *Páginas sobre literatura e estética*. Org. A. Quadros. Mem Martins: Europa-América, 1986.
- _____. *Poemas completos de Alberto Caeiro*. Org. T. S. Cunha. 1ª ed. Lisboa: Presença, 1994.
- _____. *Poesia completa de Álvaro de Campos*. São Paulo: Companhia de bolso, 2007.
- _____. *Poesia completa de Ricardo Reis*. São Paulo: Companhia de bolso, 2007.
- PIGNATARI, Décio. “Marco Zero de Andrade” em Suplemento Literário de *O Estado de São Paulo*, 24 de outubro de 1964.
- PINELLI, Antonio. *La belle manière: anticlassicisme e maniérisme dans l’art du XVI^e siècle*. Paris: Livre de Poche, 1996.
- PUECH, Charles-Henri. *En quête de la gnose*. Paris: Gallimard, 1978, 2 v.
- RIBEIRO, Leo Gilson. [Apresentação]. In: HILST, Hilda. *Ficções*. São Paulo: Quíron, 1977, pp. IX-XII.
- RANNOU, Jean-Luc. *François Laruelle et la gnose non-philosophique*. Paris: L’Harmattan, 2003.
- RODRIGUES, Nelson. *O teatro completo de Nelson Rodrigues*. 2ª ed. São Paulo: Nova Aguilar, 2003.
- ROSA, João Guimarães. *Primeiras estórias*. 14ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- RUYER, Raymond. *A gnose de Princeton: cientistas em busca de uma religião*. São Paulo: Cultrix, 1989.
- _____. *Néo-finalisme*. Paris: PUF, 2012.
- SADE, Marquis de. *Oeuvres complètes*. Paris: Cercle du Livre Précieux, 1966, 16 v.
- SARAIVA, F. R. dos Santos. *Novissimo Dicionário Latim-Portuguez*. 9ª ed. Rio de Janeiro: Livraria Garnier, 1927.
- SHEARMAN, John. *O maneirismo*. São Paulo: Cultrix/EDUSP, 1978.
- SILESIUS, Angelus. *O peregrino querubínico*. São Paulo: Paulus, 1996.
- TORRINHA, Francisco. *Dicionário latino-português de*. 3ª ed. Porto: Edições Maranus, 1945.
- VAN DE VEER, Donald. “Pornografia”. In: CANTO-SPERBER, Monique (org.). *Dicionário de ética e filosofia moral*. Porto Alegre: Editora da UNISINOS, 2007, v. 2, p. 369-372.
- TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda europeia & modernismo brasileiro*. 20ª ed. Rio de Janeiro, José Olympio Editora, 2012.

WEBER, Max. *A ética protestante e o espírito do capitalismo*. 4^a ed. São Paulo: Livraria Pioneira Editora, 1985.

WEISE, Georg. *Il manierismo: bilancio critico del problema stilistico e culturale*. Firenze: Leo S. Olschki, 1971.

WILLER, Claudio. *Um obscuro encanto: gnose, gnosticismo e poesia moderna*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.