



**MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL
UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
REGIONAL CATALÃO
UNIDADE ACADÊMICA DE LETRAS E LINGUÍSTICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO STRICTU SENSU
MESTRADO E DOUTORADO EM ESTUDOS DA LINGUAGEM**

SANDRA SIQUEIRA SOUZA

A TRANSGRESSÃO DE HILDA HILST: REPRESENTAÇÕES DO CORPO EM *O CADERNO ROSA DE LORI LAMBY*

CATALÃO (GO)

2021



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
UNIDADE ACADÊMICA ESPECIAL DE LETRAS E LINGUÍSTICA

TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO (TECA) PARA DISPONIBILIZAR VERSÕES ELETRÔNICAS DE TESES

E DISSERTAÇÕES NA BIBLIOTECA DIGITAL DA UFG

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFG), regulamentada pela Resolução CEPEC nº 832/2007, sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a [Lei 9.610/98](#), o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou download, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

O conteúdo das Teses e Dissertações disponibilizado na BDTD/UFG é de responsabilidade exclusiva do autor. Ao encaminhar o produto final, o autor(a) e o(a) orientador(a) firmam o compromisso de que o trabalho não contém nenhuma violação de quaisquer direitos autorais ou outro direito de terceiros.

1. Identificação do material bibliográfico

Dissertação Tese

2. Nome completo do autor

Sandra Siqueira Souza

3. Título do trabalho

A transgressão de Hilda Hilst: representações do corpo em *O caderno rosa de Lori Lamby*

4. Informações de acesso ao documento (este campo deve ser preenchido pelo orientador)

Concorda com a liberação total do documento SIM NÃO*

[1] Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. Após esse período, a possível disponibilização ocorrerá apenas mediante:

a) consulta ao(à) autor(a) e ao(à) orientador(a);

b) novo Termo de Ciência e de Autorização (TECA) assinado e inserido no arquivo da tese ou dissertação.

O documento não será disponibilizado durante o período de embargo.

Casos de embargo:

- Solicitação de registro de patente;
- Submissão de artigo em revista científica;
- Publicação como capítulo de livro;
- Publicação da dissertação/tese em livro.

Obs. Este termo deverá ser assinado no SEI pelo orientador e pelo autor.



Documento assinado eletronicamente por **Luciana Borges, Professor do Magistério Superior**, em 12/04/2021, às 20:37, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **SANDRA SIQUEIRA SOUZA, Discente**, em 13/04/2021, às 13:20, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **1996047** e o código CRC **5040D025**.

SANDRA SIQUEIRA SOUZA

A TRANSGRESSÃO DE HILDA HILST: REPRESENTAÇÕES DO CORPO EM *O
CADERNO ROSA DE LORI LAMBY*

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação *Strictu Sensu* – Mestrado e Doutorado em Estudos da Linguagem da Universidade Federal de Goiás – Regional Catalão, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Estudos da Linguagem.

Linha de Pesquisa 2: Literatura, Memória e Identidade

Orientadora: Dra. Luciana Borges

CATALÃO (GO)

2021

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UFG.

Souza, Sandra Siqueira
A TRANSGRESSÃO DE HILDA HILST: REPRESENTAÇÕES DO
CORPO EM O CADERNO ROSA DE LORI LAMBY [manuscrito] /
Sandra Siqueira Souza. - 2021.
134 f.: il.

Orientador: Profa. Dra. Luciana Borges.
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Goiás, Unidade
Acadêmica Especial de Letras e Linguística, Catalão, Programa de Pós
Graduação em Estudos da Linguagem, Catalão, 2021.

Bibliografia.

Inclui abreviaturas, lista de figuras.

1. Hilda Hilst. 2. Corpo. 3. Linguagem. 4. Transgressão. 5.
Pornografia. I. Borges, Luciana, orient. II. Título.

CDU 821.134.3

**UFG**UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
UNIDADE ACADÊMICA ESPECIAL DE LETRAS E LINGUÍSTICA**ATA UAELL-RC 03/2021**

ATA DE DEFESA PÚBLICA DE DISSERTAÇÃO DE Mestrado DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DA LINGUAGEM DA UNIDADE ACADÊMICA ESPECIAL DE LETRAS E LINGUÍSTICA DA UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS – REGIONAL CATALÃO.

Defesa: nº 137/2021

Às quatorze horas do dia primeiro de março de dois mil e vinte e um, reuniu-se a Banca Examinadora - à distância, Via Videoconferência - designada pela Coordenação do Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem, composta pelas docentes: Profa. Dra. Luciana Borges – [Orientadora], da Universidade Federal de Goiás – UFG/RC; Profa. Dra. Fabianna Simão Bellizzi Carneiro, da Universidade Federal de Goiás – UFG/RC; Profa. Dra. Renata Wirthmann Gonçalves Ferreira - UFCAT/ IBIOTEC; para proceder à Defesa Pública de Dissertação intitulada “A transgressão de Hilda Hilst: representações do corpo em O caderno rosa de Lori Lamby”, de autoria da mestranda Sandra Siqueira Souza, matrícula 2019101199. Iniciando os trabalhos, a Presidente da sessão apresentou a Banca e a candidata ao título de Mestra. Em seguida, agradeceu a presença do público e passou a palavra à mestranda para a apresentação do trabalho. A seguir, a Presidente concedeu a palavra as examinadoras, que passaram a arguir a candidata. A duração da apresentação discente e a arguição das examinadoras aconteceram conforme regulamento do Programa. Ao término da arguição, a Banca Examinadora se reuniu em sessão secreta para atribuir os conceitos finais da Dissertação. Em face do resultado obtido, a Banca Examinadora considerou a candidata: **Aprovada**, estando **Apta** a fazer jus ao Título de Mestra em Estudos da Linguagem. Nada mais havendo a tratar, foi lavrada a presente ata que, após lida e aprovada, será assinada pelos membros da Banca Examinadora. Regional Catalão, UFG, ao primeiro dia do mês de março de dois mil e vinte e um. Esta defesa de Dissertação de Mestrado Acadêmico é parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestra. O diploma correspondente será emitido após cumprimento dos demais trâmites, conforme normas do Programa e legislação da Universidade Federal de Goiás, especialmente o Artigo 62 da Resolução CEPEC 1403/2016.

Observações:

Banca Examinadora de Qualificação/Defesa Pública de Dissertação/Tese realizada em conformidade com a Portaria da CAPES n. 36, de 19 de março de 2020, de acordo com seu segundo artigo:

Art. 2º A suspensão de que trata esta Portaria não afasta a possibilidade de defesas de tese utilizando tecnologias de comunicação à distância, quando admissíveis pelo programa de pós-graduação stricto sensu, nos termos da regulamentação do Ministério da Educação.



Documento assinado eletronicamente por **Luciana Borges, Professor do Magistério Superior**, em 01/03/2021, às 15:59, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Fabianna Simão Bellizzi Carneiro, Professora do Magistério Superior**, em 02/03/2021, às 10:31, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Renata Wirthmann Gonçalves Ferreira, Coordenadora de Curso**, em 02/03/2021, às 15:43, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **1859976** e o código CRC **A3B3DA81**.

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, Marleide e Hugo, pelo apoio que possibilitou todos os anos que tive de estudo e os que ainda estão por vir. Especialmente, à minha mãe, por ter sido tão cuidadosa nos dias mais intensos de escrita, me lembrando de comer e descansar.

Ao meu irmão, Hugo Filho, por ter sido um ótimo parceiro nesse tempo pandêmico, deixando os dias menos tristes. O amor que você tem pela pesquisa e pela Universidade são sempre contagiantes.

Ao meu namorado, Danillo, por ser o melhor companheiro que eu poderia ter. Obrigada por todas as vezes que leu meu trabalho, por todo o carinho, amor e por ser um entusiasta dessa empreitada, sobretudo, nos dias que eu mais desanimava.

À Candace, Safira e Frida e Oliver. A vida é muito melhor com eles.

Ao meu primo, Rafael, por todas as trocas tão importantes que tivemos.

Aos amigos, Melken, Igor, Pedro, Breno, Welen e Hiroki, por terem sido tão maravilhosos e me acompanhado nesse processo. À minha amiga e companheira de vida acadêmica, Sarah Thayne. Não fosse você, eu nem mesmo teria sabido que o processo seletivo do Mestrado havia sido aberto de novo.

Às professoras que foram marcantes e muito importantes no meu percurso:

Luciana Borges, por ter aceitado me orientar, pela paciência, honestidade e ensinamentos. Com toda certeza meu amor pela Literatura aumentou por sua causa.

Leonice Carvalho, professora maravilhosa e desafiadora de Redação que tive no Ensino Médio, me ensinou a escrever textos dissertativos (eu odiava) e influenciou muito a mulher que me tornei. As saudades que tenho de suas aulas serão continuamente constantes.

Renata Wirthmann, que me orientou na Graduação, foi essencial para eu decidir entrar no Mestrado em 2019, e me deu valiosíssimas contribuições ao aceitar avaliar meu projeto de pesquisa, participar da banca de Qualificação e Defesa. Como dizem, uma vez orientadora, sempre orientadora.

Aos professores, professoras e colegas do Programa de Pós Graduação em Estudos da Linguagem. Estive no Mestrado em dois anos muito difíceis para as Universidades: 2019 com vários ataques do atual Governo Federal, e 2020 com a pandemia da COVID 19. E o programa não deixou a “peteca cair”.

À professora Fabianna Bellizzi, por aceitar ler meu trabalho para a Qualificação e para a Defesa. Obrigada, não apenas pelas contribuições na pesquisa, mas pelos ensinamentos durante uma disciplina do Mestrado e por me fazer começar a ler Literatura Fantástica.

À CAPES que possibilitou minha dedicação ao trabalho com menos desespero.

“Não acredito que escritor algum consiga verbalizar com mais verdade que no seu próprio trabalho”

Hilda Hilst

RESUMO

A presente dissertação se propôs a compreender as representações do corpo observadas na obra literária *O Caderno Rosa de Lori Lamby*, de Hilda Hilst, publicada em 1990. Especialmente nos interessou analisar como a autora fez uso da linguagem para compor tais representações, tomando o encontro entre língua e corporeidade como central na narrativa. Partimos da categorização das personagens considerando três ocorrências: quais sejam, corpos infantil, feminino e masculino. Buscamos elucidar os modos como Hilst representa os saberes do corpo e da sexualidade, sobretudo, pois são representações que extrapolam concepções puramente biológicas. Além disso, analisamos a relação da autora com a escrita e qual recepção teve seu texto supostamente pornográfico diante da crítica literária e do público, considerando que a obra é bastante transgressora. Nossa hipótese é que todos os corpos/personagens que Hilda Hilst desenvolveu em sua narrativa, tenham sido desviados de seus costumeiros lugares na cultura ocidental, o que acabou por mover a própria pornografia de suas tradicionais regras discursivas e de sua zona de tolerância. Para a construção da pesquisa encontramos suporte teórico nos estudos de Eliane Robert Moraes (1999, 2013, 2013, 2018), Luciana Borges (2006, 2009, 2013), Elódia Xavier (2007), Sigmund Freud (1905, 1916, 1917, 1923, 1924, 1925, 1927, 1931, 1933), Jean-Jacques Lacan (1956-1957, 1957-1958, 1964, 1972, 1973, 1984), Paul B. Preciado (2014, 2018), entre outros.

Palavras-chave: Hilda Hilst. Corpo. Linguagem. Transgressão. Pornografia.

ABSTRACT

This dissertation proposed to comprehend the body's representations that appear in the literary work *O Caderno Rosa de Lori Lamby*, by Hilda Hilst, published in 1990. It especially interested us in analyze how the author used the language to compose such representations, taking this encounter between corporeality and language as central to the narrative. We started from the character's categorization in three occurrences: which are infantile, feminine and masculine bodies. We seek to elucidate the ways in which Hilst represents the knowledge of the body and sexuality, above all, since they are representations that go beyond purely biological conceptions. In addition, we analyzed the author's relationship with writing and what reception her supposedly pornographic text had in the face of literary criticism and the public, considering that the work is quite transgressive. Our hypothesis is that all the bodies / characters that Hilda Hilst developed in her narrative, have been diverted from their usual places in Western culture, which ended up moving pornography itself from its traditional discursive rules and its tolerance's zone. For the construction of the research we found theoretical support in the studies of Eliane Robert Moraes (1999, 2013, 2013, 2018), Luciana Borges (2006, 2009, 2013), Elódia Xavier (2007), Sigmund Freud (1905, 1916, 1917, 1923, 1924, 1925, 1927, 1931, 1933), Jean-Jacques Lacan (1956-1957, 1957-1958, 1964, 1972, 1973, 1984), Paul B. Preciado (2014, 2018), among others.

Keywords: Hilda Hilst. Body. Language. Transgression. Pornography.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Ilustração do Millôr Fernandes para <i>O Caderno Rosa de Lori Lamby</i>	54
Figura 2 – Ilustração do Millôr Fernandes para <i>O Caderno Rosa de Lori Lamby</i>	55
Figura 3 – Ilustração do Millôr Fernandes para <i>O Caderno Rosa de Lori Lamby</i>	56
Figura 4 – Ilustração do Millôr Fernandes para <i>O Caderno Rosa de Lori Lamby</i>	57
Figura 5 – Foto retirada de uma matéria do Jornal Folha de São Paulo.....	81

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	15
CAPÍTULO 1	22
AS COMPLEXAS ESTRATÉGIAS NARRATIVAS QUE COMPÕE <i>O CADERNO ROSA DE LORI LAMBY</i>	22
1. A despedida ou o riso solitário de Hilda Hilst	22
1.2 A literatura erótico-pornográfica e o corpo	29
1.3 <i>Mise en Abyme</i> e o hibridismo textual em <i>O Caderno Rosa de Lori Lamby</i>	48
CAPÍTULO 2	59
O CORPO DA FANTASIA E DA DEVASTAÇÃO: LORI E SEU ROMANCE FAMILIAR	59
2.1 Devastada, escrevo: autobioficção e a inscrição de Hilda Hilst em Lori Lamby	60
2.1.1 Morte e autobioficção	61
2.1.2 A devastação ao lado de Hilda Hilst e Lori Lamby	74
2.2 O universo infantil, fantasístico e edipiano de Lori Lamby	85
CAPÍTULO 3	99
O CORPO POTENTE E O CORPO FALTANTE: DESLOCAMENTOS INSCRITOS EM PERSONAGENS FEMININAS E MASCULINAS	99
3.1 Pau e boceta: a pornografia como uma prática pedagógica dos corpos	99
3.2 O masculino como falta e o feminino como potência: os desvios de Hilda Hilst	107
CONSIDERAÇÕES FINAIS: HILDA HILST É UMA ESCRITA-POTÊNCIA.....	129
REFERÊNCIAS:	133

INTRODUÇÃO

Hilda Hilst (1930-2004) nasceu na cidade de Jaú, no estado de São Paulo. Em sua biografia *Eu e não outra: a vida intensa de Hilda Hilst* (2018), Laura Folgueira e Luisa Destri afirmam que a escritora, aos dezoito anos, ingressou na Faculdade de Direito do Largo São Francisco, no entanto, após concluir a graduação, trabalhou poucos meses na área, no escritório de direito de Abelardo de Souza, e, concluindo que não tinha entusiasmo pela carreira, pediu demissão. Ainda nos tempos de universitária, em 1950, participou de uma homenagem que a universidade fazia a uma aluna já formada, Lygia Fagundes Telles, em consequência da publicação de seu livro *O cacto vermelho*. Hilda foi escolhida para saudá-la, representando todos os outros alunos. Ao se apresentar para Lygia, afirmou ser poeta, entregando um de seus poemas à escritora. Tornaram-se amigas por toda a vida. Ainda em 1950, aos vinte anos, publicou seu primeiro livro, *Presságio*, o que levou Telles a escrever no jornal *Correio da Manhã*: “essa estreia de Hilda Hilst, jovem universitária paulista, reveste-se de marcada importância no cenário da nova poesia brasileira. Repito o nome: Hilda Hilst. Será o de uma grande poetisa” (FOLGUEIRA; DESTRI, 2018, p. 45).

Dessa maneira, Hilst iniciou a escrita de sua vasta obra literária quando tinha apenas vinte anos de idade, e se dedicou a todos os gêneros literários, escrevendo poesia, teatro, prosa de ficção e, mais tarde, na década de 1990, crônicas. Embora tenha escrito inúmeros textos em três gêneros literários, houve uma indiferença ao que ela escrevia e uma indiferença a suas ideias, uma vez que sua obra, mesmo conhecida, foi considerada difícil de entender, havendo, portanto, poucos leitores (DINIZ, 2018). Segundo Humberto Werneck, no texto *Hilda se despede da seriedade*, que saiu originalmente no *Jornal do Brasil* em fevereiro de 1990, e incluído, em 2014, na edição publicada pela editora Biblioteca Azul, *Pornô chic*, que reúne os livros pornográficos da autora, Hilda Hilst

viu cristalizar-se em torno de si a legenda de uma autora de textos herméticos, impenetráveis. Muito a contragosto, viu-se transformada num desses escritores “difíceis” de quem, aqui e ali, se fala elogiosamente, mas que pouquíssimos atravessam de ponta a ponta (WERNECK, 2014, p. 245).

Além disso, foi descrita como “dona de uma inteligência incomum, sem papas na língua, ousada, desconcertante, provocativa e... “louca”” (DINIZ, 2018, p. 4). Desse modo, Hilda era pouco lida, passando a referir a si mesma como uma “KGB literária, que ninguém lia” (DINIZ, 2018, p. 140). Isso foi uma das motivações que levaram Hilda a “abandonar” a literatura séria e partir para a escrita de textos pornográficos. O abandono não ocorre definitivamente, pois após publicar seus textos obscenos, Hilst volta a escrever e publica

Rútilo nada em 1993, pelo qual ganha o prêmio Jabuti, e o livro de poesia *Cantares do sem nome e de partidas* em 1995.

A obra *O caderno rosa de Lori Lamby*, o *corpus* de nossa pesquisa, foi o primeiro da polêmica *Trilogia Obscena* escrita por Hilda Hilst no intuito de, supostamente, fazer algo mais divertido, de “bandalheira”, e se aproximar do público que não a lia. Embora o livro tenha causado alvoroço e “um grande volume de assédio da imprensa” (DINIZ, 2018, p. 4), mais desagradou aos leitores e críticos, do que agradou, alguns consideram um lixo (HILST, 2014). Segundo Luciana Borges (2006), a narrativa causou mal-estar, uma vez que misturou pornografia, infância e autoria feminina, o que faz a obra perder parte de seu caráter pornográfico. Em *O caderno rosa*, o leitor se depara com a transgressão, a perversão: no texto, em formato de diário, a narradora é uma garota de oito anos de idade, que descreve as vivências sexuais com homens adultos decorrentes de sua prostituição, atividade organizada pelos pais da menina. Para o espanto e nojo de alguns leitores, Lori Lamby gosta e se diverte, contando a nós, por meio de sua linguagem infantil e ingênua, os prazeres de ter sua “coisinha”, nome que dá à sua vagina, lambida.

Assim, a narradora-personagem, uma criança, diz de um corpo infantil que encontra prazer no sexo pago com o corpo adulto. Desse modo, a obra é transgressora ao erotizar o corpo de uma criança, já que este é um corpo interdito por nossa cultura, colocando o leitor em uma posição de desconcerto e constrangimento. No entanto, ao final o leitor/a vai descobrir que as narrativas sexuais que a menina narra não são vividas, na realidade, por ela, Lori apenas as inventa na tentativa de ajudar seu pai, um escritor pouco lido, obrigado por seu agente, Lalau, a se embrenhar pelo erótico. Diante da frustração do pai, a filha toma para si a tarefa de escrever o pornográfico, colocando-se como a personagem central: a menina prostituída pela família, que lambe e é lambida. Mas para descobrir isso, o leitor terá que encarar o horror de ter como narradora das mais variadas peripécias sexuais uma menininha, até chegar ao desfecho, quando os pais descobrem no diário da personagem a sua criatividade para dizer do corpo.

Algumas figuras nos são apresentadas, então, pela narrativa de Lori, como o fictício tio Abel, um dos clientes da menina. Tio Abel presenteia Lori com uma história obscena, que segundo ele é a primeira a compor um livro que se chamará *Caderno negro*. Lori, então, a copia em seu diário. Nessa outra narrativa há personagens emblemáticos como Corina, uma moça que vive na pequena cidade Curral de Dentro, e que tem uma sexualidade que ultrapassa os “limites apropriados” a uma mulher, uma vez que ela tanto nomeia, como faz o uso que

quer de seu corpo. Nossa cultura relega às mulheres um lugar de silenciamento, no qual, seu corpo não deve ser fonte de prazer a ela própria, e esse é um dos aspectos que vamos pensar ao analisar os corpos femininos da obra. Outro personagem que vive em Cural de Dentro é o jumento Logaritmo, companheiro da adolescente Corina na roça. Na narrativa de Hilda Hilst há, portanto, a escrita e a representação erótica de diferentes corpos.

A presente dissertação se propõe a compreender como esses corpos são representados e como a autora faz uso da linguagem para compô-los na obra. Para a realização do objetivo a que nos propomos, analisaremos os corpos da literatura hilstiana à luz da Psicanálise, dos Estudos de Gênero e da História. Tomamos a linguagem como central, pois “o erotismo de Hilda Hilst habita a linguagem, com seu jogo linguístico, quase carnal com a palavra que vai se despindo e se experimentando, sendo autorreferencializada pelo discurso” (REGUERA; BUSATO, 2015, p.). Ademais pensamos o corpo como um construto que apenas ganha sentido quando atravessado pela linguagem. A construção da corporeidade em *O caderno rosa* foi investigada por nós por meio de duas ocorrências: o corpo infantil e o corpo adulto.

Para pensar essas ocorrências, tomamos como ponto de partida a pesquisa de Elódia Xavier, *Que corpo é esse? O corpo no imaginário feminino*, na qual, ela elabora dez categorias de representações de corpos para analisar personagens mulheres em textos de autoria feminina. Xavier recolhe personagens de Lygia Fagundes Telles, Clarice Lispector, Júlia Lopes de Almeida, Carolina Maria de Jesus, Márcia Denser, Rachel de Queiroz, Fernanda Young, entre outras, e as agrupa em categorias corporais, demarcadas por especificidades que dizem da relação do corpo com a cultura. Algumas dessas categorias são: o corpo imobilizado, o corpo envelhecido, o corpo violento, o corpo degradado, o corpo disciplinado e outros. Elódia destaca a relevância da questão corporal para a teoria feminista, pois “o corpo é local de inscrições sociais, políticas, culturais e geográficas” (XAVIER, 2006, p. 23), ou seja, pensar as representações do corpo pode ser uma maneira de conhecer práticas sociais em vigência na nossa cultura.

Assim como Xavier, dividimos as personagens conforme categorias corporais: o corpo da fantasia (criança), onde se localiza Lori; o corpo potente (mulher), onde se localiza Cora e Corina; e o corpo faltante (homem), onde se localiza o pai de Lori e Edernir. Decidimos por essa classificação de modo a abranger todos os personagens mais emblemáticos da narrativa, e de modo que a categorização enfocasse a característica mais dominante da representação desses corpos, o que foi desenvolvido ao longo do trabalho.

A Psicanálise foi um dos referenciais teóricos que utilizamos para ler a representação dos corpos de *O caderno rosa de Lori Lamby*. Esse campo teórico possui uma relação estreita com a Literatura, pois ambos têm a linguagem no centro de suas atividades. Por isso, entendemos a linguagem como o seu ponto de intersecção entre esses campos. Segundo Tânia Maria Cemin Wagner (2014, p. 80) a psicanálise “busca desvelar o inconsciente, e a literatura representa uma realidade que é a realidade da alma humana”, ou seja, ambas proporcionam uma leitura privilegiada da sociedade e da subjetividade humana, um local de exercício da linguagem.

Conforme Yudith Rosenbaum (2012), o maior ponto de encontro que há nesse campo interdisciplinar, cujo objeto primordial é a linguagem, são os inúmeros deslizamentos da palavra, uma vez que ela estará nos textos criados pelos escritores, assim como será o fio condutor de um processo de análise, no qual o psicanalista trabalhará com os relatos das vidas de seus pacientes, com as narrativas de seus sonhos, atos falhos, chistes e sintomas, de modo que ambos “dizem o que na vida ordinária e comum não podemos ouvir. Elas se encontram na condição de signo desautomatizante, desalienante, inusitado, que rompe o *status quo* da língua e desafia o que teima em se acomodar” (ROSENBAUM, 2012, p. 226).

Sigmund Freud foi o primeiro a fazer uso desse campo dialógico. Uma vez lhe perguntaram quem eram seus mestres e em um gesto, Freud, que estava em sua biblioteca, apontou para as prateleiras, indicando os clássicos da literatura, de quem era leitor, entre muitos, de Fiódor Dostoiévski, Gustave Flaubert, Émile Zola e Miguel de Cervantes (ROSENBAUM, 2012). Freud criou um campo absolutamente novo para investigar a subjetividade e tomou a arte como colaboradora e cúmplice de seu processo de criação, pois, diferente da psiquiatria clássica que tinha como intuito nomear e descrever as enfermidades, a Psicanálise buscava, por meio da escuta, o sentido na totalidade do sujeito (ROSENBAUM, 2012).

Dessa maneira, Freud bebeu na Arte, que contribuiu para a construção da teoria psicanalítica, além de sua própria autoanálise e da experiência clínica. A Literatura ofereceu diversos recursos, tais como metáforas e imagens, por meio de suas narrativas, como Édipo Rei e o mito do Narciso, para as formulações mais iniciais de Freud sobre o Complexo de Édipo e o inconsciente, conceitos esses fundamentais (ROSENBAUM, 2012). O complexo de Édipo é o acontecimento mais importante da vida sexual infantil, como afirma Teresinha Costa (2010, p. 15), e foi a partir da tragédia de Sófocles que Freud a construiu: “o complexo de Édipo é a metáfora que Freud utiliza para abordar a inscrição da castração e da lei

simbólica no psiquismo de cada sujeito”. Costa pontua que os mitos representam a relação do homem com os mistérios que rondam sua existência, como a morte, o sexo e a vida, “é uma ficção em que o sujeito se apoia para dar conta de sua falta estrutural” (COSTA, 2010, p. 16). Em 1933, no final de seu artigo *A Feminilidade*, Freud, por exemplo, diante do enigma que cerca o feminino, faz a seguinte sugestão:

Se quiserem saber mais sobre a feminilidade, então perguntem às suas próprias experiências de vida, ou voltem-se aos poetas, ou esperem até que a ciência possa lhes dar informações mais profundas e mais bem articuladas (FREUD, 1933/2018, p. 341).

Seguir a sugestão de Freud e buscar respostas na literatura é um percurso percorrido desde a Graduação em Psicologia, pois na realização do Trabalho de Conclusão de Curso, tomei como objeto de pesquisa a narrativa literária *Lolita*, de Vladimir Nabokov, publicada em 1955. A leitura da obra levou a dois conceitos psicanalíticos, a mascarada fálica e o fetiche, já havendo, portanto, uma interrogação acerca do corpo que perdurou até aqui. Por causa de *Lolita*, foi-me recomendada, por minha orientadora de TCC, a leitura de *O Caderno Rosa de Lori Lamby*, nascendo nesse momento o desejo de prosseguir no caminho da pesquisa pela narrativa de Hilda Hilst, seguindo com as interrogações sobre o corpo.

Para além do desejo em âmbito pessoal de pesquisar Hilda Hilst e pensando em sua importância social, muito pouco havia sido publicado sobre sua obra dentro do espaço acadêmico até o ano de 2001, com no máximo, dois trabalhos anuais. A partir de 2002, em contrapartida, percebe-se um aumento. Esses dados foram disponibilizados por Cristiano Diniz ao organizar a *Fortuna crítica de Hilda Hilst*, com todo o levantamento bibliográfico sobre a produção da autora entre os anos de 1949 e 2018. Foram produzidos sobre ela, até o ano de 2018, 184 trabalhos acadêmicos: teses, dissertações e monografias.

Sobre *O caderno rosa de Lori Lamby* foram produzidas 15 dissertações e oito teses, sendo essa a terceira obra de Hilda mais pesquisada, ficando atrás de *A obscena senhora D* (24 dissertações e 12 teses), e *Fluxo-floema* (14 dissertações e 16 teses). Para Alcir Pécora, professor titular da Área de Teoria Literária, no Departamento de Teoria Literária do Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), em uma nota, que escreveu em 2018 para a atualização da *Fortuna Crítica de Hilda Hilst*, duas ocorrências nos servem como hipóteses para pensarmos o gradativo aumento de trabalhos escritos sobre a autora. A primeira ocorrência se trata do aumento da disponibilização e distribuição de sua obra completa, por meio de uma grande editora do mercado, a Globo Livros. Até o momento anterior à publicação pela Globo, as obras de Hilst eram publicadas com poucos recursos

financeiros, quase artesanais, segundo Pécora, e resultavam em uma distribuição nacional precária.

Assim, com a edição da Globo, pela primeira vez, os livros de Hilda alcançavam tiragens razoáveis, estavam disponíveis nas livrarias comuns, atingiam grande parte do território nacional, e traziam consigo um inédito material crítico – cronologia, bibliografia, notas, ensaios, iconografia etc. – pensado justamente para favorecer uma recepção qualificada (PÉCORA, 2018, p. 6).

A segunda ocorrência diz respeito à morte da autora no início de 2004. O certo é que, para Pécora, Hilst parece encaminhar-se para logo ser a escritora brasileira com mais pesquisas construídas anualmente, entre teses e dissertações, acerca de sua produção literária.

Voltando ao nosso *corpus*, seu lançamento, em 1990, representou uma virada na vida de Hilda, mesmo com o bom número (ou por isso mesmo) de leitores e críticos que se mostraram perplexos com a bandalheira escrita por ela. Percebemos, a partir da fortuna crítica de Hilst, que mesmo que sua trilogia obscena em prosa não tenha tido a melhor recepção, ela está inteira na lista de suas obras mais estudadas dentro das universidades. “Parece correto dizer, portanto, que essas obras que desafiam o pornográfico são as que mais têm instigado as leituras dos estudantes e professores” (PÉCORA, 2018, p. 10). Alguns temas sobressaem-se nas pesquisas, entre eles, acerca do obsceno, do pornográfico, do erotismo, do corpo e sexualidade, que norteiam os trabalhos feitos sobre nosso *corpus*. Há duas dissertações, defendidas respectivamente, nos anos de 2013 e 2015, *Representações do corpo na obra de Hilda Hilst*, de Leandro Silva de Oliveira, da Universidade Estadual de Campinas, e *A linguagem do corpo na obra de Hilda Hilst: “Agda” e A Obscena Senhora D*, de Arethusa Iemini de Pádua, da Universidade Federal de Minas Gerais, que tomam o corpo como central na obra hilstiana, selecionando algumas de suas prosas, produção poética e dramaturgical, mas em nenhuma temos *O Caderno Rosa de Lori Lamby* como *corpus*.

No entanto, ainda são poucos os trabalhos, entre teses e dissertações, que tomem como objetivo o de pesquisar as representações desses corpos na obra de Hilst, sobretudo, com *O Caderno Rosa de Lori Lamby*. Desse modo, essa pesquisa justifica-se a partir da relevância para a academia em estudar uma escritora que vem tendo aumento significativo de pesquisas sobre sua vasta produção literária, que não se restringem ao campo das Letras, mas que comparece em cursos como Artes Cênicas, Ciências Sociais, Psicologia, Medicina, Filosofia, Jornalismo, Educação Física, entre outros (DINIZ, 2018), considerando também que ainda não há nenhuma pesquisa com os objetivos propostos pela pesquisa que nos propomos a desenvolver. Por fim, “vale dizer, enquanto escritora debatida e comentada na Universidade, Hilda Hilst, não há dúvida, é um fenômeno do século XXI” (PÉCORA, 2018, p. 5).

A respeito do caminho metodológico que cursamos para a construção da pesquisa, de cunho qualitativo, na qual, analisamos os corpos da obra de Hilst a partir de uma interlocução entre Literatura, Psicanálise, Estudos de Gênero, História e a Antropologia. Os principais autores utilizados no desenvolvimento da pesquisa foram Eliane Robert Moraes (1999, 2013, 2013, 2018), Luciana Borges (2006, 2009, 2013), Elódia Xavier (2007), Michel Foucault (1999), Silvia Federici (2017), Sigmund Freud (1905, 1916, 1917, 1923, 1924, 1925, 1927, 1931, 1933), Jean-Jacques Lacan (1956-1957, 1957-1958, 1964, 1972, 1973, 1984), Wesley Godoi Peres (2012) e Paul B. Preciado (2014, 2018).

Decidimos organizar a dissertação em três capítulos. O primeiro buscou pensar a recepção de *O caderno rosa de Lori Lamby*, sua suposta localização no gênero pornográfico e em como Hilda Hilst estruturou a linguagem de seu texto. No primeiro item, discutimos as motivações de Hilst para escrever uma obra obscena e como ela foi recebida pela crítica. Em seguida, pensamos se o texto de Hilda se encaixa nos moldes do gênero pornográfico, ou não, além de discutir se há distinção entre erotismo e pornografia. E, por fim, nos atemos a analisar a estrutura de hibridismo que compõe *O Caderno Rosa de Lori Lamby*, por meio de suas várias narrativas, como o *Caderno Negro* e o *Caderno Rosa*, as vozes que compõe a obra, bem como as ilustrações de Millôr Fernandes.

No segundo capítulo, pensamos a representação de Lori Lamby em seu núcleo familiar, a partir dos conceitos psicanalíticos de complexo de Édipo e a fantasia. Retomamos, também, discussões já mencionadas no primeiro capítulo, que nos levaram a pensar na relação de Hilda Hilst com a sua escrita e com seus personagens, momento esse em que outros conceitos oriundos da Psicanálise surgem, como autobioficção (PERES, 2012) e devastação (LACAN, 1969-1970). Por último, pensamos a identificação que Lori faz do gozo masculino perverso, centralizado, sobretudo, no personagem de tio Abel.

No terceiro capítulo, retomamos a discussão em torno da pornografia através de seu aspecto comercial e regulador sobre os corpos. Por fim, fizemos uma análise das personagens femininas Cora e Corina, partindo da perspectiva do erotismo como um modo de potência, pois essas personagens fazem uso da própria sexualidade, e nomeiam os seus corpos, ao passo que, por meio dos personagens masculinos Edernir e o pai de Lori, a sexualidade é transposta como falta. Por isso, pensamos nas diferenças que há na maneira com que Hilda representa suas personagens e o modo com que a feminilidade e a masculinidade foram forjadas no Ocidente.

CAPÍTULO 1

AS COMPLEXAS ESTRATÉGIAS NARRATIVAS QUE COMPÕE O CADERNO ROSA DE LORI LAMBY

*É crua a vida. Alça de tripa e metal.
Nela despenco: pedra mórula ferida.
É crua e dura a vida. Como um naco de víbora.
Como-a no louvor da língua
Tinta, lavo-te os antebraços, Vida, lavo-me
No estreito-pouco
Do meu corpo, lavo as vigas dos ossos, minha vida
Tua unha plúmbea, meu casaco rosso.
E perambulamos de coturno pela rua
Rubras, góticas, altas de corpo e copo.
A vida é crua. Faminta como o bico dos corvos
E pode ser tão generosa e mítica: arroio, lágrima
Olho d'água, bebida. A Vida é líquida.
(HILST, Hilda, 2017/1990, p. 470)*

Nesse capítulo, dividido em três itens, falaremos sobre a recepção que a obra *O Caderno Rosa de Lori Lamby* (CR¹) teve por ocasião de sua publicação em 1990. Utilizamos de algumas entrevistas nas quais a própria Hilda Hilst fala sobre a relação da crítica literária com o seu texto. Em seguida nos propomos a fazer uma breve análise sobre a pornografia enquanto gênero literário, com a intenção de analisar a inserção de CR como uma narrativa pornográfica ou não, uma vez que não é um consenso entre aqueles que estudam a Trilogia Obscena. Por fim, falamos sobre a estrutura textual do livro *corpus*, pensando em seu arranjo híbrido, narrado por mais de uma voz.

1. A despedida ou o riso solitário de Hilda Hilst

Hilda Hilst publicou, em 1988, o seu livro de poemas *Amassive*, e declarou durante uma entrevista em 1989 (HILST, 2013), que aquele era o último livro escrito por ela para ser levado a sério, pois se dedicaria à escrita de textos pornográficos dali em diante. A obra da autora havia sido marcada pelos signos da profundidade e hermetismo, lida mais por acadêmicos e críticos literários. Isso moveu, supostamente, Hilda pelo desejo de ter seu trabalho abrangentemente conhecido e consumido, escrevendo, então, os textos obscenos,

¹ Abreviamos *O Caderno Rosa de Lori Lamby* como CR.

embora já tivesse dito em entrevistas que não se importava com o leitor. Outro motivo seria o de obter lucro financeiro. De acordo com Laura Folgueira e Luisa Destri (2018), a falta de dinheiro era um dos motivos mais recorrentes para as queixas de Hilda, que afirmava ter uma cabeça esplendorosa, mas que não podia se sustentar com a literatura, e que a herança que recebeu foi o que havia permitido que ela pudesse se dedicar a escrever, já que seus livros, pouco vendidos, só se encontravam em sebos e despertavam o interesse de poucos leitores. Antonio Edson Alves de Silva (2019, p. 183), afirma que Hilst passou por um momento de decadência financeira e vê na escrita de textos pornográficos uma oportunidade, uma vez que tais textos estavam em apogeu na época, em uma sociedade com semblante de moralista, puritana, mas que às escondidas “consumia desenfreadamente os conteúdos adultos, como filmes, revistas, séries e literatura”.

Desse modo, Hilda, aos 60 anos, abandona a chamada “alta literatura” para se embrenhar pela “baixa literatura”, pois estava cansada da falta de reconhecimento que atingia sua obra, mesmo já tendo publicado quase trinta livros. Segundo Marici Salomão em uma entrevista realizada com a escritora em maio de 1989, intitulada *Amassive, O Último Livro Sério da Autora Hilda Hilst*, ela já não tinha mais ilusões “quanto à receptividade de seu trabalho: sempre foi rotulada como escritora hermética, de difícil compreensão” (SALOMÃO, 2013, p. 103). Essa entrevista e várias outras foram reunidas e organizadas por Cristiano Diniz, e publicadas pela editora Biblioteca Azul em 2013, sob o título de *Fico besta quando me entendem*. No decorrer da entrevista, Hilda assim anuncia sua despedida:

É, é o meu último livro publicado no Brasil. É o meu último livro a sério. Não vou publicar mais nada nesse sentido. Posso continuar escrevendo, quando morrer talvez alguém publique em algum lugar, mas não vou publicar mais nada, porque considere um desaforo o silêncio. O editor não fez nada para que leiam os autores brasileiros. É uma despedida mesmo (HILST, 2013, p. 105).

Com a despedida vieram as publicações de suas obras obscenas. Hilda provocou uma grande polêmica entre a crítica literária quando publicou *O Caderno Rosa de Lori Lamby* (CR), que conta com ilustrações de Millôr Fernandes, no início da década de 1990, este o primeiro de sua *Trilogia Obscena*. Seguida de CR, Hilst publicou *Contos d' Escárnio – Textos Grotescos* (1990) e *Cartas de um Sedutor* (1991). No mesmo ano em que saiu seu primeiro livro obsceno, a autora afirmou para Salomão que há diversas formas de salvação, dentre elas, o álcool, a santidade, que já não era mais possível para ela, e o riso, que foi sua escolha em presença da situação na qual se encontrava, uma vez que se deu conta de que trabalhou mais de quarenta anos com literatura e que não tinha dado certo. Era a tentativa de

fazer surgir um maior contato com o público, convidando-o a rir com ela, acercando-se de um maior número de leitores, logo, seu trabalho seria mais conhecido e mais vendido.

Quando se chega a um limite extremo, você procura alguns caminhos de salvação (...). Todo homem de alguma forma quer ter alguma importância. Isso significa ter mais vida, porque isso da perdurabilidade (...). É, não adianta ter importância e não ter ninguém para te olhar (...). É um fenômeno social isso de se desejar importância. Para perdurar e ficar no coração do outro. Porque isso dá uma ideia de que você de certa forma vence a morte, que você não se apaga (HILST, 2013, p. 103-104).

Segundo Luciana Borges (2013), em sua pesquisa *O erotismo como ruptura na ficção brasileira de autoria feminina*, Hilst tinha ressentimento com os leitores que a enclausuraram em uma redoma de incompreensão, o que teria contribuído para sua desistência da “literatura séria” e, por meio disso, decidido escrever suas obras obscenas. O abandono, no entanto, não duraria para sempre, pois em 1993 ela publicou a ficção *Rútilo nada*, além de livros de poesia em 1995. Sobre esse distanciamento do público com seu trabalho, Hilda afirma em sua entrevista com Salomão: “(...) o que eu noto é que ninguém sabe do meu trabalho. Porque não sou eu mais que quero existir e perdurar e sim o meu trabalho que quero que exista, que perdure” (HILST, 2013, p. 104).

Hilst era acusada de possuir uma escrita difícil e que facilmente causava incômodo nos leitores. Para Diniz (2013), a escrita de Hilda alerta aos outros o que eles estão deixando de ver e de sentir. Para ela a complexidade que a acusam de possuir não é propriamente dela, mas constitui o ser humano e, desse modo, ela não poderia usar de uma linguagem simples em um contexto difícil (DINIZ, 2013). Em 1975, em uma entrevista concedida para *O Estado de São Paulo*, Hilda diz que quer ser lida em profundidade, e não superficialmente, como modo de distração, pois ela lê os outros para compreender e se comunicar.

Segundo Borges (2013), Hilst afirma que as pessoas temem se conhecer profundamente e se aproximar de uma escrita como a dela, que desvela o ser humano, impactando aqueles que preferiam se manter protegidos de uma literatura que pudesse provocar angústia. Sobre esses leitores, Borges afirma:

Não querem ser despertadas para a complexidade da existência, para a percepção de que tudo é transitório, já que um dos temas principais de sua poética – aqui incluídas prosa, poesia e teatro – é a morte. Outros temas, como a existência, Deus (tratado de modo reverente e anárquico a um só tempo), a sexualidade naturalizada ou aberrante não se apresentam menos espinhosos (BORGES, 2013, p. 218-219).

O trabalho de Hilst, portanto, foi jogado para o estatuto do impossível, do ininteligível, pois é inquietante, logo, afastaria os leitores que fogem de uma literatura que causa desordem: “a perdição, inquietante para a maioria das pessoas que deseja uma vida arrumada, sem conflitos que desconformem ou desestabilizem” (BORGES, 2013, p. 219). Em uma

entrevista, Hilst relata que quando participava de um simpósio, uma senhora lhe perguntou por que Hilda escrevia de modo tão angustiado, ao que essa respondeu: “Minha senhora, nós temos basicamente sete orifícios. Se a senhora não os lava a cada dia, a senhora fede. Isso não a angustia?” (HILST, 2014, p. 260). Para Hilst, a angústia vem da degradação da carne, de sua finitude e o homem nega a todo o tempo a morte, o ato final da vida.

Em outra entrevista, concedida para a revista *Cult* em 1998, a autora afirma que não sabe por que ninguém a entende:

não sei o que é, parece que fica cada vez pior. Eu sempre acho que vai melhorar, mas ninguém entende nada. O que será que é, hein? Às vezes eu releio o que eu escrevo e penso “meu Deus, mas está tão compreensível!”. O que será que é? (HILST, 2018, p. 177).

Hilda diz que seu texto de ficção é deslumbrante, além de ser perfeita nos três gêneros no qual escreve. “A única coisa que eu pude fazer na vida foi escrever, porque é a única coisa que eu sei fazer mesmo” (HILST, 2018, p. 180). Mechthild Blumberg (2015) afirma que Hilda, supostamente, acreditava que a lucidez era uma barreira entre ela e o público e que a autora não consegue elevar psicologicamente os leitores por meio de seus textos. Blumberg (2015) traz o seguinte trecho de uma entrevista de Hilst que demonstra a insatisfação dela com o público brasileiro:

Isso é o Brasil. Uma pornocracia. Ou você escreve bandalheira, ou você tem que aparecer. [...] aqui no Brasil não se pode transgredir... não se pode falar de morte nem de sofrimento. Aqui no Brasil, ninguém morre. Eles querem a bandalha... [...]. Na hora que você toca fundo, é mulher, e teu texto é pensante, eles só faltam te matar... (HILST, 2015, p. 130).

Além disso, de acordo com Borges (2013), Hilda direciona sua mágoa também para os editores brasileiros, que não teriam interesse em levar ao público uma literatura que fizesse pensar. Em uma entrevista de televisão, após a publicação de *CR*, Hilda afirma que não se trata de um livro, mas de uma “banana” que ela oferece aos editores e ao mercado editorial. Em seguida, diz considerar *CR* um “livro pueril, um livro meninil. É uma pornografia para crianças” (HILST, 2018, p. 166). Perguntada pela repórter se *CR* é escabroso como aponta alguns críticos, Hilda em meio aos risos, diz: “é mais ou menos perto disso” (FOLGUEIRA; DESTRI, 2018, p. 166).

Tal conflito que se dá entre escritor e editor, e que nasce da preferência do editor em atender ao interesse de vendagem e não em editar aquilo que o escritor tem por desejo escrever, leva a uma dificuldade em se ter a circulação de uma literatura de alta qualidade estética no Brasil. Como aponta Borges (2009) a *Trilogia Obscena* pretende escancarar esse modo de funcionamento da literatura.

É pelo viés da zombaria e do escândalo, disfarçados em riso e bandalheira, que as três narrativas citadas propõem essa discussão. As constantes declarações de Hilda sobre o descaso de editores e leitores em relação à sua obra, presentes em entrevistas e artigos de jornais, culminam na escolha de um tratamento ficcional que, incluindo personagens escritores e editores – e tratando da relação conflituosa entre ambos – pretende fazer da ficção um espaço de observação e recusa do olhar crítico e do olhar dos leitores sobre a obra (BORGES, 2009, p. 118).

Esse conflito foi retratado por Hilst, como aponta Borges (2009), não apenas em CR, mas nos outros dois livros também que compõe a *Trilogia*. O pai de Lori é um escritor que é obrigado por seu agente Lalau a escrever pornografia, bem como a filha, que por conta dessa dinâmica, acaba por se tornar também uma escritora. No segundo volume, *Contos d'escárnio: textos grotescos* (1991), o protagonista Crasso torna-se escritor ao construir um relato autobiográfico, pois decide escrever ele seu próprio lixo.

Resolvi escrever este livro porque ao longo da minha vida tenho lido tanto lixo que resolvi escrever o meu. Sempre sonhei ser escritor. Mas tinha tal respeito pela literatura que jamais ousei. Hoje, no entanto, todo mundo se diz escritor. E os outros, os que leem, também acham que os idiotas o são. É tanta bestagem em letra de forma que pensei, por que não posso escrever a minha? (HILST, 2014, p. 64).

Já no terceiro volume, *Cartas de um sedutor* (1992), a narrativa é composta por dois escritores: Stamatius e Karl. O primeiro é a principal voz narrativa e em seguida o leitor/a segue pela leitura de vinte cartas do segundo, escritas para a irmã Cordélia, sob o intuito de eles retomarem a relação incestuosa que mantinham na juventude (BORGES, 2009). Dessa forma, a produção de literatura marca toda a narrativa da *Trilogia*, por meio da qual a literatura pornográfica, mesmo sem qualidade, é concebida com prestígio, através das personagens Lori, Crasso e Karl.

Na ficção, esse escritor picareta aparece personificado como Karl, o escritor vendido; como Crasso, que escreve as suas memórias como lixo narrativo e, em última instância, como Lori, a menininha que escreve um pseudodiário obsceno para salvar o pai da falência intelectual e criativa (BORGES, 2009, p. 125).

Hilda, portanto, retrata o embate entre escritor e editor, entre literatura de alta qualidade e literatura que só tem por objetivo vender e desse embate parece haver para a autora apenas uma solução: o sacrifício de uma das partes, e nesse caso, a dela.

A decisão radical pelo autossacrifício mediante o sacrifício da obra, o *potlatch*², como já foi discutido, é uma tentativa de achar a solução, já que a não encontrada

² *Potlatch* significa dar e faz parte de uma cerimônia que era praticada por povos indígenas da América do Norte, analisada pelo antropólogo Marcel Mauss (1872-1950) em seu livro *Ensaio sobre a dádiva* (1923-1924). O *potlatch* é uma forma de troca, cujas principais características são o excesso e o sacrifício, pois consiste em renunciar, destruir bens materiais de valor, riquezas, sob o propósito de receber algo em troca, de ordem simbólica. Era comum que líderes de clãs rivais disputassem quem sacrificava mais. <http://ea.fflch.usp/content/ensaio/sobre/dadiva>

explicação plausível para o fato de, segundo a autora, ser lida apenas por um número restrito de leitores, gente iniciada e especializada em alta literatura, continuava, desde sempre, espetando-a como fino espinho (BORGES, 2013, p. 220).

Dessa forma, ela abandona sua literatura séria e parte para a bandalheira. As tentativas, no entanto, de se aproximar dos leitores por meio do pornográfico fracassa e Hilda acaba rindo sozinha, embora CR tenha esgotado em vendas as duas primeiras edições em tempo recorde (DINIZ, 2013). Segundo Hilda, a crítica ficou horrorizada, e pairou sobre ela o signo de escritora “maldita de todos os tempos” (DINIZ, 2013, p. 140). Quando terminou de escrever CR, mandou o texto para o editor Caio Graco Prado, da Editora Brasiliense, pois ele já havia publicado *Com meus olhos de cão* (1986), todavia, ele se recusou a publicar seu trabalho obsceno por considerá-lo “escabroso”. Lygia Fagundes Telles, amiga íntima de Hilda, afirma ao ler CR, que aquilo era uma agressão que Hilst cometia a si mesma e outro amigo, o crítico literário Léo Gilson Ribeiro, diz que a punição pela escrita do texto obsceno seria o seu silêncio (FOLGUEIRA; DESTRI, 2018).

Mesmo diante das críticas, Hilda não se rendeu. Dizia que *Hamlet*, de Shakespeare, também fora considerado escabroso. E que o francês Georges Bataille, autor de *A História do Olho* (dois outros livros dele, *Minha mãe* e *O azul do céu*, foram publicados pela Brasiliense), e outros escritores semelhantes não haviam sido repudiados por fazer algo semelhante (FOLGUEIRA; DESTRI, 2018, p. 165-166).

Além disso, de acordo com Folgueira e Destri (2018), Hilda acreditava ser um absurdo que os brasileiros ficassem tão horrorizados com a sua produção erótica, que ela considerava ser de grande qualidade. Achava outro absurdo não poder dar nome para as partes do corpo que se encontravam abaixo da cintura, já que além das coisas possuírem nome, “ninguém vai para a cama e diz: ‘deixa-me oscular tua rosa orquídea, meu bem’” (FOLGUEIRA; DESTRI, 2018, p. 167).

Para dar às coisas seus nomes adequados, utilizou o *Dicionário do palavrão e termos afins*, de Mário Souto Maior, publicado pela editora Record em 1980. Toda vez que queria evitar a repetição de palavras, recorria a ele. Foi dessa forma que chegou a termos como: estrovenga, mastrução, columba, envernizado (FOLGUEIRA; DESTRI, 2018, p. 167).

Borges (2013) aponta como uma das razões, provavelmente a maior, para o choque com que CR foi recebido, a escolha de Hilda em ter como protagonista de CR a menina Lori, que com apenas oito anos de idade relata, explicitamente, cenas sexuais, transformando o leitor em um cúmplice da pedofilia narrada em abundância pela personagem mirim, e dessa maneira, desconcertando-o. Além disso, o texto não é raso, como comumente são os pornográficos, que será explorado mais a frente nesse capítulo.

Assim, o propósito de fazer literatura rasa e vendável não é atingido, já que há uma densificação e aprofundamento dos assuntos tratados no texto, conforme discutiremos adiante. Ao mesmo tempo, a tentativa de fazer rir, de escrever algo divertido, também fracassa, pois o tema escolhido para *O caderno rosa de Lori Lamby*, marco inaugural da *Trilogia obscena*, é bastante desconcertante: a erotização e a mercantilização do corpo infantil (BORGES, 2013, p. 222-223).

Se a intenção de Hilda era fazer com que o público risse com ela, não poderia ter escolhido o tema da sexualidade para tal. Essa dupla, riso e obscenidade, também não funcionam caso o propósito da autora fosse o da vendagem e lucro recorrendo à pornografia, por meio do pressuposto de que grande parte do público prefira as bandalheiras, uma vez que o cômico neutraliza o obsceno. Borges afirma que, segundo o pressuposto de Vladimir Propp, no qual cenas pornográficas não são realmente engraçadas, pois comicidade e sexo se anulam respectivamente. Além disso, “se sua estrutura interna se pretendeu simples e os conteúdos superficiais, garantidores de uma leitura sem profundidade, não poderia apresentar o nível reflexivo e, em alguns casos, o refinamento de vocabulário que o adensa e o faz destoar de seu propósito” (BORGES, 2013, p. 55).

Segundo Folgueira e Destri (2018), embora muitos críticos literários e amigos de Hilda não tenham gostado de CR, outros, como Alcir Pécora, acreditam que a obra erótica hilstiana tenha o mesmo valor de sua obra anterior e o humorista José Simão afirmou que ele apenas não passou pelo teste de colo:

O livro não passou pelo teste de colo: você bota livro no colo, se ele se levantar sozinho é pornográfico. O dela ficou estático. É pornô-chic. Linguagem delicada e deliciosa. Ela chama pau de estrovenga. Se ela chamasse pau de pau não viraria *best-seller*? (FOLGUEIRA; DESTRI, 2018, p. 170).

E Hilda, além de acreditar em sua bandalheira, continuou acreditando na potência de sua obra anterior:

Ao receber o jornalista Humbert Werneck, por exemplo, para falar sobre sua fase erótica, ela leu para ele um trecho da novela *Com meus olhos de cão* e perguntou, olhando-o por cima de seus óculos:
- Não é lindo? (FOLGUEIRA; DESTRI, 2018, p. 171).

Dessa maneira, Hilst, apesar de parte da crítica literária não ter gostado da Trilogia Obscena e ter visto ali uma ruptura com a sua obra anterior, ela mesma não desacreditou de sua escrita. Além disso, não parou de escrever, como havia dito que faria. E, embora possa parecer que ocorreu uma quebra de seu trabalho ao compor narrativas pornográficas, a obscenidade sempre possuiu seu espaço nas produções da autora, como *A obscena senhora D* (1982). Em seguida, vamos discutir o lugar que a pornografia encontrou em Hilda Hilst.

1.2 A literatura erótico-pornográfica e o corpo

No presente item falaremos da pornografia como um gênero específico, além de fazer um breve resgate de seu histórico e algumas produções na literatura. Essa necessidade veio da questão de que a obra *corpus* da pesquisa foi lida como pornográfica. Sentimos também que, para pensar o texto de Hilda Hilst como pornográfico, é necessária uma abordagem conceitual do que seria pornografia ou não, pois não há uma concordância entre os pesquisadores que estudam a *Trilogia Obscena* sobre o encaixe da autora nesse ramo da literatura. Desse modo, analisar *O Caderno Rosa de Lori Lamby* exige um olhar sobre esse gênero literário, além de precisarmos nos deter, ainda, sobre como nossos corpos são compreendidos em nossa cultura, em uma contextualização histórica, pois a pornografia possui uma relação intrínseca com as compreensões do corpo, afinal é dele que ela fala.

Nosso ponto de partida é a pesquisa de Deneval Siqueira de Azevedo Filho sobre a *Trilogia Obscena*, na qual ele analisa a inserção de Hilda Hilst nas escritas de bandalheira. Azevedo Filho foi o primeiro a pesquisar a *Trilogia Obscena* de Hilda Hilst, rendendo-lhe o título de mestre em 1996. Em sua dissertação, *Holocausto das fadas: a trilogia obscena e o carmelito bufólico de Hilda Hilst*, publicada em 2002 pela Editora da Universidade Federal do Espírito Santo, Azevedo Filho defende que a obra obscena hilstiana apresenta falhas enquanto texto erótico, pois “a pornografia não se coloca a vontade nas narrativas e outros componentes inseridos nas histórias deslocam o caráter erotizante dos textos” (2002, p. 20).

Azevedo Filho parte de dois estudiosos que se debruçaram sobre a obra de Hilda, Eliane Robert Moraes e Jorge Coli, para afirmar que CR foi um texto dedicado a língua, ao ato de escrever e que cada autor, incapaz de conhecer a linguagem em todas as suas possibilidades, faz suas tentativas a cada obra que escreve. Hilst, ao brincar com os limites que a língua impõe, falha na produção do texto pornográfico que teria por finalidade uma alta vendagem e aproximação com os leitores (AZEVEDO FILHO, 2002). Azevedo Filho tem por questionamento se a alta qualidade literária seria inimiga da pornografia e o que significaria tal texto. Para tanto, faz-se necessário se debruçar, mesmo que brevemente, sobre a pornografia, com o objetivo de pensar se Hilda, com seu *Caderno Rosa*, alcança seu propósito de ser, por um tempo, uma autora pornográfica, mesmo que pouco vendida.

No artigo *Pornografia e literatura: uma história pelo buraco da fechadura*, publicado em 2017, Natanael Duarte Azevedo e José Temístocles Ferreira Júnior fazem um resgate da pornografia brasileira no período dos séculos XIX e XX, por meio, sobretudo, de dois jornais,

Rio Nu e *O Riso*. Segundo os autores, “o academicismo árido, mesmo nas Ciências Humanas e Sociais, não conseguiu fazer silenciar um tema tão controverso como a pornografia” (2017, p. 141). Eles destacam uma dificuldade em teorizar e formular proposições acerca da literatura pornográfica, tida como uma literatura menor e inferior, embora, “muito se produziu no que diz respeito a antologias eróticas e/ou pornográficas, mas com breves comentários e pequenas indicações metodológicas” (AZEVEDO; FERREIRA JÚNIOR, 2017, p. 141). Os pesquisadores apontam que há um hiato deixado pela historiografia da imprensa e da literatura no período da *Belle Époque*.

Para exemplificar o apagamento da literatura pornográfica eles resgatam a publicação de um livro de poemas obscenos no ano de 1882, intitulado *Obras poéticas livres*. O autor foi Laurindo José da Silva Rebello, que utilizou de seu nome real para a publicação, não ao recurso de pseudônimo, comum se tratando de literatura pornográfica. Rebello foi o Patrono da Cadeira 26 da Academia Brasileira de Letras, o que não foi suficiente para evitar que sua obra caísse em esquecimento. Azevedo e Ferreira Júnior (2017) rememoram ainda outra obra brasileira que circulava no mesmo período dos jornais pornográficos. O romance pornográfico, *A história de cada uma: serões do convento*, foi dividido em 11 capítulos, e publicado no fim do século XIX sob o pseudônimo Rabelais. A obra narra as aventuras sexuais de freiras e se inicia em uma reunião na qual as noviças recordam-se de suas experiências sexuais na véspera do dia de São João:

Como sabeis, cada uma de nós vai contar a primeira aventura galante da sua existência, aquela que deu pelo menos quebra ao cabaço, porque, como deveis concordar, o signo de Virgo é coisa que não existe no nosso sistema conventual (RABELAIS *apud* AZEVEDO; FERREIRA JÚNIOR, 2017, p. 4).

Entre os anos de 1898 e 1916 circulou na cidade do Rio de Janeiro um jornal chamado *O Rio Nu*, bissemanal e que tinha como capa gravuras eróticas ou imagens em preto e branco. O jornal era constituído por quatro páginas, sem gravuras em seu miolo, dividido em três sessões, uma voltada para o humor, outra para a pornografia e, por fim, uma última que se tratava de temática político-social. À medida que os anos se passaram, no entanto, o jornal pôde ampliar seu número de páginas, até oito, sessões e imagens, incluindo capa colorida, que se alternava com gravuras. Isso foi possível por meio do desenvolvimento da tecnologia e de prensas com maior qualidade.

A partir do número 1.283, de 2 de novembro de 1910, *O Rio Nu* estampa definitivamente em sua capa a fotografia de uma mulher nua em destaque. A opção pela modernização tipográfica dá a entender que os proprietários se preocupavam em atrair mais leitores pela qualidade editorial, sem precisar aumentar o valor do jornal, que era vendido ao preço de 100 réis o número avulso (...). A presença de uma fotografia erótica na capa de um impresso representava, ao mesmo tempo, uma

inovação e uma ousadia à época (1910), e isso, de certo modo, trouxe influências para o outro jornal: O Riso. Tal fato pode ser constatado pelos aspectos tipográficos de O Riso, que se apropria dessa prática e lança no ano de 1911 um jornal que se caracteriza pela impressão de fotografias de atrizes e dançarinas francesas em suas capas. Vale destacar que só após novembro de 1910 a capa do jornal O Rio Nu aparece definitivamente com fotografia erótica e o mesmo modelo tipográfico com fotografias de mulheres nuas adotado por O Riso data de maio de 1911, ou seja, seis meses após a primeira publicação com fotografia de O Rio Nu. Nas publicações semanais de O Rio Nu, a prática de publicar fotos de mulheres nuas se mantém até o ano de 1916 (AZEVEDO; FERREIRA JÚNIOR, 2017, p. 147).

Embora houvessem livros obscenos publicados anteriormente a *O Rio Nu*, não há registros, segundo a *Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro*, de jornais cuja proposta seja pornográfica, mais antigo que o citado (AZEVEDO; FERREIRA JÚNIOR, 2017). Se tratando do público leitor do jornal, foi apontado por Azevedo e Ferreira Júnior (2017) enquanto comum: homens e mulheres, jovens e velhos o liam. Não era considerado como apropriado, entretanto, para mulheres e, apesar dos muitos anos de sua ampla circulação, o jornal, bem como a pornografia de modo geral, não era bem vista pela censura policial e médica sob influência do catolicismo que veio para o Brasil em decorrência da colonização. Não se viam da melhor forma aqueles que o consumiam, mas não havia uma lei que explicitasse punição para quem fosse responsável pela circulação, ou para quem comprasse o material tido como impróprio. A censura, no entanto, era, sobretudo, direcionada para as mulheres,

seja por sua exclusão do mercado editorial pornográfico – os gêneros literários pornográficos eram explicitamente voltados para os homens (“leitura só para homens”, “romance para homens”, “leitura para homens”, “contos para velhos” eram expressões comumente usadas para se referir aos textos pornográficos) – seja pela “fragilidade mental” que era atribuída às mulheres pelos médicos e religiosos de oitocentos (AZEVEDO; FERREIRA JÚNIOR, 2017, p. 148, grifos dos autores).

A censura foi constituída pela tríade Igreja Católica-Medicina-Polícia, sob o viés de uma “ciência sexual” que começa a ganhar forma a partir do século XVIII na Europa, e foi importada para o Brasil com a colonização. Segundo Francisco Paes Barreto (2014), a Medicina é um dos principais campos que detém o corpo como objeto de pesquisa e trabalho: sobretudo, o corpo doente. No entanto, seu avanço mais significativo é de pouco tempo atrás, uma vez que, o estudo dos cadáveres não era permitido anteriormente, de modo que não havia meios de estudar mais a fundo o corpo. O início da dissecação e exploração do corpo humano pela medicina tornou possível tirá-lo do estatuto do enigma, e aquilo que até então era desconhecido, passa a ter voltado para si todos os olhares.

A partir do avanço da Medicina, consolidado no século XX, junto a uma reformulação do papel do médico na sociedade, que passou a ser considerado um técnico, especialista nas mais variadas e pequenas partes do corpo, levou o organismo humano a ser concebido tal qual

uma máquina. Corpo-máquina, pois ele começa “a ser inteiramente fotografado, radiografado, calibrado, diagramado e condicionado” (BARRETO, 2014, p. 2). Com tamanho avanço da ciência, inevitavelmente, ocorre uma mudança no recorte da carne humana: a medicina começa a conhecer, de forma minuciosa e precisa, minúsculas partes de nossos corpos, ou seja, passa-se a fragmentação, cada vez maior, deles. Assim, seguindo a lei rigorosa da ciência, nada desse corpo escapará à medicina, que o destrinchará, de modo a tentar descobrir tudo que ali se passa.

O corpo, portanto, está concebido como máquina complexa destinada a ser inteiramente desvendada e explicada. Nenhum mistério ficaria de pé, pois, como afirmou Einstein no célebre debate com Bohr, nos anos 1930, “Deus não joga dados”, quer dizer, o acaso não rege o universo (BARRETO, 2014, p. 2-3).

Em meados do século XX, a medicina adentra solidamente o campo da ciência, trazendo consigo a biologia da vida como central. Nada foge a isso, incluindo a forma como o psiquismo passa a ser tratado na época, demonstrando uma busca por colocar a psiquiatria sob os mesmos patamares que outros campos da medicina. O cérebro, a parte do corpo humano vista no momento como a mais complexa da máquina humana, foi concebida como aquilo que coordenava toda a vivência na cultura, de tal modo que, se há algo “errado”, há um tratamento para “corrigir”. Essa era a lógica resultante do pensamento de que o corpo se tratava de uma máquina que poderia ser concertada.

No extremo, há uma redução de toda vivência humana, ou mesmo de toda experiência existencial, a um fato cerebral. Nada escapa a tal sina determinista, nem mesmo expressões complexas como felicidade, mau humor, genialidade, vocação profissional, orientação sexual, dentre outras (BARRETO, 2014, p. 4).

No entanto, apesar da tentativa de aproximação entre psiquiatria e o restante da medicina, há entre elas diferenças irreconciliáveis, já que, enquanto para os outros campos da medicina aquilo que serve para designar o que é normal e o que é patológico tem bases biológicas, a psiquiatria toma a norma social como sua base (BARRETO, 2014). Dito de outro modo, o que define o patológico a nível psíquico é o discurso que circula em determinada sociedade. Dessa forma, o que coordena a maneira como as pessoas vivenciam seus corpos é a cultura, que constitui os sujeitos, e que por sua vez, também constitui a cultura. O corpo humano, muito além de um organismo vivo, está situado ao lado da subjetividade, atravessado pela linguagem e desnaturalizado por essa, que o leva, desse modo, para um construto que longe de restringir-se à sua constituição anatômica, a transborda. Pensado dessa maneira, o corpo ganha sentido quando inserido na cultura, encenando o vir a ser dos sujeitos.

O corpo é uma ficção, um conjunto de representações mentais, uma imagem inconsciente que se elabora, se dissolve, se reconstrói através da história do sujeito, com mediação dos discursos sociais e dos sistemas simbólicos (CORBIN; COURTINE; VIGARELLO, 2012b, p. 9).

No entanto, antes de ser tratado como um tecido da cultura, o corpo foi detido pelos discursos vigentes da época, como a medicina, em uma tentativa de explicar a comunidade humana apenas pelo prisma do biológico, uma vez que eles não se detiveram ao corpo apenas enquanto um organismo biológico parasitado por diferentes doenças e dotado por complexos órgãos, cujo trabalho restringir-se-ia ao de cura e prevenção.

Segundo Michel Foucault (1999), a sexualidade é também capturada pelo saber médico. O sexo passa a ser recomendado apenas à família conjugal, cujo objetivo principal é o da reprodução. Para ele ocorre o surgimento de uma ciência sexual, na qual a finalidade última é o adestramento dos corpos. O momento em que a sociedade vivenciava o período vitoriano ficou marcado pela presença de um puritanismo atrelado ao sexo. Em união a isso, o Estado passa a tomar para si algumas preocupações relacionadas ao povo, como o crescimento populacional e como isso afeta a economia, a higiene social e a proliferação de doenças. Assuntos que antes não recebiam atenção dos governantes tornam-se pautas, como taxa de natalidade/mortalidade e o casamento. Por meio disso, passa-se a ter a justificativa para a regulação do sexo:

(...) a “ciência sexual” consolida-se no século XIX, inscrevendo-se em dois registros: no da biologia da reprodução e no da medicina voltada para a higiene social – empregando quatro recursos nessa estratégia: a) codificações das técnicas de “fazer falar” (em continuidade da ideia de confissão); b) postulação de uma causalidade sexual difusa e geral (o sexo pode ser causa de tudo, incluindo a degeneração da raça); c) postulação de um princípio de clandestinidade ou de latência do sexo (haveria sempre uma motivação sexual por trás de qualquer ato); d) medicalização do sexo pela classificação das anomalias, disfunções e moléstias e pela proposta de terapias (NUNES, 2000, p. 13).

Essas práticas colocaram a sexualidade num lugar privilegiado, pois muito passou a ser dito sobre ela. Houve uma intensificação no investimento de conhecimento e proliferação de discursos acerca do sexo.

Desde o século XVIII o sexo não cessou de provocar uma espécie de erotismo discursivo generalizado. E tais discursos sobre o sexo não se multiplicaram fora do poder ou contra ele, porém lá onde ele se exercia e como meio para seu exercício; criaram-se em todo canto incitações a falar; em toda parte, dispositivos para ouvir e registrar, procedimentos para observar, interrogar e formular (FOUCAULT, 1999, p. 34).

Dessa maneira, para Foucault (1999), passa-se a ter um discurso que diria o que é verdade ou não sobre o sexo e, portanto, possibilitando sua regulação. Segundo Silvia Alexim Nunes (2000), alguns corpos, no entanto, foram mais capturados nessa trama que outros. O

corpo feminino, por meio de sua histerização, colocando-o a um lado como extremamente sexual e por isso patológico, e de outro como dotado de um “dom” natural para a maternidade e o casamento, que purificaria a carne feminina, naturalmente má. O corpo infantil, a partir de sua pedagogização, pois se acreditava que a sexualidade apareceria apenas no momento da puberdade, e assim, o sexo e o corpo seria um assunto interdito para crianças. E o corpo localizado como perverso, uma vez que se passa a ter psiquiatrização e medicalização de prazeres que se desviassem da finalidade de concepção, como a sodomia, masturbação, coito interrompido, sexo oral.

Isso não se deu por acaso, ou de modo natural. Segundo Silvia Federici (2017), uma das condições imprescindíveis para o desenvolvimento do capitalismo, foi o que Foucault chamou de disciplinamento dos corpos, do qual falamos. A partir do século XVII, se inicia um conflito entre corpo e razão. Enquanto no primeiro se localiza a luxúria, o ócio, em suma, os “baixos instintos”, ao lado do segundo estaria o autocontrole e um senso de responsabilidade e decência que impediria uma animalização e bestialização dos sujeitos. Dessa maneira, todos deveriam se manter atentos e racionais para evitar os ataques da carne, como se a razão existisse exteriormente ao corpo.

Na tentativa de formar um novo tipo de indivíduo, a burguesia estabeleceu uma batalha contra o corpo, que se converteu em sua marca histórica. De acordo com Max Weber, a reforma do corpo esta no coração da ética burguesa porque o capitalismo faz da aquisição “o objetivo final da vida”, em vez de tratá-la como meio para satisfazer nossas necessidades; para tanto, necessita que percamos o direito a qualquer forma espontânea de desfrutar a vida (FEDERICI, 2017, p. 243).

O que Federici afirma é que surge uma “ciência capitalista” que transforma o corpo em fonte de todos os males. Houve, portanto, uma necessidade de transformação profunda e radical dos sujeitos, para que eles se curvassem a um modo de vida e disciplina estritamente dedicadas ao trabalho. Em outras palavras, esperava-se uma intensificação do assujeitamento do indivíduo ao sistema, surgindo disso o aumento de sua utilidade social, já que o desenvolvimento capitalista dependia da força de trabalho, que por sua vez, dependia de corpos disciplinados e obedientes. Essa guerra contra os corpos é facilmente visualizada se olharmos para legislações impostas nesse período em países como Inglaterra e França: proibiram-se jogos, fecharam tabernas, casas de banho, e foi nesse momento que se iniciou uma criminalização tanto da nudez, quanto de práticas sexuais “improdutivas”, ou seja, que não tinham o propósito da reprodução (FEDERICI, 2017). A sexualidade precisava ser restrita não só para que os sujeitos não desperdiçassem tempo e energia com os prazeres do corpo, mas também porque o acúmulo do capital dependia de abundante mão de obra, bem como de

um mercado consumidor, o que transforma a concepção a base desse sistema. As potencialidades dos sujeitos passam a ser destinadas para o trabalho.

Federici aponta que a filosofia mecanicista, que tinha como um de seus maiores representantes, René Descartes, foi um dos saberes que em muito ajudaram na concepção desse novo modelo de corpo. Descartes contribuiu para um ideal no qual a alma tem plenas condições de controlar de forma ilimitada o corpo, e o que diferencia o homem da besta é o pensamento.

A supremacia da mente sobre o corpo implica que vontade pode, em princípio, controlar as necessidades, as reações e os reflexos do corpo; que pode impor uma ordem regular sobre suas funções vitais e forçar o corpo a trabalhar de acordo com especificações externas, independentemente dos seus desejos (FEDERICI, 2017, p. 271).

A filosofia mecanicista propõe um corpo entremeado pelo novo espírito burguês, que o calcula e classifica, no sentido de aumentar a racionalização de suas faculdades (FEDERICI, 2017). Essa concepção de um corpo mais mecânico pretendia subordiná-lo eficazmente a um processo de trabalho que dependia que os sujeitos tivessem um comportamento passível de ser regulado e uniformizado. Dessa forma, o corpo torna-se algo como uma ferramenta que pode ser extensivamente manipulada, e sobre sua biologia começa-se a surgir ficções que mediavam a realidade capitalista. A anatomia, outra ciência que contribuiu para a reorganização do indivíduo, desencanta o corpo, transformando-o em uma fábrica, uma matéria bruta, formados por membros que não desejam (FEDERICI, 2017). Para Corbin, Courtine e Vigarello (2012b, p. 15), a medicina tornou-se o mais importante guia de leitura do corpo, “porque a ciência médica se elabora no seio da sociedade e como resposta a seus questionamentos, e não num universo científico totalmente subtraído da realidade”.

Desse modo, a prática médica passa a orientar a experiência com o corpo. Acreditava-se, de acordo com Azevedo e Ferreira Júnior (2017), que tomam como referência a pesquisa de Alessandra El Far acerca da literatura popular e pornográfica no Rio de Janeiro entre os anos de 1870 e 1924, que os homens que liam romances obscenos poderiam desenvolver variadas doenças, desde as sexualmente transmissíveis, além de anemia, desgaste físico e até mesmo debilidade mental.

Além disso, segundo os preceitos científicos do período oitocentista o homem poderia ficar “gasto”, caso desperdiçasse sua virilidade fora do casamento, perdendo sua capacidade para o ato sexual e reprodutiva. Essa teoria ganhou tanta força na época que um romance, *O homem gasto* (1885), publicado sob o pseudônimo de L. L., recebeu enorme circulação e número de leitores. Seu enredo é o de um homem pertencente à elite brasileira, que ao se

casar não consegue consumir o matrimônio. Após buscar ajuda médica, mas sem resultados, enlouquece e comete suicídio (EL FAR *apud* Azevedo; FERREIRA JÚNIOR, 2017). Assim, a prática de consumir obras pornográficas, aliadas a masturbação e o sexo que não tinha por finalidade a reprodução, ganha o *status* de doença e torna-se algo perigoso. Na cidade do Rio de Janeiro no século XIX uma instituição pública, o Instituto Philippe Pinel, torna-se destaque no “tratamento” dos “doentes” acometidos pelo costume de ler literatura pornográfica, uma vez que essa prática passa a ser associada a demência mental, sobretudo, quando se tratava de mulheres, as maiores vítimas desse regime de controle e censura, o que será melhor explorado no capítulo três dessa dissertação.

Apesar do ataque e perseguição às publicações pornográficas, mesmo havendo pouca circulação, elas foram produzidas em todo o Brasil. Pensando nos jornais, *O Rio Nu* foi produzido por dezoito anos, duas vezes durante a semana e *O Riso*, que teve circulação mais breve, apenas dois anos, mas ainda de importância, “com a periodicidade ininterrupta e com a utilização dos mais modernos recursos de impressão para divulgar além dos temas pornográficos, uma crítica “ácida” contra o governo republicano” (AZEVEDO; FERREIRA JÚNIOR, 2017, p. 150). Desse modo, ambos os jornais não se dedicavam apenas às questões de cunho pornográfico, na qual divulgavam folhetins, romances obscenos, fotografias e divulgação de livros, sempre sob específicas expressões, tais como “romances para homens”, “romances para serem lidos com uma mão”, “literatura alegre”, mas ainda propunham-se a debates políticos e sociais.

Sobre *O Rio Nu*, Mary del Priore (2014, p. 133) afirma:

Se há uma publicação que reuniu a “pornografia” das primeiras décadas do século XX, essa foi o *Rio Nu*. Repleto de piadas maliciosas, canções e poemas de duplo sentido, o jornal foi fundado em 1900 e durou até 1916, circulando na capital da República. Nele, charges misturavam-se a folhetins com histórias “apimentadas” e uma grande participação dos leitores que, no lugar de jornalistas, abasteciam a revista de “causos” recheados de passagens provocantes e títulos que seguiam a mesma linha: “A mulher de fogo”, “Faz tudo...”, “A pulga”, “Roçando”, “O Consolador”, etc.

O jornal contava ainda com uma seção, *Nas zonas*, na qual as histórias centravam-se nas zonas de prostituição, não sabemos se reais ou fictícias, contendo, também, um concurso que elegia a prostituta mais bonita. Quem elegia as vencedoras eram os próprios leitores, por meio de votação. Judith R. Silva, uma das vencedoras, com 6126 votos, ganhou uma pulseira de ouro de 18 quilates (del PRIORE, 2014). Além disso, segundo del Priore (2014), o jornal tinha diversas propagandas de remédios contra doenças sexualmente transmissíveis, sobretudo para gonorreia e sífilis. Outros remédios bastante difundidos eram os que combatiam a impotência sexual, garantindo uma estonteante ereção.

Segundo Azevedo e Ferreira Júnior (2017), a literatura erótica existe desde a Antiguidade Clássica, na Grécia e em Roma, e na modernidade, no período em que esses jornais existiam no Brasil, a pornografia era utilizada para além de um modo de suscitar o prazer carnal em seus leitores, mas, também, como veículo que, por meio de ironia e sátira, fazia críticas ao governo. Eles apontam que a literatura pornográfica não é imóvel, não ocupa um local de rigidez, pois pode se revestir de variados sentidos “por meio dos procedimentos criativos que são utilizados, como o diálogo com a filosofia, a política, com a crítica social etc., tomando o tempo presente de sua composição em sua particularidade. Daí seu caráter heteróclito e multifacetado” (AZEVEDO; FERREIRA JÚNIOR, 2017, p. 160). Dessa maneira, eles demonstram uma possibilidade de usar a pornografia para outros fins que não só o sexo pelo sexo.

De acordo com Corbin, Courtine e Vigarello (2018), no início do século XX, o romance se configura como o mais importante polo de difusão da pornografia, que era bastante limitada, já que a pureza dos costumes era ainda mais velada, como vimos acima, no entanto, antes disso já haviam os chamados romances libertinos na Europa, como os de Marquês de Sade no século XVIII e muito anteriormente a isso, como aponta Moraes (2004) ao afirmar que o poeta italiano Pietro Aretino dá para a pornografia uma certidão de nascimento no período renascentista. Em um de seus textos mais obscenos, *Diálogo das prostitutas*, Aretino retrata uma conversa entre duas prostitutas sobre qual seria o melhor papel social das mulheres: casada, freira ou meretriz. Consta no século XVI também, devido ao surgimento de técnicas de impressão, a venda barata de imagens obscenas que tinham grande circulação, o que se configura como o início do que veio a ser um próspero mercado (MORAES, 2004).

No século XX começam a ser rodados os primeiros filmes pornográficos, que já mostravam um grande sucesso de público. Em 1920 o governo dos Estados Unidos passa a pedir que se estabeleçam regras de decência a que todos os filmes deveriam ser submetidos, mas os produtores, “mediante a arte do subentendido, tornam a sexualidade tanto mais atraente quanto mais censurada” (CORBIN; COURTINE; VIGARELLO, 2018, p. 115).

O sucesso do cinema pornográfico aumenta com o passar das décadas. Na década de 1970, alguns cineastas que contestavam a ordem dominante e queriam abalar os tabus sexuais passaram a investir no gênero, e logo em seguida se inicia a sua produção em massa. Em 1974 é lançado o filme francês *Emmanuelle*, dirigido por Just Jaeckin e protagonizado por Sylvia Kristel. Entre junho de 1975 e julho 1976 ele teve dois milhões de entradas no cinema, além

de ganhar uma sequência de filmes. Diante desse avanço surge em dezembro de 1975 uma lei que tentaria conter o avanço da pornografia, por meio da submissão a uma comissão classificatória, limitando a salas especializadas de cinema, altas taxas para a produção e proibição de publicidade. No entanto, em vista de seu contínuo desenvolvimento, que mesmo a lei imposta não a retardou, o gênero foi expulso das salas de cinema, passando a ser transmitido por videocassete, havendo, então, sua entrada nas casas e consequente banalização (CORBIN; COURTINE, VIGARELLO, 2018).

O filme pornográfico introduz uma ruptura nas representações da sexualidade e dos corpos. Pela primeira vez, ele reproduz atos sexuais não simulados, realizados de maneira estereotipada por profissionais e destacados de toda relação afetiva ou pessoal. A desrealização segue *pari passu* com a focalização sobre os órgãos e a fisiologia sexual (CORBIN; COURTINE; VIGARELLO, 2018, p. 116).

Dessa maneira, a pornografia perde seus ares de contestação e se emana para a produção e comercialização desenfreadas, rompendo com o *status* de audaciosas que algumas práticas sexuais tinham até então, como o sexo oral e sodomia, que se tornam fundamentais e até padronizadas. Percebemos, portanto, que a pornografia desnuda o ato sexual, não é mais escondido, ou mesmo transgressor, além de vender bastante em todos os setores sociais, apresentando-nos “corpos jovens, perfeitos, de libido inexaurível” que serve, especialmente, como “substituto sexual para os mais jovens, estimulação fantasiosa para os homens com mais de quarenta anos” (CORBIN; COURTINE; VIGARELLO, 2018, p. 117).

Sobre a literatura pornográfica, Moraes (2014) afirma que essa ocupa um lugar inferior dentro da hierarquia dos discursos, demarcada enquanto um gênero menor, pois consegue seu *status* de gênero ao priorizar a temática do sexo em detrimento de pretensões literárias e efeitos estilísticos. Sua outra forte característica é a repetição: “de fato, a maior parte dos livros pornográficos limita-se a repetir certo mote, combinando cena de um repertório sexual limitado com o intuito de excitar o leitor” (MORAES, 2014, p. 267). Contentando-se em ser inferior, a pornografia tem sua tolerância na sociedade, sendo uma literatura de mercado, estereotipada, que vive da reprodução de determinados modelos e “seu poder de transgressão é, nesse sentido, quase nulo” (Moraes, 2014, p. 267).

De acordo com Azevedo Filho (2002), a pornografia é um produto, um bem de consumo destinado às massas e alicerçado na indústria cultural, ou seja, não é transgressora, pois importa enquanto um lucro.

Com a premissa de que o erotismo é um elemento permanente na vida social e que corresponde a uma necessidade profunda do corpo, a representação transgressiva da sexualidade ganhou formatos e padrões, tornando-se uma mercadoria cuja circulação é muito influente na estruturação da sexualidade nas chamadas sociedades de consumo (AZEVEDO FILHO, 2002, p. 37).

No entanto, a pornografia faz parecer, tenta criar a ilusão que ela pertence à ordem do proibido:

O produto pornográfico deve ser consumido como algo interdito, pois por meio da transgressão se estabelece uma relação simbólica com o consumidor. O material erótico/pornográfico possibilita a liberação catártica (em sentido amplo) das fantasias (reprimidas ou não) de seus consumidores – mentes e corpos libertinos, liberais, libertários ou moralistas –, transformando seus fetiches em desejos ou seus desejos em fetiches quando oferece sexualidade como mercadoria embalada sob forma discursiva (AZEVEDO FILHO, 2002, p. 38).

Desse modo, a pornografia possui uma produção em série, além de um caráter “vulgar”, cuja finalidade é a sua comercialização, na qual o sexo tem um fim em si mesmo. Borges (2013) aponta que há uma preocupação entre vários autores, entre eles Alexandrian (1993) e José Paulo Paes (1990), em fazer uma diferenciação entre erotismo e obscenidade, pornografia, na qual, o primeiro estaria ao lado da beleza, saúde, elevando a carne, enquanto a segunda, ao contrário, rebaixaria a carne, uma vez que a associa a sujeira, imundice, havendo ainda um aspecto patológico. A obscenidade teria como intuito a excitação sexual e nada mais, ao passo que o erotismo, mostraria o ato sexual de modo velado, além de que não seria sexo pelo sexo, mas vinculado ao amor (BORGES, 2013).

Dominique Maingueneau em sua obra *O discurso pornográfico*, também teoriza sobre essas diferenças. Maingueneau (2010) afirma que o erotismo busca sempre sua superioridade ao demonstrar que não é pornográfico, e essa distinção é marcada por uma série de características que se contrapõe: o grosseiro e o refinado, o selvagem e o civilizado, o baixo e o alto, o fácil e o difícil, a matéria e o espírito, entre outros. O erotismo e o pornográfico seriam, desse modo, absolutamente contrapostos.

Dessa constatação, passa-se facilmente a ruptura, visto que o erotismo é um modo de representação da sexualidade compatível, dentro de certos limites, com os valores reivindicados pela sociedade e dado que ele constitui uma espécie de solução de compromisso entre a repressão das pulsões impostas pelo vínculo social e sua livre expressão. Esse já não é o caso da pornografia, que não mascara suas tendências sexuais agressivas (Maingueneau, 2010, p. 32).

Segundo del Priore (2014), a palavra *erótico* é dicionarizada na França pela primeira vez em 1566 e se conceitua como aquilo que tem relação com o amor, ou que dele deriva. Borges demonstra, no entanto, a fragilidade dessa ideia de divisão: “sujeira e limpeza, elevação e rebaixamento são pares intercambiáveis e reversíveis conforme a perspectiva que seja adotada para as práticas sexuais” (BORGES, 2013, p. 99). Dessa maneira, para a pesquisadora, o que pode ser sujo, ou mesmo patológico, em uma determinada situação e contexto, pode não ser em outra.

Por meio da repressão sexual de que falava Foucault (1999), e da qual falamos anteriormente, Borges (2013) aponta as fraturas desse mecanismo de adestramento dos corpos que restringia a vida sexual ao leito conjugal, e, logo, à reprodução, pois ao se colocar o sexo em discurso, sobretudo, aqueles mais marcados pelo movimento repressor acabam por construir sobre ele um saber.

A valorização do sexo como “coisa proibida” resulta, portanto, em uma pseudorrepresentatividade: aquilo que não pode ser falado é justamente sobre o que mais se fala, ou, ao revés, aquilo sobre o que mais se cala é o que mais habita as mentes e sugere condutas transgressoras, em território limítrofe e reversível (BORGES, 2013, p. 100).

Segundo Borges (2013), esse movimento repressor faz uma tentativa de separar a esfera sexual da esfera social, como se a sexualidade ficasse dentro dos limites da vida privada e não tivesse aspectos públicos e políticos, no entanto, essa configuração não se sustenta, uma vez que, elementos internos e externos se relacionam. Borges (2013) parte de Pierre Bourdieu (2003) para afirmar que aquilo que é pessoal também é político, o que envolve as práticas sexuais dos sujeitos, que antes de adentrarem a privacidade dos quartos, se estabelece culturalmente, além de envolverem relações de poder que, por serem naturalizadas, passam despercebidas. Em decorrência disso, “esse raciocínio desfaz a separação entre vida privada e pública e alerta para o fato de que se essa separação é mantida, o privado não precisa ser visto e nem julgado ou justificado” (BORGES, 2013, p. 101), ou seja, se a sexualidade fosse puramente de ordem privativa, ela não poderia passar pelo adestramento e repressão.

Guacira Lopes Louro (2019) afirma que as variadas formas de se fazer homem e mulher, de vivenciar os prazeres e desejos do corpo são todas anunciadas e sugeridas, ou negadas e condenadas socialmente. A sexualidade é profundamente plural, cultural, forjada na linguagem, de modo que não há nada que seja de todo natural, começando por nossa concepção de corpo, que é construída historicamente. Sobre os corpos são constituídos gêneros, masculino e feminino, que são formulados no interior de cada cultura, logo, carregam as características dessa cultura. “Os corpos são significados pela cultura e são, continuamente, por ela alterados” (LOURO, 2019, p. 16).

É nesse contexto que as identidades humanas são instituídas, que abarcam também a atribuição das diferenças, no que concerne a sexualidade, classe social e raça, por exemplo. Isso implica que alguns sujeitos, a depender de seu lugar social e práticas corporais, serão qualificados como inferiores, errados, ou mesmo patológicos. Louro pontua que a construção

das diferenças inscreve a instituição das desigualdades, pois estão em estreita relação com os circuitos de poder que circulam socialmente.

Em nossa sociedade, a norma que se estabelece, historicamente, remete ao homem branco, heterossexual, de classe média urbana e cristão, e essa passa a ser a referência que não precisa mais ser nomeada. Serão os “outros” sujeitos sócias que se tornarão “marcados”, que se definirão e serão denominados a partir dessa referência (LOURO, 2019, p. 18).

Desse modo, os sujeitos são rotulados e aqueles que inseridos nos grupos sociais “normais” representam a si mesmos e aos outros, instituindo como a regra suas crenças, religião, estética. A sexualidade não escaparia e, embora os desejos humanos tenham sido naturalizados e pareçam instintuais, eles estão articulados a um aprendizado que ocorre no interior de determinado contexto histórico e social, ou seja, é política.

Foucault (2001) afirma que, no caso da repressão, como mecanismo de legitimação do uso do corpo e dos prazeres, a sociedade ocidental – por meio da articulação entre discurso, saber e poder – pôde estabelecer procedimentos de controle que, funcionando como permissividade ou liberalidade, aprisionaram a sexualidade e colonizaram o desejo, estabelecendo tanto territórios permitidos quanto esferas coercitivas. O público invadiu o privado, determinando práticas e estabelecendo até que ponto do território conhecido a prática sexual é saudável ou perversa. O prazer nessa história toda? Luxo de quem ousa transgredir, transpor a fronteira e habitar as incertezas e os perigos da margem (BORGES, 2013, p. 102).

Borges (2013) apontará uma contradição nesse processo de repressão que, para se estabelecer, precisou de um saber científico sobre o sexo. Segundo ela, ao colocar o sexo sob o estatuto do que não pode ser falado, há uma valorização do mesmo, transformando-o em um produto secreto e de grande poder e valor comercial. A pornografia, seja ela normatizada ou excessiva, veio para tirar o sexo do lugar de reclusão a que foi colocado, e enquanto se mantem a margem da cultura tida como séria, é tolerada, mas quando sai desse lugar marginalizado, a pornografia se torna um problema, e um de seus aspectos mais inadmissíveis é que seja feito por uma mulher (BORGES, 2013).

Se falar de sexo é, por si mesmo, uma transgressão, a escrita erótica das mulheres se configura como mais transgressora: culturalmente, as mulheres não estão autorizadas, pela lógica patriarcal e falocêntrica, a falar sobre sexo; elas são o sexo e, portanto, não falam, elas são faladas (BORGES, 2013, p. 109).

Dessa maneira, a pornografia aceita e legitimada pela cultura é aquela feita por homens e para homens, já que as mulheres vão aparecer como objetos de satisfação masculina, único prazer considerado. O orgasmo masculino é encenado como o ápice de toda a narrativa em grande número dos filmes pornográficos heterossexuais, ao passo que o feminino não é mesmo mostrado e a ejaculação do homem é, geralmente, a marca central, muitas vezes acontecendo fora do corpo da mulher, para ser visto, “o esperma é espargido ao

longo do corpo, nos seios ou, preferencialmente, na boca da parceira, que deve recebê-lo como a um presente, como coroação inequívoca do poder e da virilidade masculinas” (BORGES, 2013, p. 111). Se a pornografia masculina já se encontra aceita, normalizada e possui grande circulação em vários setores sociais, a entrada das mulheres nesse campo não é vista do mesmo modo, mas com desconfiança. A pesquisadora, falando especificamente de escritoras, afirma que existe uma tendência em misturar a *persona autoral* e a conduta moral da mulher que escreve textos eróticos.

A partir do que foi exposto, como pensar a escrita obscena de Hilda Hilst? Segundo Azevedo Filho (2002), Hilda é uma autora erudita, complexa e de grande prestígio entre a crítica literária, ainda que passasse ao largo do grande público, e que sua trilogia, mesmo sendo obscena, uma vez que apresenta cenas sexuais explícitas e linguajar sujo, não configura a autora como pornógrafa.

Ela, sem dúvida, luta pela liberdade da palavra. Mas por ter uma preocupação excessiva em mostrar a sua erudição, sofisticada demais o seu produto. A consequência disso é falha na comunicação erótico-pornográfica. A relação simbólica com o consumidor se fragmenta e seu texto se torna vulnerável na recepção (na acolhida ou na repulsa do leitor consumidor e do leitor culto-crítico). Nomeou sua trilogia de pornô-chique, erótico-pornô, etc., talvez para lhe dar o teor nobre que falamos anteriormente, embora não se possa excluir a “graça” dos termos no jogo ágil da brincadeira (AZEVEDO FILHO, 2002, p. 38).

Assim, Hilda não segue o pacto com o mercado e não representa a pornografia como um local de superficialidade. Em CR, a sua protagonista de oito anos de idade, apresenta ao leitor o primeiro impacto da obra, o primeiro impedimento para interação erótica e para o gozo do público. A narradora é a própria Lori, uma vez que lemos seu diário, local no qual ela conta, por meio de uma linguagem ora infantil, ora obscena, e ainda bastante infantilizada, aquilo que ela, na realidade, nunca viveu: a prostituição agenciada pelos pais. A descoberta de que tudo se trata de um simulacro da garota, com a boa intenção de ajudar o pai escritor que fracassa na escrita de pornografia, só será revelada nas páginas finais da narrativa. Não serão, no entanto, todos os leitores que conseguirão chegar ao fim da obra para descobrir seu desfecho. Logo na primeira frase que temos no livro Lori já deixa clara sua intenção narrativa, além de já alertar o leitor que ela o fará dentro de suas possibilidades enquanto uma criança: “Eu tenho oito anos. Eu vou contar tudo do jeito que sei porque mamãe e papai me falaram para eu contar do jeito que eu sei” (HILST, 2018, p. 105). Em seguida vem o susto do que a menina quer narrar:

Agora eu quero falar do moço que veio aqui e que mami me disse agora que não é tão moço, e então eu me deitei na minha caminha que é muito bonita, toda cor-de-rosa. E mami só pôde comprar essa caminha depois que eu comecei a fazer isso que eu vou contar. Eu deitei com a minha boneca e o homem que não é tão moço pediu

para eu tirar minha calcinha. Eu tirei. Aí ele pediu para eu abrir as perninhas e ficar deitada e eu fiquei. Então ele começou a passar a mão na minha coxa que é muito fofinha e gorda, e pediu que eu abrisse as minhas perninhas (HILST, 2018, p. 105).

Azevedo Filho (2002) afirma que Lori é uma personagem que se mescla entre a passividade e a atividade: passiva enquanto personagem que não vive o que narra, mas ativa, pois é escritora e narra o que não vive, compondo, assim, uma personagem complexa. Pela personagem aparece ainda um contraste entre o grotesco e o sublime: a menina possui uma linguagem pueril, ingênua, por vezes não sabe como se escreve ou que o significa algumas palavras, recorrendo aos adultos ou ao dicionário, e com esse mesmo vocabulário infantil fará explícitas descrições de cenas sexuais. Isso ocorre, por exemplo, com a palavra *predestinada*, que Lori desconhece seu significado, pedindo ao tio Abel uma explicação e formula, em seguida, um conceito para sua dúvida:

Eu pedi para ele me escrever essa palavra pra eu pôr aqui no caderno, ele escreveu, mas a coisa de *predestinada* é mais ou menos assim: uns nascem pra ser lambidos, outros pra lamberem e pagarem (HILST, 2018, p. 116).

Lori seria então o primeiro aspecto que desqualificaria Hilda como autora de pornografia por se tratar de uma criança. Para Azevedo Filho, CR se trata de uma metapornografia, uma vez que faz uma paródia com a própria pornografia, porque faz uma reflexão sobre si mesma. Isso é bastante evidenciado na figura do pai de Lori, escritor, que sofre uma crise emocional por precisar escrever, justamente, uma obra obscena encomendada por seu agente Lalau, que tinha por desejo a alta vendagem, nunca obtida antes pelo escritor. Hilda, por meio desse personagem, faz uma crítica ao mercado editorial e a dificuldade dos escritores que escrevem literatura de alta qualidade em um contexto social que tem por preferência materiais fúteis.

Há um intelectualismo e “rebuscamento linguístico” na narrativa de CR, além de referências que Hilst faz, como o nome do personagem Juca, que é José de Alencar da Silva, que reside na Rua Machado de Assis. Gustave Flaubert e Henry Miller são citados em discussões dos pais de Lori acerca do exercício da escrita; Georges Bataille é referenciado por Lori; e os amigos dos pais, que aparecem só pelo primeiro nome, mas que nos sugere se tratarem de Millôr Fernandes, Dalton Trevisan, Rubem Fonseca e Inácio de Loyola. Azevedo Filho considera que “não são referentes claros para o leitor não culto (alvo da literatura de consumo) e por isso tornam o texto jocoso e insípido em determinados momentos” (AZEVEDO FILHO, 2002, p. 61). Dessa maneira, Hilda mistura referências literárias, questões filosóficas, infância e alto valor estético com obscenidades, palavras de baixo calão, cenas sexuais inusitadas.

É importante lembrar que Azevedo Filho parte da intenção de Hilda em vender e, por isso, afirma que precisa tomar o consumismo como importante para sua análise, e para ele essa tentativa, intencional, de inserir o que se considera alta cultura em um gênero menor, acaba por ter como resultado uma literatura pouco consumível, que ele chama de pseudo-pornografia.

Em HH, as evocações eróticas são um misto de estereótipos preciosos da linguagem parnasiana e/ou romântica com expressões e situações chulas do baixo pornô e seus palavrões típicos. E como o erotismo tem sua unidade no próprio ato de vivenciá-lo e a sua essência está no esconder-se, Hilda, mais uma vez frustra o leitor. Sua pretensa exibição erótica se constitui numa *pseudo-pornografia*, ou, mais exatamente, num *pornô-kitsch* (AZEVEDO FILHO, 2002, p. 62).

Borges (2013), no entanto, nos oferece uma saída para pensar *O Caderno Rosa de Lori Lamby*. Segundo ela, Hilda desloca a pornografia de seu lugar de previsibilidade, se lançando contra uma tentativa de domesticação do seu texto. Diante disso, Borges se pergunta: “toda literatura pornográfica é transgressora?” (2013, p. 133). Para responder ao seu questionamento, ela recorre à teórica Eliane Robert Moraes, que ao longo de vários escritos (1992; 1994; 2003; 2004), afirma que a tentativa, geralmente, em fazer uma separação entre o que é pornografia e o que é erotismo, tem por finalidade um segmento mais moral que estético, pois descrever explicitamente ou visualmente o ato sexual é feio, vulgar, inaceitável.

Moraes (2004) aponta que o moralismo traz junto de si a suposição do que seria feio e, portanto, o que deveria ficar coberto. A teórica compara essa suposição com o nosso corpo ao demonstrar que a alta literatura estaria relacionada à nossa mente, inteligência, cabeça, ao passo que a baixa literatura estaria em comunhão com a feiura, impureza, localizando-se nos nossos genitais. Outra questão que desbanca esse discurso separatório, é que vários escritores consagrados escreveram obras eróticas de maneira escancarada, como Pietro Aretino, Gustave Flaubert, Marquês de Sade, que também era filósofo, Georges Bataille e Hilda Hilst, entre outros.

Lucia Castello Branco (2004) afirma que o faz a distinção entre erotismo e pornografia é mais de ordem moralizante, e representa a ideologia da sociedade vigente. No período vitoriano na Inglaterra, toda e qualquer obra de arte que pudesse “corromper” a moral era proibida, no entanto, não se tinha ao certo o que, afinal, poderia atentar contra os “bons costumes” ingleses. O Brasil não passa ao largo: “de acordo com a legislação brasileira, em decreto de 1970, a pornografia é compreendida como qualquer publicação ou exteriorização contrária aos bons costumes e que explore a sexualidade” (BRANCO, 2004, p. 18). Mais uma vez, eles não deixam elucidado o que se entende por danoso à decência. Autores como James Joyce, Casanova e Boccaccio chegaram a ser censurados nos Estados Unidos, que determinou

legalmente como pornográfico qualquer arte que mostrasse explicitamente relações sexuais. Ora, quantas obras não são então pornográficas?

A pornografia é perigosa, pois ela retira o sexo de seu local de reclusão e ainda coloca os sujeitos em contato com a sua sexualidade sem se restringir por tabus. Esse movimento retira do médico e do sexólogo o direito de manipularem, sozinhos, o saber sobre o sexo, e se coloca em contramão com o sistema estipulado pela ordem burguesa, que “considera desperdício de energia física ou de força de trabalho as atividades não monitoradas e que constituem, segundo Bataille (1975), despesas improdutivas” (BORGES, 2013, p. 134). Dessa forma, a pornografia desloca o lugar da sexualidade ao representá-la fora dos objetivos reprodutivos, convocando os sujeitos a olharem outros corpos e se satisfazerem, ainda que solitariamente. Por isso, Branco pontua a importância de não desvincular dos estudos sobre qualquer obra pornografia, a sua relação com o contexto histórico e político a qual esta inserida. Nesse sentido, é importante que quem pesquise pornografia e erotismo aborde suas supostas distinções.

Parte da pornografia passa a ser cooptada pelo mercado, tornando-se um bem de consumo produzido em série, já com um padrão estabelecido, do qual falamos anteriormente, e aceitável, desde que se mantenha a margem da sociedade. Para Borges (2013), o lugar tolerável que essa pornografia se dispõe a ocupar tem por resultado uma neutralização de seu potencial transgressor, que só é recuperado quando extrapola e sai dos moldes que são formulados ao gênero da pornografia. Por exemplo, segundo Moraes (2004), a obra do Marquês de Sade choca por misturar a obscenidade com questões filosóficas, com a alta cultura, e não por conter o sexo descrito aberta e explicitamente, uma vez que naqueles tempos já se tinha grande circulação de escritos pornográficos na França do século XVIII. Moraes fala, por exemplo, de sua obra *A filosofia na alcova* (1795), na qual Sade coloca filósofos em discussões teóricas no meio de uma orgia. Outro livro literário que Moraes aborda é *Madame Bovary*, de Flaubert, também motivo de escândalo social na ocasião de sua publicação, em 1857. O choque despertado foi porque Flaubert retratou, no que é considerada uma obra prima do realismo, dotado de excelência estilística, a história de uma mulher adúltera, a personagem Emma Bovary. Desse modo, o escritor combina dois elementos que se contrapõe: alta literatura e adultério, tema esse tido como baixo. Moraes (2004) afirma que a alta literatura é aquela que pode ser estudada nas escolas e universidades o que não combina com os temas sujos, e que combinar esses dois aspectos mexe nos alicerces de nossa cultura:

O potencial de subversão dos livros eróticos está diretamente ligado a sua capacidade de colocar em xeque os códigos do sistema literário vigente em cada

sociedade – transformando a ordem dos discursos a partir da qual se organizam as culturas (MORAES, 2014, p. 267).

Dessa maneira, fazer uma junção entre temas eróticos e temas lidos como superiores, há o escândalo e, logo, há a transgressão.

Tratar a pornografia do ponto de vista de suas regras não oferece perigo, mas fazer a imersão da matéria pornográfica em um ambiente de reflexão sobre assuntos sérios, que dizem respeito à existência do ser humano como sujeito de conhecimento sobre as diversas esferas de sua vida, misturar comportamentos socialmente rejeitados como imorais e imundos a dissertações filosóficas sobre ética, moral, vida e morte, sim; não apenas praticar crimes, mas empreender meditações sobre sua natureza, sua validade e sua necessidade, compõem alta transgressão (BORGES, 2013, p. 137).

Para Moraes (2004) e Borges (2013), o que escandaliza, portanto, é a pornografia não cumprir com as regras impostas e abandonar a zona de tolerância estabelecida para ela. A literatura pornográfica transgressora subverte não apenas as leis do alto gênero, como também do baixo, diminuindo a distancia que há entre eles, ou seja, aproxima-os. Ela se coloca como uma literatura degenerada, pois ocupa um lugar sem gênero, o que dá a ela liberdade para dizer sobre qualquer coisa e é isso que Hilda Hilst faz (MORAES, 2004).

Com *O Caderno Rosa de Lori Lamby*, podemos afirmar que Hilda fracassa como autora de pornografia, se analisarmos pela perspectiva de vendas, que, supostamente, era a intenção da autora, por meio de uma extensa circulação de sua obra obscena, o que seria inédito para ela, pois suas publicações anteriores são consideradas difíceis, e logo, eram pouco vendidas e lidas. No entanto, o mesmo ocorre com seus escritos pornográficos, que foram, também, vistos como intragáveis e não alcançaram um êxito de vendas. Borges (2013) aponta dois motivos para o fracasso da pornografia hilstiana: primeiro, a autora extrapola ao produzir textos que passam ao largo das normas estabelecidas para o gênero, e em segundo, ela é uma mulher escrevendo e publicando pornografia. Hilda não consegue produzir uma literatura de fácil consumo e a pornografia fica diluída na obra.

Portanto, pensando pelo viés mercadológico e do que se espera de um texto pornográfico, Hilda Hilst fracassa, no entanto, onde há fracasso, há também transgressão. Hilda transgredir ao não fazer com que seu escrito se encaixasse nas regras estabelecidas e transgredir enquanto autora mulher, deslocando, dessa forma, a pornografia de seu lugar costumeiro.

Hilda Hilst, por outro lado, desconstrói também qualquer expectativa de que um texto pornográfico escrito por mulher fosse tratar de temas considerados tipicamente femininos. Pelo contrário, desessencializa a ideia de que, por ser mulher – e escritora já respeitável –, deveria escrever um ou outro tipo de texto, ou trataria de certos temas. Regida pelo signo do desconforme, a *Trilogia* prima pelo inusitado das situações, dos temas e da linguagem (BORGES, 2013, p. 143).

Segundo Moraes (2018, p. 20), “o que estava em jogo para Hilda (...), era o seu desejo de explorar outras formas do dizer literário, de excursionar por regiões não devassadas por seu gênio criador, de se arriscar em projetos textuais ainda mais ousados”. Mesmo que disso viesse o fracasso, que ao modo batailliano, uma das inspirações de Hilst, é o mesmo que transgredir, ou seja, posicionar-se junto à liberdade (MORAES, 2018). Sob o signo de lixo, *O Caderno Rosa de Lori Lamby* vai para além da obscenidade, ao mostrar a linguagem tomada como central na obra, que tem como epígrafe “à memória da língua”. “Afim, se essa memória invoca desde a fala primitiva da criança até as mais elevadas formas literárias, ela também guarda os registros mais abjetos da experiência humana” (MORAES, 2018, p. 23). O que Moraes nos diz é da impossibilidade de demarcar a obra de Hilda Hilst em um tipo específico de literatura, uma vez que essa traz variados prismas. A obra de Hilda é indomável.

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 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 (MORAES, 1999, p. 125).

Além disso, o erótico e a centralidade do corpo não foram iniciados em sua obra apenas a partir da Trilogia. Segundo Juliana Caldas (2018), Hilda transformou o corpo em matriz fundamental de todos os seus escritos. Sua linguagem comporta e perpassa por toda a carnalidade dos personagens, dela própria, e daqueles a quem ela se direciona, os leitores e Deus. Caldas descreve a literatura de Hilst como pedaços multiformes de linguagem que, embora se rearranje em novas configurações, não perde as temáticas que a constituem desde o início. A partir disso, podemos pensar que a Trilogia Obscena tenha introduzido elementos novos, como as palavras de calão, cenas sexuais grotescas, mas mantém a mesma qualidade literária e os mesmos temas costumeiros de Hilda.

Em um diálogo entre Clódia e Crasso, de *Contos d’escárnio. Textos grotescos*, há uma pergunta sobre um trabalho literário de outro personagem, Hans, o escritor fracassado: “é metafísica ou putaria das grossas?” (HILST, 2014, p. 105). Não tem resposta, porque é os dois. Essa é uma pergunta que pode ser feita diante da Trilogia Obscena de Hilda, e também não podemos responder, pois seu texto é anárquico. Segundo ela, não há como chamar seus textos de novelas, romances ou contos, pois eles não atendem a código algum (HILST, 2013).

A transgressão na obra acaba por distorcer o gênero literário, uma vez que Hilst escreve uma pornografia lida como difícil. Em 1977, antes mesmo das publicações obscenas, Hilda contou durante uma entrevista de uma conversa que teve com um amigo, Anatol Rosenfeld, na qual lamentava não ser compreendida, mesmo falando sobre tudo, até de bunda. O amigo teria respondido então: “Mas tua bunda é terrivelmente intelectual, Hilda” (HILST, 2013, p. 43). É uma intelectualidade que não faz censura a nada, nem a bunda, ao cu, ao sórdido.

Censura, eu não tenho nenhuma. A minha proposta é, justamente, a anticensura. Coloco em minha obra todas as máscaras possíveis: o sórdido, o imundo, o terrível. Todas as caras horrorosas, as vergonhas. A proposta é esta: de colocar tudo. Então, não há censura (HILST, 2013, p. 133).

Hilda Hilst, portanto, ao publicar CR, causou uma ruptura com a sociedade, pois é uma mulher que escreveu pornografia, no entanto, não rompeu com o seu trabalho. Como ela mesma disse, nunca houve espaço para censura ao corpo em sua produção literária. Desse modo, sua produção pornográfica não representa uma ruptura, é mais uma obra, genial, dentro de sua obra. Nesse sentido, Hilda rompe com a cultura e o mercado, mas não com a sua literatura.

Além disso, CR rompe com a normalidade, no sentido de não se reter dentro das regras destinadas aos produtos obscenos. É um livro complexo, que se constrói em várias camadas, narrativas e vozes. É sobre esse hibridismo textual que falamos no próximo item.

1.3 *Mise en Abyme* e o hibridismo textual em *O Caderno Rosa de Lori Lamby*

O Caderno Rosa de Lori Lamby se estrutura como um texto híbrido que se constrói por meio de várias camadas, de vozes e narrativas que se intercalam e se relacionam de modo dependentes uma das outras. *O Caderno Rosa* é um livro em formato de diário, e o leitor desconhece essa artimanha de antemão, descobrindo somente nas páginas finais da narrativa, o que contribui para a estruturação em camadas da obra ser ainda mais potente. O diário da menina se alterna entre episódios nos quais ela ficcionaliza sua história, ou seja, narra suas invenções sobre ser uma prostituta, ao passo que intercala com o cotidiano familiar em crise devido à situação de escritor fracassado em que se encontra seu pai. Por isso, Lori escreve, com o intuito de fazer o trabalho que seu pai reluta em produzir: uma obra pornográfica. Para isso, a menina buscará referência nos trabalhos do pai, em vídeos pornográficos, em autores que esse mantém guardado em seu escritório, onde estão separados e nomeados como “BOSTA”: “o Henry, e aquele da moça e do jardineiro da floresta, e o Batalha que eu li o

Olho e A Mãe. Mas eu gostei mais da tua moça e o jumento porque é mais bosta né, papi?” (HILST, 2018, p. 56). Nesse trecho, Lori está falando dos escritores Henry Miller e Georges Bataille, conhecidos, também, por terem publicado textos obscenos. A última narrativa que Lori toma como referência nesse trecho, a história “bosta” que envolve uma moça e um jumento, é do pai da menina, que ela toma para si e insere dentro de seu próprio livro, *O Caderno Rosa*, como se tivesse sido um presente de seu fictício tio Abel, nomeando-o de *O Caderno Negro*. Há ainda cartas que tio Abel e Lori trocam, as que ela escreve para os pais e, no final do livro, Lori insere um poema obsceno de seu pai, que ela assume ter roubado e outras quatro histórias, com narrativas distintas, escritas por ela: duas fábulas cujo personagem é o sapo Liu-Liu, uma sobre uma mosca, a Muská, e, por fim, uma última sobre um rei, o Pau d’Alho, que tinha duas cabeças.

Desse modo, Hilda constrói uma narrativa formada por várias outras narrativas, compondo o que Borges (2013) chama de hibridismo, o que torna difícil dizer, afinal, de quem é a voz que narra CR, uma vez que diferentes textos constituem a obra. Lori é uma escritora mirim que toma para si a função de salvar seu pai, que, bem como Hilda, é um escritor fracassado, pois não escreve literatura que possa ser considerada vendável. Diante disso, seu editor encomenda um livro obsceno, que não por acaso, é a história de uma menininha.

O texto se constrói em várias camadas e, em estrutura de encaixe, sobrepõe informações e falsifica vozes. Por trás da obviedade da construção da narradora-mirim, permanece uma voz adulta, *in off*, que seleciona o que contar e que interfere no texto com pequenos comentários sobre como o mesmo foi pensado ou escrito, orienta a grafia de alguma palavra (BORGES, 2013, p. 235).

Em um primeiro momento podemos, de modo ingênuo, achar que a menina narra, sozinha, todos os acontecimentos que temos em mãos, mas conforme diz Borges, portanto, mesmo que Lori tenha tido a iniciativa de escrever um livro obsceno, a voz que guia o seu trabalho é a de um adulto, seja seu pai, os escritores que ela lê, ou os vídeos pornográficos que ela assiste.

Além dessa mescla de vozes, infantil e adulta, a linguagem que compõe toda a obra se diferencia em determinados momentos da narrativa, sobretudo, *O Caderno Rosa* e *O Caderno Negro*, que possuem diferenças marcantes. *O Caderno Rosa* tem a linguagem pueril de uma criança, mesmo enquanto descreve cenas sexuais. Lori usa de diminutivos, como “fofinha”, “quietinha” (2018, p. 105), “beijinho”, “malinha” (2018, p. 106), cita os programas de televisão de grande circulação entre o público infantil de seu tempo, He-Man e Xuxa, e durante as narrações sexuais, faz uso de uma linguagem comumente infantil para nomear os

corpos: “coisinha” (2018, p. 105) para vagina e “piu-piu” para pênis. O *Caderno Negro*, em contrapartida, transporta o leitor para outro universo: o espaço é uma cidade de Minas Gerais, Cural de Dentro e o narrador é um adolescente, Edernir, que nos conta de sua primeira paixão por uma moça, Corina, a quem imaginava ser virgem, casta, mas que se envolve sexualmente com ele, com o Tonhão, padre da cidade, e com um outro rapaz, Dedé, havendo, então, uma decepção do protagonista. Os personagens, portanto, assim como o espaço e enredo são diferentes do *Caderno Rosa*.

Se tratando da linguagem, o *Caderno Negro* inverte os diminutivos da língua para os aumentativos, desvinculando-se de aspectos infantilizados, como “putona”, “bundona”, “bucetuda”, “vaginão”, “pauzão”, o que reflete, claramente, um contraponto com o *Caderno Rosa*. Segundo Azevedo Filho (2002), esse jogo entre o rosa e o negro, diminutivo *versus* aumentativo dos sufixos, pode representar uma distinção entre o mundo obsceno visto pelo olhar de uma criança e o mundo obsceno visto pelo adulto, no qual não caberia a infância.

Outra diferença entre os cadernos se encontra nas práticas sexuais, pois enquanto no primeiro só há sexo oral, no segundo há penetração vagina-pênis e sexo anal. Além disso, o leitor não tem o choque de ver como protagonista do caderno negro uma criança. Borges afirma que “o caderno negro compõe o que mais poderia se aproximar de uma narrativa na qual o elemento erótico ou pornográfico apareceria com a gratuidade que lhe é peculiar ou com a leveza dos textos que fazem rir” (BORGES, 2013, p. 241). Ela aponta para Corina como o principal aspecto dessa aproximação, uma vez que ela possui o corpo disponível, comum nas narrativas pornográficas.

João Batista Martins de Moraes, em 2007, publicou um artigo *Os espelhos de Lori Lamby: considerações a respeito da presença da metáfora especular (mise en abyme) na obra O caderno rosa de Lori Lamby*, no qual, trabalha pela perspectiva da estrutura metáfora especular, ou o *mise en abyme*, que ocorre na narrativa de CR. Moraes (2007, p. 130) descreve a *mise en abyme* como um fenômeno que reproduz a função de um espelho, pela “perspectiva de ser um instrumento para realçar a imagem ao refleti-la, tornando-a dupla. Sua presença reitera os contornos e características do objeto refletido”. O termo, *mise en abyme*, foi cunhado pelo escritor André Gide e não se encontra somente na literatura, já que esse fenômeno pode aparecer em todas as artes. Segundo Moraes (2007), foi Lucien Dällenbach, em 1978, que nomeou narrativa especular a ocorrência da *mise en abyme* no texto verbal, em sua obra *Le récit spéculaire*, considerada a mais importante sobre o tema.

Segundo Morais (2007) a conceituação e categorização para *mise en abyme* não foram esgotadas pelos estudiosos, entre eles André Gide e Mieke Bal, o que seria consequência, em partes, “pelo fato do fenômeno poder se desdobrar sob vários aspectos de representação – característica que parece dificultar um consenso teórico entre os estudiosos” (MORAIS, 2007, p. 131). O termo refere-se ao “encaixamento” na arte, uma forma dentro de outra forma, “uma miniaturização de algo maior que a contém, reproduz na diegese o assunto da obra num plano interior, ao nível das personagens” (GIDE *apud* MORAIS, 2007, p. 132), ou seja, a *mise en abyme* reproduz no mundo ficcional o assunto da obra, mas em um plano interior, traçando um paralelo com o enredo principal, primeiro.

Morais (2007) aponta para a materialidade de um livro dentro de outro em *O Caderno Rosa de Lori Lamby*, se tratando do *Caderno Negro*, pois há, inclusive, capa, uma ilustração e uma epígrafe, para então se iniciar a narrativa. Por meio da metáfora especular, Morais expõe critérios que estabelecem o fenômeno na obra a partir da relação *Caderno Rosa* e *Negro*: o segundo reflete o assunto do primeiro e está na escala dos personagens, ou seja, nós, leitores, lemos o *Caderno Negro* junto com Lori, “e é precisamente essa estrutura que vai dar a impressão de apagamento dos limites entre os níveis narrativos” (MORAIS, 2007, p. 135).

De acordo com Morais (2007), embora haja uma quebra na narrativa, o *Caderno Negro* reflete o *Caderno Rosa*, bem como um espelho, ao narrar a decepção de Edernir, o escritor, ao ver Corina, que representa o público, fazer sexo com outros homens e participar de uma orgia que incluía um jumento de nome Logaritmo, que representa a burrice, ao passo que seu nome representa os números, valores, consumo. A metáfora especular, desse modo, ajudaria a compor uma estrutura mais forte para o texto, por meio de uma relação dialógica consigo mesmo, reforçando seu significado e representação (MORAIS, 2007).

A auto-representação se dá com a narrativa primeira ao refletir a angústia de uma escritora (Lori Lamby) tendo que se envolver em situações de prostituição para ajudar seu pai a realizar um livro que atenda ao mercado editorial. Neste caso, a metáfora especular, portanto, reitera o tema da narrativa primeira, apesar da quebra no seguimento desta (MORAIS, 2007, p. 136).

Segundo Morais (2007), o *Caderno Negro* se classifica enquanto uma metáfora especular de cunho ficcional retrospectiva, pois ele retrata assuntos que já haviam sido ditos na primeira narrativa, além de possuir desdobramentos posteriores. Lori nos apresenta o *Caderno Negro* como uma produção do tio Abel, que mais tarde descobriremos se tratar de seu pai, ou seja, é um texto que Lori rouba para compor sua própria história em construção. Após o término do livro negro, a menina ainda sonha com a história. Ela escreve para tio Abel para narrar o pesadelo que tem com um piu-piu gigante, com cara de jumento, que a persegue.

O He-Man aparece no sonho e corta a cabeça de jumento do piu-piu, o que não resolve o dilema, pois além de continuar vivo, ele ainda se mete no meio das pernas da princesa Leia, que demonstrou estar bem contente. Lori conclui que o *Caderno Negro* não era uma história muito bonita e para se alegrar, vai “colar figurinhas do He-Man e da Xoxa na beirada do caderno e tudo vai ficar mais bonito” (HILST, 2018, p. 131). O *Caderno Negro*, então, possui uma estreita ligação com o *Caderno Rosa*. Sobre essa caracterização da metáfora especular enquanto ficcional retrospectiva, Morais (2007, p. 136) ainda afirma: “ela irá mascarar o que está sendo revelado para evitar descobertas inoportunas e prolongar sua significação para não se tornar desinteressante ao retomar conteúdos já expostos”.

Por fim, Morais (2007) ainda classifica a metáfora especular que Hilda constrói como transcendental, uma vez que, instância literária e instância narrativa se fundem, ou seja, escritor e narrador se misturam, o que se percebe em CR, pois Hilst cria uma protagonista que é uma escritora-mirim escrevendo sua obra literária. Esse modo de *mise en abyme* acaba por produzir um “efeito de apagamento das fronteiras entre o real e o ficcional” (MORAIS, 2007, p. 137).

Para concluir o tópico do hibridismo que estrutura todo o CR, há ainda que se mencionar as ilustrações feitas por Millôr Fernandes sob encomenda de Hilda Hilst. As ilustrações podem potencializar a narrativa do texto literário por meio da presença de outro recurso artístico, por meio da interpretação que o ilustrador fará da obra, sempre única, que obedece aos seus critérios e escolhas e, por isso, dois ilustradores não retratariam do mesmo modo uma narrativa, de acordo com Nilce Maria Pereira (2008). Seguindo as duas funções que uma ilustração pode ter na obra, o ilustrador optará por traduzir o texto, essa função considerada primordial, ou ainda iluminar e expandir o texto, função essa tida como secundária (PEREIRA, 2008). Nesse percurso de traduzir ou elucidar o texto, Pereira (2008) afirma que ocorre a sua recriação, que ressurgue por meio das imagens, assim, “o livro ilustrado é um tipo singular de publicação, que coloca lado a lado não apenas dois meios distintos, um verbal e outro visual, mas dois tipos de linguagem que diferem entre si enquanto realizações estéticas” (PEREIRA, 2008, p. 12). Além disso, o texto nunca é representado em sua totalidade, mas em recortes selecionados pelo ilustrador, a partir do que ele considera que deva ser ilustrado (PEREIRA, 2008).

Desse modo, a ilustração surge do texto verbal, se configurando enquanto um texto dentro de outro texto. Portanto, possuem três características principais a relação da palavra com as ilustrações: “as escolhas do ilustrador, os procedimentos utilizados na ilustração e o

texto em si” (PEREIRA, 2008, p. 14). A partir disso, dois momentos são de todo importantes para pensar a ilustração: a cena exata que será ilustrada e a qual distância será feita (PEREIRA, 2008). Para pensarmos as ilustrações de Millôr Fernandes, recuperaremos as informações desenvolvidas no capítulo de livro³ escrito por mim e por minha orientadora, no qual, por meio da relação intersemiótica entre duas artes, fizemos uma análise das ilustrações que compõe CR.

Nas ilustrações de CR são os corpos de seus personagens que recebem a maior atenção do ilustrador, pois, sobretudo, é o corpo, jamais camuflado ou silenciado, que está em evidência em todo o texto de Hilda. Demonstraremos, por meio de quatro ilustrações, os corpos que Millôr opta por representar. A Figura 1, que aparece aqui é a primeira ilustração na obra, além da capa. O desenho retrata um corpo feminino e infantil, a personagem Lori, que é ilustrada em seus traços infantis, pois Millôr ilustra um corpo sem pelos pubianos e sem os seios desenvolvidos, assim como o corpo de uma criança (SOUZA; BORGES, 2020). A cena em questão é sexual, a primeira que Lori nos narra, o início de sua narrativa: “Eu deitei com a minha boneca e o homem que não é tão moço pediu para eu tirar a calcinha. Eu tirei. Aí ele pediu para eu abrir as perninhas e ficar deitada e eu fiquei” (HILST, 1990, p. 8-9).

A ilustração imita os traços de desenhos infantis, como se tivesse sido feito por uma criança: “linhas irregulares, formas do corpo desiguais, um braço maior e mais fino que o outro, dedos também em formatos diferentes um dos outros, pontudos, nariz triangular” (SOUZA; BORGES, 2020, p. 163). Essa ilustração pode representar um choque a mais para o leitor, além do texto hilstiano, pois é um desenho que bem poderia ter saído das mãos de uma criança, o problema é que se trata de um corpo infantil nu que ilustra a descrição de uma cena sexual. Poderia, então, ser um desenho feito pela própria Lori para ilustrar seu caderno rosa.

³ O capítulo, *O riso e o perigo: relações intersemióticas entre Literatura e Ilustração em O Caderno Rosa de Lori Lamby, de Hilda Hilst* foi publicado no livro *Interseções: Ensaios de Literatura e Outras Artes*, em 2020, de organização dos professores Ulysses Rocha Filho e Oziris Borges Filho.



Figura 1 – Lori Lamby

Millôr Fernandes toma a linguagem infantil que retrata as narrações de Lori e a traduz para essa ilustração, expandindo o texto da escritora mirim. As próximas ilustrações falam do corpo masculino: um impotente sexual e outro que não se satisfaz do encontro com uma prostituta. De acordo com Borges (2013), a masculinidade que Hilda retrata em CR não é a que, geralmente, aparece em textos pornográficos. Os clientes fictícios que compõe a narrativa de Lori, pedófilos, negam a prática sexual ortodoxa, com mulheres adultas, e fazem pedidos à menina que vão desde o *voyeurismo* até a coprofilia, além de pedirem que ela imitasse animais. Outro ponto que afasta as práticas sexuais de CR das comumente realizadas nas obras pornográficas heterossexuais é a condição imposta pela mãe de Lori, Cora, na qual, todas as relações sexuais se restrinjam apenas à atos orais, de modo que não há penetração, vaginal ou anal. Para além das performances sexuais, Hilda retrata ainda a impotência sexual em mais de um momento na obra, centralizada, especialmente, na figura do pai de Lori.

O pai de Lori afirma todo o tempo que é capaz de ficar impotente e, por diversas vezes na narrativa, recusa relacionar-se sexualmente com sua mulher, a mãe de Lori: à impotência criativa, associa-se a falta de desejo sexual (BORGES, 2013, p. 246).

Na ilustração, o homem é desenhado chorando, nu, e olhando para baixo, o que dentro do contexto da narrativa, sugere que ele observa seu pênis e lamenta que esse não sustente uma ereção.



Figura 2 – O pai de Lori

Na Figura 3, Millôr ilustra tio Abel, que conversa com uma mulher, a expressão do personagem, no entanto, indica tristeza e descontentamento. Nesse ponto da narrativa, o personagem encontra-se forçado a passar alguns dias longe de Lori, momento esse que envia cartas à menina. Em seus escritos para a menina, ele conta estar triste, porque perdeu dinheiro, embora não especifique como, apenas que era o último que tinha e para abrandar o desânimo e acalmar o desejo que estava a sentir por Lori ele foi “procurar uma mulher. E na hora que eu enfiei o meu pau na boceta da mulher comecei a gemer: minha princezinha persa, minha adorada princezinha. Aí a mulher parou tudo na hora e falou: ah, não, cara, se tu fode com princesa o preço é outro” (HILST, 1990, p. 72). Por meio da descrição sexual podemos concluir a insatisfação de tio Abel, que mesmo estando com uma mulher adulta, era na criança que pensava durante o sexo (SOUZA; BORGES, 2020).



Figura 3 – Tio Abel

As mulheres da obra hilstiana, por outro lado, são representadas de maneira diferente por Millôr, o que demonstra sua articulação com o texto de Hilda, já que elas se apresentam radicalmente diferentes dos personagens masculinos. As mulheres representadas em CR, Lori, Cora e Corina, a personagem do *Caderno Negro*, percebemos que possuem uma característica em comum:

são personagens ativas, que ressoam a uma potência, fazendo um contraponto com a masculinidade na obra. Lori, mesmo com a pouca idade, se faz escritora e toma para si o papel de salvar o pai e escrever aquilo que ele, a custo de ataques coléricos, já que não se contenta em ter que se rebaixar ao mercado editorial, protela em fazer. Lori não se satisfaz em só reescrever aquilo já produzido por seu pai, procurando ainda fontes outras, como *A História do Olho* e *A Mãe*, de Georges Bataille. Cora, diante as crises do marido, não se abate: lê o que o pai de Lori escreve e não se silencia acerca daquilo que foi escrito, cobra objetividade do marido, dando a entender que a pornografia pode ser uma possibilidade de melhoria na vida da família, tanto que na ficção de Lori, quem alicia a filha e organiza as regras, é Cora (SOUZA; BORGES, 2020, p. 169).

Aqui um dos momentos em que Cora cobra do marido uma melhoria de seu texto pornográfico, sugerindo-lhe que falta obscenidades:

Mamãe falou assim pro papai: - Tem que ter muito mais bananeira, quero dizer bandalheira (mami)
 - Você está falando igualzinho ao Lalau, e quer saber? não te mete, eu é que escrevo (papi)
 - É que ninguém lê o que você escreve, você já sabe (mami)
 - Tu cu ó que, Judas? (papi) Tu quo que Judas? (correção do Lalau)
 - Nós vamos voltar pra aquela merda de antes (mami) (HILST, 1990, p. 20).



Figura 4 – Mulher que segura um objeto fálico.

Na quarta ilustração apresentada aqui, Millôr ilustra uma mulher com expressão facial que indica alegria ao segurar um objeto fálico, bastante semelhante a um pênis, como se o tivesse sob o seu controle. A nudez de seu corpo não demonstra ser um problema para ela, ao contrário, ela se coloca à vontade. Seu corpo é desenhado com as formas abertas, expostas, em movimento (SOUZA; BORGES, 2020). Diferente da primeira ilustração, a Figura 1, esse desenho não sugere ter sido feito por uma criança, já que possui traços regulares, bem delimitados nas formas corporais.

Pudemos perceber, dessa forma, que Millôr Fernandes opta por escolhas que estão em estreita relação com as escolhas feitas pela própria Hilda Hilst, representando e explorando elementos que se destacam no texto verbal, corroborando aquilo que a teoria afirmava: “a confluência das linguagens textual e visual, em que somente a presença de ambas pode conferir as características de unidade e integridade presentes em sua definição” (PEREIRA, 2008, p. 25). Dessa forma, o texto literário pode expandir, como também pode restringir o trabalho de ilustração do artista, pois o texto pode dar exposições suficientes para a visualização de determinada cena, ou não fornecer elementos suficientes (PEREIRA, 2008).

Retomando o aspecto de *mise en abyme* trabalhado aqui, de acordo com Moraes (2007), embora a teoria não tenha, ainda, explorado longamente o fenômeno da metáfora especular em um diálogo entre linguagens artísticas, as ilustrações de Millôr em CR “refletem não apenas os eventos narrados, mas sugerem também uma interpretação para o texto” (MORAIS, 2007, p. 138). Dessa maneira, a auto-referencialidade aos eventos narrativos tornam a mensagem da obra mais inequívoca, o que se enquadraria como um espelhamento,

cumprindo uma função de *mise na abyme*. Segundo Moraes (2007, p. 139) “os desenhos em questão cumprem uma característica básica da qual emerge a metáfora especular: proporciona à obra um mecanismo de auto-interpretação através de um encaixe”, ou seja, os desenhos podem ser vistos como espelhos.

Nesse capítulo, portanto, tivemos o objetivo de pensar a recepção que *O Caderno Rosa* teve frente à crítica, e qual o local Hilda Hilst ocupa enquanto escritora, temporariamente, de pornografia. Finalizamos com a análise do hibridismo e formato de colagens textuais, sobre o qual, a narrativa foi constituída. Para o próximo capítulo, vamos analisar o corpo infantil, como nos propomos em nossos objetivos, além de buscar dar continuidade a discussões iniciadas nesse capítulo, como a relação de Hilda com a escrita, pensando em conceitos psicanalíticos como autoficção e devastação. Além disso, falaremos da relação da autora com a transgressão através de sua personagem Lori.

CAPÍTULO 2

O CORPO DA FANTASIA E DA DEVASTAÇÃO: LORI E SEU ROMANCE FAMILIAR

*Toma, toma tudo isso para ti, eu não quero ser uma
pessoa viva! tenho nojo e maravilhamento por mim,
lama grossa lentamente brotando*
(LISPECTOR, Clarice, 1964/2020, p. 55).

Escrevemos o primeiro capítulo pensando as estratégias de narrativa que compõe o CR, sua construção híbrida e o lugar que ele ocupa junto à obra de Hilda Hilst, não como ruptura, já que aspectos obscenos sempre tiveram seu espaço em sua literatura. Por isso, inicialmente, no segundo capítulo, vamos retomar discussões já iniciadas anteriormente nesse trabalho, a fim de continuar analisando a composição de CR, mas agora sob o aspecto de como Hilda se transforma em seus personagens. Para isso, traçamos um percurso que perpassa o modo pelo qual ela se relacionava com a escrita, com o corpo, com seus personagens, junto aos conceitos psicanalíticos da autobioficção e da devastação. Assim, vamos pensar o que une CR a sua criadora, sobretudo, por meio de Lori.

Além disso, como também já discutimos, CR foi mal recebido por parte da crítica e do público e muito em decorrência de sua personagem protagonista. Mesmo se tratando de um simulacro, isso será revelado apenas no final da narrativa, tornando, até lá, o leitor em um cúmplice do que parece ser uma história cujo enredo retrata a prostituição infantil e a pedofilia. No desfecho há a revelação de que tudo não passava de uma enganação da menina e nada do que foi narrado havia de fato acontecido. A partir das polêmicas da recepção, a obra nos convoca a pensar no corpo infantil, em como esse é construído em nossa cultura e qual lugar ele ocupa junto à instituição familiar. Por isso, uma teorização breve sobre o desenvolvimento sexual na infância, demonstrando que o conceito de corpo no campo da teoria freudiana é diferente do conceito de corpo no campo da Biologia, faz-se necessária. Exploraremos a construção fantasística do corpo e o complexo de Édipo, por meio das conceituações teóricas freudianas e lacanianas, junto à representação de Lori.

Esses conceitos são necessários para as formulações sobre os corpos nesse trabalho. Para Lacan, o corpo apenas faz sentido quando é perpassado pela linguagem, uma vez que nós, ao nascermos, somos inseridos em uma cultura regida pela palavra. Segundo Léia Prizskulnik (2004), a Psicanálise propôs um discurso novo sobre o ser humano, evidenciando

os afetos que perpassam os sujeitos, como sonhos, amor, ódio, culpa, desejo e tira a centralidade da razão, colocando-a na palavra: “a palavra nomeia, ordena, alivia, consola, cura; chega a criar quando nomeia algo” (PRISZKULNIK, 2004, p. 75).

Além disso, a compreensão de sexualidade na Psicanálise questiona a noção de instinto sexual que ocorre no campo da Biologia, uma vez que, segundo os preceitos freudianos, a sexualidade não possui uma ligação fundamental com a função da reprodução, e não se restringe aos órgãos genitais.

O corpo biológico é um corpo objetivado (objeto da ciência), um organismo, para ser estudado em termos de suas funções (digestão, respiração, etc.), do funcionamento específico dos vários órgãos e seus tecidos, do funcionamento das células. O corpo para a Psicanálise é um corpo tecido e marcado pela sexualidade e pela linguagem. Freud, portanto, propõe uma nova leitura da corporeidade que acaba oferecendo uma nova leitura da construção do sujeito humano (PRISZKULNIK, 2004, p. 75).

Em vista disso, a teoria psicanalítica contemplou a leitura de corpo a que nos propomos nesse trabalho, pois fornece uma compreensão que se desencontra das formas mais tradicionais de olhar para a sexualidade e os corpos. A Psicanálise considera a sexualidade em uma relação com a linguagem, com a cultura. Isso torna possível seu enlace com Hilda Hilst aqui, uma vez que a carne composta por ela em CR ultrapassa os limites postos por campos que usualmente leem os corpos como redutos comandados somente por instintos.

2.1 Devastada, escrevo: autoficção e a inscrição de Hilda Hilst em Lori Lamby

Como discutimos ao longo do primeiro capítulo, um dos questionamentos que permeou a publicação da trilogia obscena de Hilda foi a sua motivação, o porquê de uma autora da chamada “alta literatura” decidir escrever textos considerados tão grotescamente obscenos. E mais precisamente, podemos nos perguntar por que colocar a pedofilia, ainda que sob uma máscara de simulacro, no centro de sua primeira narrativa pornográfica. Um argumento recorrente para justificar tal decisão, é que Hilda parte para a bandalheira como uma resposta ao silêncio a repercussões mais amplas, com o público e leitores não especializados em crítica e teoria literária, que sempre acompanhou suas publicações, no entanto, pretendemos aqui explorar um pouco mais essa suposição.

Dessa maneira, a partir das questões aqui expostas, e do modo que a autora estabelecia sua relação com a escrita e como se aproxima dos seus personagens, que seguiremos o percurso inicial deste capítulo. Para isso, recorreremos a suas entrevistas, que já usamos nessa

pesquisa anteriormente, e a sua biografia, também já utilizada aqui, no intuito de pensar Hilda a partir de suas próprias palavras, afinal, ela deu dezenas de entrevistas ao longo dos anos. Esse item foi dividido em dois subitens, de modo que no primeiro vamos explorar a relação que a morte possui com a escrita de Hilda e CR e o conceito de autoficção, desenvolvido pelo psicanalista Wesley Peres (2012). Em seguida, nos propomos a pensar sobre um estado de devastação, como uma construção psicanalítica, ao lado da escritora e de sua personagem Lori. Mesmo estando divididos, todos esses conceitos possuem estreita ligação, e um ajuda a entender o outro.

2.1.1 Morte e autoficção

Hilda Hilst concedeu inúmeras entrevistas ao longo de sua vida. Na introdução do volume *Fico besta quando me entendem*, organizado por Cristiano Diniz, há um trecho no qual a autora diz que acreditava que a entrevista tinha um enorme valor.

Acredito no importante papel revelador, na grande possibilidade de aproximação, na descoberta, e possível verdade que é uma entrevista. É quase como uma confissão. Agora, no caso específico de um escritor, a entrevista se complica porque tudo o que um escritor tem a dizer, tudo o que ele imagina verbalizar, o seu mais fundo, a sua mais intensa verticalidade, está dito no seu trabalho, e já da melhor forma que ele acredita ser possível traduzir. Não acredito que escritor algum consiga verbalizar com mais verdade que no seu próprio trabalho (HILST, 2013, p.).

E é de sua obra que ela mais fala nas várias entrevistas concedidas. Com o passar dos anos, Hilda sempre tornou a falar de sua relação com a escrita. O ato de escrever parecia uma maneira de se salvar da morte, de perdurar através de sua obra. Hilda Hilst escreveu com o corpo, e se transformou em seus personagens, não de forma autobiográfica, mas autoficcional, discussão que adentraremos mais a frente.

Entre seus maiores dilemas estava o de se considerar uma escritora injustiçada por ter um ciclo pequeno de leitores, embora tenha sido reconhecida como um dos maiores nomes da literatura brasileira por muitos críticos literários. Em CR ela constrói uma narrativa que se desenvolve em torno de um escritor que é levado a escrever pornografia, porque ninguém lê o que ele publica, mesmo sendo considerado um gênio por outros amigos escritores. Desse modo, mesmo sua qualidade literária não é suficiente para torná-lo um homem lido abundantemente pelas pessoas. Ora, a qualidade, parece ser justamente o problema do pai de Lori, e, por isso, seu editor, Lalau, encomenda um livro de bandalheiras. Um texto pornográfico poderia ser a solução, porque, segundo o editor, agradaria mais ao público, seria mais divertido e fácil. E não foi essa a justificativa utilizada por Hilda quando publicou CR? A putaria como suposta maneira de se aproximar dos leitores, de escrever algo que fosse mais

entendido pelos outros, e que a distanciaria do silêncio rotineiro. No entanto, como já dissemos aqui, não ocorreu a aproximação que ela supostamente esperava, pois o livro chocou a maioria dos leitores.

É para falar sobre a relação de Hilda Hilst com a escrita, e como em CR é transcrito as suas questões referentes ao trabalho do escritor, que desenvolvemos esse item. Em CR, Hilda constrói a narrativa de modo que é possível pensar que a autora se “transforma” em seus personagens, mesmo os que, em algum nível, representam lados opostos no campo da produção literária, como Lori e seu pai. Hilda poderia ser ambos. Para pensar essa relação, partimos de suas entrevistas, pois em várias delas a escritora falou sobre escrever e sobre suas motivações, além de temáticas muito recorrentes e ligadas de modo estreito à sua produção literária: a morte e um desejo de se comunicar com o outro.

Em uma entrevista do ano de 1952⁴, pouco depois de publicado seu primeiro livro, Hilst afirma que seus “poemas nascem porque precisam nascer. Nascem do inconformismo. Do desejo de ultrapassar o Nada” (HILST, 2013, p. 21). Nesse sentido, Hilda diz que sua escrita é uma maneira de não se conformar com o que ela afirma ser o maior problema da humanidade, a morte. Isso foi o que ela nomeou, também, como o Nada. Para ela, o inaceitável é a condição precível da carne, do corpo: “o que faz nascer minha poesia é a não aceitação de que um dia a vida se diluirá e, com ela, o amor, as emoções do sonho e toda essa força em potencial que vive dentro de nós” (HILST, 2013, p. 21). Em outro momento, anos depois, ela pergunta: “de repente as coisas terminam? Tô vendo o pássaro, tô vendo o cachorro, tô vendo eu mesma e acaba? Como é que é não ser?” (HILST, 2013, p. 96).

Sobre o trabalho da escrita, Hilda diz que, embora a poesia possa ser incomunicável, ela sente uma forte vontade de se comunicar através dela. Nesse sentido, ela afirma que não quer ser lida como uma distração, em locais corriqueiros, como um passatempo, uma simples história, mas com profundidade. Isso, porque é assim que ela própria lê os outros, para compreender, pois há no ato de escrever uma avidez pela vida, vontade de ser amada, desejo de chegar ao âmago da existência, de descobrir os mistérios que permeiam a nós e ao universo. Isso demonstra que, talvez, Hilda não tenha escrito CR para ser amplamente lida, por todos, e considerada, naquele momento, uma autora menos hermética, mas para mostrar sua genialidade mesmo em um considerado gênero menor, a pornografia.

⁴ Entrevista concedida a Alcântara Silveira em fevereiro de 1952 para o *Jornal das Letras*, do Rio de Janeiro. Retirada do volume *Fico besta quando me entendem* (2013).

A escrita, segundo ela, não ocorre sem sofrimento e medo e diz se sentir impressionada com quem escreve sentindo prazer. Por isso, Hilda seguiu afirmando que a problemática de sua obra é a morte.

Penso que escrever serve mais para perdurar, para existir fora de nós mesmos, nos outros. Então me lembro de um poema de Edna St. Vincent Millay, onde ela diz: “*Read me, do not let me die*” [Leiam-me, não me deixem morrer]. A verdade é que, diante da morte, a gente nunca esta realmente conformada. É por isso que penso que o que me leva a escrever é uma vontade de ultrapassar-me, ir além da mesquinha condição de finitude (HILST, 2013, p. 29-30).

Na busca de contornar o medo proporcionado pela consciência da morte, que só acomete aos humanos, seres de linguagem, Hilst recorre, portanto, a sua escrita, como uma tentativa de ou apaziguar, remediar, ou dar voz, àquilo que a desampara. Se é a linguagem que leva ao conhecimento da morte, logo, a angústia e construção de uma carne que se degrada, é pela linguagem, também, que Hilda busca um tentar fazer com isso. A citação usada por ela – leiam-me, não me deixem morrer (HILST, 2013, p. 29-30) – demonstra que era por meio de sua obra literária que Hilda tentou driblar a finitude de seu corpo, pois ao ser lida, ela não seria esquecida e estaria em comunhão com o outro, vivendo por meio da intensidade daquilo que deixou escrito. Hilst disse que foi, desde criança, absolutamente curiosa, examinava insetos, plantas, o céu e queria saber o porquê das coisas, mesmo que a resposta pudesse causar algum incômodo. Nesse período da infância começa também sua aproximação com uma ideia de Deus, enquanto uma potencialidade criadora de tudo, a quem ela deu vários nomes, tais como O Obscuro, O Sem Nome e O Sorvete Almiscarado. Para ela esse deus criador seria uma garantia de que as coisas não terminam com a morte, ponto central de suas dúvidas, também, quando menina: o que é morrer?, se questionava.

Você ser feito de carne, ter vísceras e sangue, e tudo, e essa compulsão de ficar se olhando e pensando, que coisa impressionante, tudo se movendo dentro de você e daí depois, tudo isso termina... Talvez isso tenha feito com que eu tivesse tido vontade de passar pro outro o que eu não podia ficar falando, cansando o próximo assim! [Risos] Então eu fui tentando escrever (HILST, 2013, p. 87).

Em sua biografia, escrevem Figueira e Destri (2018), que Hilda quando criança e aluna do Colégio Santa Marcelina, em São Paulo, destacou-se, sobretudo, pela imensa quantidade de perguntas que fazia, além de ter desenvolvido um apreço por biografias de santas, e ainda um desejo de vir a ser uma, ou então, freira. “Hilda passava horas ajoelhada, rezando, chamando por Deus. As freiras da escola, porém, a desencorajaram” (FOLGUEIRA; DESTRI, 2018, p. 31). Embora elas não vissem vocação suficiente na autora, acreditavam que ela poderia, sim, ser santa, ou demônio. Margarida Maria Alacoque (1647-1690) foi uma santa francesa, que via Cristo em visões e que bebia a água na qual banhavam os leprosos,

sobre quem Hilda leu sua biografia no colégio. A informação que a santa bebia a água dos leprosos, fazia Hilda vomitar todas as vezes que escutava, pois sempre a assustava. Hilda não se tornou santa, mas a santidade, o sublime, a morte e o corpo sempre estiveram presentes em seu trabalho. Ela afirma que a religiosidade não é restrita a uma determinada religião, mas se equivale mais a uma condição, a de um “ser que se pergunta em profundidade. Todo ser que se pergunta em profundidade passa a ser religioso” (HILST, 2013, p. 71).

Enlaçado com a morte, estava o corpo que, além de morrer, é palco de degradação quando vivo – podemos lembrar aqui o vômito de Hilst ao ouvir sobre a santa e o banho na água dos leprosos, ou o dia em que ela afirma uma angustia como consequência do corpo ter orifícios que fedem quando não são lavados diariamente. Dois autores que Hilda cita mais de uma vez são Ernest Becker, que escreveu *A negação da morte*, que muito a impressionou e Samuel Beckett, o homem que ela diz mais admirar enquanto escritor. Segundo ela, ambos falam do grotesco, da torpeza e animalidade da condição humana, sem reservas.

E o Beckett, o que me impressionou foi isso: dele, de repente, falar dessas coisas que os outros podem achar tudo grotesco, tudo, quer dizer, ele assumiu a condição animalesca dele, quer dizer, o Becker diz: “Meu deus, como é que o homem pode ficar contente se ele tem um buraco por onde saem odores fétidos, como ele pode ter tanta vaidade de si mesmo se ele tem um ânus?” (HILST, 2013, p. 80).

Em uma das últimas entrevistas que concedeu, em 1999⁵, Hilst diz que sempre que olha para as “partes baixas” de seu corpo, pensa na própria miserabilidade, pois se sente um nada, um ninguém. O que Hilda parece estar sempre questionando é como ser um corpo que fede, defeca, urina, corpo invadido por sangue e pus, que após a morte apodrece, e como não ser, como morrer, sendo um corpo que ama, sonha e deseja. A mescla entre alto e baixo que ela faz em sua obra literária obscena, ela parece fazer também com esse corpo que somos, que personifica os embates entre o grotesco e o divino, entre o viver e o morrer. Esses atravessamentos que tanto parecem angustiá-la, refletem e sustentam sua produção artística, já que seus personagens são tragados também por essa cena corporal, ora de horror, ora de desejo e beleza, uma vez que o corpo que caga é também o que afaga o cachorro. E esse arrebatamento, arrebatava também o leitor.

Para a pesquisadora Aline Leal Fernandes Barbosa (2017, p. 91), Hilst provoca sentimentos extremos, se de um lado pode haver o trágico, o drama e a depressão, de outro há o riso, mesmo que seja o riso diante do que nos causa um constrangimento, o que “aponta

⁵ “Das sombras – entrevista”. *Cadernos de literatura brasileira*, Instituto Moreira Salles, São Paulo, n. 8, out. 1999. Retirada do volume *Fico besta quando me entendem* (2013).

para a potência do desespero no sentimento de vida”. A escritora leva seus leitores a uma experiência de deslocamento de si, ficando as margens de seu ser, com sensações de dor e prazer, simultaneamente, onde “quase tudo é culminância, ápice, tensão, engasgo, extintas as fronteiras apaziguadoras da existência humana” (BARBOSA, 2017, p. 91). O leitor é quase maltratado, violado, pois não há sutileza em Hilda Hilst, sua escrita é visceral. Esse desconforto ocorre em toda sua produção literária, seja ela pornográfica ou não, pois ele é central.

O que esta em jogo não é certamente o apaziguamentos dos ânimos, a inteligibilidade, uma compreensão fortificante, um ordenamento disciplinar. O desmerecimento dessas questões, aliás, é constitutivo do movimento de Hilst e Bataille. O acesso a verdade se dará por vias outras que não o conhecimento, a coerência, desviando essas sensações e atribuições para o corpo, e privilegiando os órgãos considerados mais baixos como fio de ligação para um sentido oculto, aquele que fora abafado pelos empreendimentos da razão. Assim, o próprio estatuto de escrita e de leitura estará carregado de corporalidade (BARBOSA, 2017, p. 91).

É comum que quando falasse de sua obra, Hilda sempre fizesse referencia a intensidade dela, de seus personagens.

Talvez o melhor do meu trabalho, quero dizer, o mais satisfatório, seja o nível de intensidade que meus personagens atingem. (...) O meu trabalho é aquele instante, um segundo antes da flecha ser lançada, a tensão do arco, a extrema tensão, o sol incidindo no instante do corte, é a rapidez de uma navalha que com um golpe lancinante, fulminante, corta o teu pescoço (HILST, 2013, p. 62).

Desse modo, Hilda nos coloca em contato com o sentimento mais intenso do viver, com a sua angústia da morte e do corpo. Sua literatura, segundo ela mesma afirma, fotografa o sujeito de todos os lados, captura-o em sua essência, para que ele possa se reconhecer, mesmo que seja dolorosamente, porque “viver é sentir-se perdido” (HILST, 2013, p. 98).

Para pensar a radicalidade da morte, Renato dos Santos e Allan Martins Mohr (2018) partem do mito de Adão e Eva. Eva, ao transgredir a lei imposta no Paraíso para seguir os comandos de seu próprio desejo come, junto de Adão, o fruto da árvore proibida, o que leva Deus a castigá-los com a expulsão do Éden, condenando-os a morrer lá fora, pois no paraíso não há morte. Se a morte era desconhecida para o casal, ela não é para os humanos, que diante dessa tomada de consciência, rompem com a ordem natural e se colocam a “criar mitos e explicações imaginárias para dar conta da ausência de sentido da vida, conforme encontramos em Schopenhauer” (SANTOS; MOHR, 2018, p. 170).

Eles poderiam também ter partido de Freud (1915/2010), que, nesse sentido, afirma que o homem primevo ao constatar a morte daqueles a quem é próximo acaba por constatar também sua própria morte, o que o leva a construção dos espíritos, dividindo o indivíduo em

dois: o corpo, o que de fato morre, e a alma, imortal. Desse modo, a morte não significaria o total aniquilamento da vida. Para Freud, é desse conflito que nasce a psicologia.

Segundo apontam Santos e Mohr (2018), Adão e Eva, pela via da transgressão e morte, saem de uma posição objetual como parte de Deus, para tornarem-se sujeitos. Eles propõem que diante do inevitável da morte, cada um poderá encontrar uma forma autêntica de lidar com ela. “É diante da finitude da existência e de suas possibilidades que o sujeito, assumindo a angústia dessa condição, alcança sua autenticidade” (SANTOS; MOHR, 2018, p. 171). A partir de Lacan, eles afirmam que

é válido dizer que tudo aquilo que é do humano só pode ser pensado como atravessado ou originado na e pela linguagem. Dessa forma, o sujeito se entende finito porque pode vir a não mais ser na cadeia significante que o atravessa e inaugura. (...) é a morte que significa a existência do sujeito enquanto um significante; é o saber de uma falta possível, ou melhor, de um lugar onde faltariam possibilidades de significantes que pudessem sustentar um sujeito, que dá ao sujeito sua possibilidade de existência (SANTOS; MOHR, 2018, p. 182).

Sobre o lidar com a morte, Freud (1915/2010) aponta que um dos modos que os sujeitos encontram é justamente pela ficção, tal como a literatura, onde sempre se escreve sobre o morrer. Como pontua Freud, ali podem ocorrer as mais variadas vicissitudes e tragédias, que a vida ainda permanecerá intacta, podemos ver morrer centenas de personagens, sofrer muito, mas sempre se está disposto a acompanhar e lamentar por um próximo. E nesse ponto nos encontramos com Hilda novamente. Ela afirma que a questão maior da existência é a morte, e que isso se reflete em sua escrita, pois essa é, afinal, a problemática de sua obra. O que podemos perceber, portanto, é que a intensidade de Hilst, seus medos, sintomas, desejos, angústia é inscrita em seus textos e personagens, ou seja, passam por ela: “o escritor está sempre se dizendo, se revelando de várias formas múltiplas através dos personagens. Cada personagem faz parte de você e você se conta através de cada um” (HILST, 2013, p. 90). Mais adiante ela diz:

A ficção também aparece como uma das imagens de mim mesma. Eu imagino que posso ser várias pessoas, vários homens, várias mulheres, e, dependendo de como estou comigo mesma e com o mundo, surge uma personagem. Surgiu assim a Hillé, num momento em que eu sentia uma necessidade enorme de falar do desamparo que a pessoa sente envelhecendo, tendo desejado tanta compreensão e não tendo conseguido. Então surge uma personagem dentro de mim e o nome Hillé vem de repente. Talvez seja de lembranças de leituras, do meu nome, Hilda Hilst... (HILST, 2013, p. 92).

Esse modo de descrever a escrita nos remete ao conceito de autobioficção, cunhado pelo escritor e psicanalista Wesley Godoi Peres (2012). Em sua tese, o autor escreve algo que muito se relaciona com a perspectiva de Hilda Hilst: “falamos para humanizar o silêncio da carne, repartir. Falamos para dar rede a essa explosão que nos habita, e que Freud chamou de

pulsão de morte, e que Lacan chamou de Gozo, de Outro Gozo — ou Gozo do Corpo, ou, ainda, Gozo do Ser” (PERES, 2012, p. 192). A hipótese de Peres é que toda escrita literária seja autobioficcional, o que ele conceitua como um modo de resposta ao real, um modo de colocar o corpo como um problema que exige do sujeito uma reação. Ele fala da língua pulsional, do corporeidade que, segundo o psicanalista, ancora, sedimenta o que ele entende por autobioficção. O corpo do autor é ficcionalizado, ele está no texto, é colocado em questão:

A autobioficcionalidade é uma ficção do corpo, ficção como escrita do corpo, escrita do corpo como escrita que tem como causa o Gozo, as modalidades de Gozo desse corpo. O Gozo do corpo é causa da obra, disso decorre sua autobioficcionalidade” (PERES, 2012, p. 186).

Nesse sentido, a autora (o) não escreve desvinculada de seu corpo. Dessa forma, Hilda é todo o conjunto de seus personagens, ela é a tríade dos personagens fracassados de sua trilogia obscena, por exemplo, o pai de Lori, Karl (*Contos d’escárnio. Textos grotescos*) e Stamatius (*Cartas de um sedutor*), que representam sua revolta a um mercado editorial que pouco fez, segundo ela, para que sua obra fosse lida. Do mesmo modo, Hilda também é os personagens que cedem a uma escrita “fácil”, feita para agradar um contingente maior de pessoas, e que são bem sucedidos, como Lori e Hans Hackel. Ela, por meio do pai de Lori, critica o mercado editorial e os leitores brasileiros, que seriam mais interessados por textos sem qualidade, condenando bons escritores ao esquecimento e ao silenciamento de seus trabalhos. No entanto, utiliza do recurso de um livro de putaria para fazer seu manifesto contra esse modo de fazer literatura, ou seja, coloca como solução para sua própria obra a publicação de uma “porcaria”. Por essa via, Hilda também é Lori, a menina que consegue escrever as maiores bandalheiras e que obtém sucesso frente ao editor do pai, que gostou do que ela escreveu:

Papai, no dia que vocês pegaram o meu caderno rosa eu ouvi o tio Lalau dizer depois da mami desmaiar lendo uns pedaços, eu ouvi assim ele dizer: “Isto sim que é uma doce e terna e perversa bandalheira!” (desculpe, papai, bananeira. Eu sempre me atrapalho com essa palavra) (HILST, 2018, p. 147).

Lori, então, escreve uma carta endereçada ao Lalau, na qual pergunta se ele tem interesse nas histórias infantis que ela está escrevendo:

Querido tio Lalau: o senhor foi o único que falou uma coisa bonita do meu caderno rosa. Que agora eu não lembro mais mas na hora que o senhor falou eu gostei. Sabe, tio, queria muito que o senhor guardasse um segredo comigo. Eu ainda estou na casa do tio Toninho e da tia Gilka e papi e mami estão la onde o senhor sabe, na casa grande de repouso. Eles estão demorando pra repousar, não é, tio? Mas olha, tio, o segredo é que eu estou escrevendo agora histórias pra crianças como eu e só quero mostrar para o senhor pra ver se essas também o senhor quer botar na máquina. Eu

acho que elas são lindas! São histórias infantis, sabe, tio. Se o senhor gostar, eu posso fazer um caderno inteiro delas. O nome desse meu outro caderno seria: O cu do sapo Liu-Liu e outras histórias (HILST, 2018, p. 148).

As histórias de Lori, quatro no total, concluem o livro, são curtas e obscenas. Duas sobre o sapo Liu-Liu e seu cu, que queria tomar sol, a terceira sobre uma mosca, e por último, uma sobre um rei Pau d’Alho, muito feliz, porque tem duas cabeças, mas que termina morto, tendo ambas as cabeças decepadas por uma bruxa. A moral da última narrativa é que “a perfeição é a morte” (HILST, 2018, p. 150). Mesmo sendo as narrativas de Lori voltadas para um público infantil, Hilda continua a repetir não somente as obscenidades, mas ainda a dificuldade de um entendimento muito fácil do texto, com referências a outros escritores, como La Fontaine. Após a terceira história, Lori deixa um recado para Lalau: “essa é pra pensar. “Fundada e tênue”, como diz papi. E como nas fábulas do tio La Fontêne” (HILST, 2018, p. 150).

Nesse sentido, o pai, considerado um grande escritor, vivia em crise depois de ter seu fracasso confirmado com o pedido de um livro pornográfico pelo seu editor, como tentativa de salvá-lo do esquecimento e falta de lucro, e termina CR internado em uma casa de repouso junto com Cora. A crise do pai é potencializada diante da descoberta que sua filha de apenas oito anos teve contato com o material pornográfico que ele guardava, e não só isso, como conseguiu escrever a tão difícil putaria. Ao passo que ele precisa repousar para se recuperar, Lori não somente tem seu caderno rosa aprovado por Lalau, como começa a escrever outro. Por isso, Lori e seu pai representam situações díspares no campo literário: ela como a escritora de “baixa qualidade”, mas que venderia, e ele como o escritor de “alta qualidade”, mas que não é lido.

Em CR, portanto, é bem sucedido aquele que escreve “porcaria”, ou seja, Hilda representa em seu livro toda a sua queixa e revolta dirigidas ao mercado e público que não apreciam obras de grandes qualidades literárias como as dela. O texto hilstiano, nesse aspecto, reenvia aos aspectos da autoficção, conforme conceitua Peres (2012). Uma escrita que não tem um compromisso com a autobiografia, no caso de Hilst, ela não escreveu sua vida factual em seus textos literários.

A biografia como peripécia da vida do autor não interessa ao campo da autoficcionalidade. (...) Portanto, não se trata do ‘bio’ encarcerado no acontecido (fosse esse o sentido da autoficção, estaria defendendo aqui a ideia abominável de que obras literárias não passam de versões sofisticadas da revista Caras) (PERES, 2012, p. 185-186).

Na entrevista de 1986, Hilda parece dialogar diretamente com a autoficcionalidade. Ela afirma uma preferência por escrever na primeira pessoa, pois se sente dentro do

personagem dessa maneira, além de ter a impressão que todo seu trabalho, tal como o cachorro mordendo o próprio rabo, fica sempre inserido em um círculo, atrás das mesmas questões de outrora. E a pergunta hilstiana é sempre essa: “quem eu sou, por que exatamente essa é a minha vida, será que eu vou terminar como? Será que eu entendi direito o meu processo de vida, soube fazer mais do que eu podia, ou fiz menos?” (HILST, 2013, p. 93). Além disso, Hilda afirma um desejo de dar ao outro por meio de sua escrita, ela espera uma “abertura para intensidade”, uma comunicação que ajudará o outro, o leitor, a chegar a um autoconhecimento, uma compreensão daquilo que para o sujeito é desconhecido.

Hilst parece, assim, não querer passar por seu desamparo solitariamente. Ao escrever sua carne em busca de respostas, parece haver um desejo de, além do reconhecimento por seu deslumbrante trabalho, que quem a leia se desvende e se desnude também. Ela conhecia o impacto potencial de seus escritos, tanto que chega a se questionar se seria justa a possibilidade de que seu destinatário fosse arrancado de seu mundo cheio de tabus e repressões, mas que em contrapartida, é um mundo no qual ele sobreviveu até então, e que se arrancado de lá, ela nada poderia fazer para ajudar. É como se Hilda dissesse saber que um elevado autoconhecimento não viesse sem doses grandes de sofrimento. Isso nos recorda o romance *A paixão segundo G.H* (1964), de Clarice Lispector, no qual a personagem G.H diz de uma terceira perna, que lhe é inútil, mas que a torna um tripé estável, mesmo que a impeça de caminhar. Ao perder essa perna, ela volta a ser uma pessoa que não conhecia.

Hilda, no entanto, possuía uma relação paradoxal com seus leitores, pois embora já tenha demonstrado querer poupá-los da perda da terceira perna, em alguns momentos se revolta pelo silêncio em torno de sua obra, a qual ela considerava excelente, além de já ter chegado, inclusive, a dizer que eles não são importantes: “nunca pensei no leitor. Eu não tenho nada a ver com o leitor” (HILST, 2013, p. 213). Isso torna, portanto, difícil afirmar o que a autora esperava do público.

Em 1977, Hilda narra que mesmo após ter escrito oito peças de teatro, coletâneas de poesia e vários textos em prosa, ainda estava às margens e que isso era, para ela, uma questão existencial: “como ser mais útil ao outro, como servir à comunidade? Escrevendo, eu sou uma inutilidade completa. A resposta: um vazio absoluto. Não acho que sou um veículo acessível... não sou acessível nem em minha própria língua” (HILST, 2013, p. 44).

Hilst fala isso depois de contar para o entrevistador sobre um experimento que vinha desenvolvendo em sua Casa do Sol⁶, e sobre o qual ela acreditava que poderia ser mais útil que seus textos literários que só encontravam ecos. Nos anos 1970, o físico sueco Friederich Jurgenson começou a desenvolver pesquisas sobre gravação de vozes de pessoas mortas, após ter ouvido vozes humanas em uma fita onde havia agravado o som de pássaros quando estava sozinho. Ao tomar conhecimento desses experimentos, Hilda, ligada ao esotérico e ao místico, decidiu reproduzi-los em sua casa. Montou uma aparelhagem no canto de seu quarto, onde passava horas de seu dia, com fones de ouvido e gravando. Seu propósito era que, ao ouvir a gravação, pudesse captar alguma mensagem e a voz de seus pais já mortos, outras pessoas, e até do escritor Franz Kafka, com quem queria falar (FOLGUEIRA; DESTRI, 2018). Por outras experiências que viveu na casa, que acreditava ser mágica, como ver e ouvir pessoas que não estavam realmente ali, Hilda aumentou sua fé nas gravações. Ela interrompeu sua pesquisa em 1976, mas disse ter tido momentos incríveis, como quando disse ter escutado a voz de sua mãe, morta há quatro anos, dizer “sim”.

Por esses experimentos, a escritora achava que poderia ocorrer uma revolução no modo de comunicação entre os humanos, além de ficar provado que a vida não terminava com a morte, pois essa seria apenas uma transcendência, a maior, pela qual os sujeitos passariam, ou seja, haveria uma mudança na maneira de ver a morte, de senti-la. Sua pesquisa, entretanto, foi vista como ridícula e ela chamada de louca e “até de megalômana⁷” (HILST, 2013, p. 52). Desse modo, Hilda retorna aos ecos anteriores.

Pensando em um trecho da citação onde ela diz da inutilidade de sua escrita – *não sou acessível nem em minha própria língua* – Hilst parece estar falando de uma linguagem, que embora seja a que ela compartilha com outras milhões de pessoas, em alguma instância a faz estrangeira ao outro, ou talvez o estranhamento seja justamente pela linguagem ser *dela*. Ao ficcionar seu corpo e inscrevê-lo no papel, ela tem acesso a uma linguagem particular, Hilda transcreve seu gozo, desmedido, incalculável, e talvez insuportável e hermético para muitos. Sua escrita-corpo chega aos limites da linguagem. Seus textos não possuem uma clara classificação, são dotados de hibridismo e Hilst já afirmou que histórias com acontecimentos

⁶ Em 1966, Hilda Hilst se mudou para uma fazenda em Campinas, São Paulo, com seu então companheiro Dante Casarini. Na área de 50 mil metros quadrados, presente de sua mãe, Bedecilda, a escritora construiu uma casa, a qual chamou de Casa do Sol, local onde viveu até a sua morte, em 2004. No lugar funciona hoje o Instituto Hilda Hilst, que preserva seu acervo pessoal, é aberto para visitação, e possui um programa de Residências, no qual, escritores, pesquisadores de qualquer área, artistas, físicos podem ficar hospedados por até três meses para desenvolver algum projeto. O Instituto é administrado por Olga Bilenky e seu filho Daniel Fuentes.

⁷ Entrevista para Pedro Nella, “Hilda, estrela Aldebarã”. *Shopping News*, São Paulo, 1º jan. 1978. Retirada do volume *Fico besta quando me entendem* (2013).

traduzidos em um começo, meio e fim, não são para ela, e que não consegue escrever dessa forma. Mas sua “inacessibilidade” vai além. Em uma tentativa de fazer algo com o corpo, com a vida e com a morte, Hilda escreve, e oferece para a cultura esse seu objeto escrito em uma linguagem outra, as inscrições de sua carne. Caldas (2018) chama a obra de Hilda de pergaminho orgânico e texto-pele, pois ela acredita ser possível ver a carnalidade da escritora em toda sua escrita, além de jorrar dos personagens, da narrativa e da própria Hilst, fluxos corporais e vitais, seiva bruta, matéria prima.

Sobre a relação entre carne e palavra, Peres (2012, p. 167) afirma que existe um eu que quer falar (escrever), mas desalojado de um autossenhramento, fazendo menção à frase freudiana de que não somos senhores de nossa própria casa. Essa fala-escrita é aberta ao gozo, ao real do corpo, é pulsional, “isso porque a linguagem é pulsional/gozante e o corpo é linguageiro. O próprio gozo/pulsão resulta do encontro entre corpo e linguagem”. Visto isso, haveria então dois modos de linguagem? Peres propõe o *jogo dos dois Lacan* para pensar a língua, e tomaremos essa proposição emprestada. Segundo ele, para o Lacan 1 a linguagem constitui e estrutura o sujeito, mas separado “do corpo, do gozo, da pulsão. Tomada nesse contexto, a linguagem é construtora de caixas conceituais e legalizantes que matam a coisa viva” (PERES, 2012, p. 168). Já o Lacan 2 conceitua a linguagem em relação com o corpo e o gozo, ou seja, temos uma linguagem estrutural, que forma uma rede de discursos, é utilitária, e há também uma outra linguagem, gozosa e, por isso, singular, uma vez que é uma para cada sujeito. Essa linguagem Lacan nomeou de *lalangue*, *alíngua* ou *letra*. Essas duas línguas existem e funcionam simultaneamente.

Lacan (1972-1973/2008), em seu Seminário *mais, ainda*, nos diz que a linguagem é enunciada como aquilo que serve para a comunicação, e que implica uma referência. A *alíngua*, no entanto, serve para outras coisas, diferente da comunicação, e o inconsciente é feito de *alíngua*. Ora, se Lacan afirma que o inconsciente é estruturado como linguagem, essa, por sua vez, só existe em relação com a *alíngua*. Nas palavras de Lacan, “a linguagem, sem dúvida, é feita de *alíngua*” (p. 149). Ele afirma que o inconsciente comporta saberes que não chegam em totalidade para o sujeito, e que se apresentam como afetos enigmáticos, e é aí que ele localiza os efeitos da *alíngua*: “esses afetos são o que resulta da presença de *alíngua* no que, de saber, ela articula coisas que vão muito mais longe do que aquilo que o ser falante suporta de saber enunciado” (LACAN, 1972-1973/2008, p. 149). Podemos supor, por meio disso, que a *alíngua* aponta para fora da organização simbólica, escapa a racionalização, transborda, ou seja, o sujeito não se resume em uma ordem significativa, “pelo contrário, a

incidência da operação significativa que institui a lei, institui também certa desregulação do corpo vivo, ou seja, gozo” (PERES, 2012, p. 174).

Peres pontua, então, que a produção literária é sempre autobiográfica e parte do corpo, essa perturbação que convoca aquele que escreve. É como um tentar responder ao gozo e ao real, ou seja, seria uma tentativa oferecida pela cultura de reagir à existência. Para Lacan, o real é o mistério do corpo do falante e do inconsciente. E que se há algo que funda o ser, é o corpo (1972-1973/1985). A escrita literária, podemos pensar agora, comporta a língua e comporta também um tentar escrever o real. Tentar escrever, porque ele não se escreve, o real é o inominável, onde não há significante, o imprevisível, aquilo que o sujeito não apreende, e se perde sem um sentido, mas que por isso, o falante está sempre tentando escrever algo.

É disso que Hilda fala quando afirma que, através de sua obra, está em busca de uma compreensão, um desnudamento da vida e da morte, é para a escrita literária que ela direciona seus questionamentos, aqueles que têm desde a infância. E não só para ela a busca por sentido, mas para quem a lê também, segundo sua afirmação de um desejo de atingir os outros. Ora Hilda convoca essa presença, seus leitores, ora repele e diz não se importar. Um dos paradoxos da literatura que a escritora identifica. Para ela, escrever um trabalho mais palatável poderia significar um maior número de leitores, no entanto, Hilst teria que sacrificar sua obra.

Em uma entrevista citada no primeiro capítulo dessa dissertação, Hilda Hilst conta não entender o porquê de não ser lida e que considera um desafio o silêncio que acompanha suas publicações. Disse lamentar, pois além de não lucrar financeiramente, de modo que nunca se sustentou com a literatura, seus livros só eram encontrados em sebos, ao lado de autores mortos e manifestou um desejo de ver sua obra perdurar pelo tempo. Diante das entrevistas que expusemos nesse item, fica claro a vontade de Hilda se comunicar com o outro por meio da literatura. De se expressar para percorrer o sofrido (des)caminho da vida. Mas a presença convocada, para ela, pouco vem. Como disse a própria Hilst, ela e as pouquíssimas pessoas que a liam podiam formar um grupo secreto, o KGB das letras.

Pensemos em outras duas falas de Hilda. Uma é do ano de 1989⁸, um ano antes da publicação de *O caderno rosa de Lori Lamby*. Ela falou sobre as violências cometidas no Brasil e se perguntou como sobreviver vendo tudo que ocorre aqui e em seguida disse: “o fato de escrever é para mim uma salvação. Talvez eu tivesse até me matado se não escrevesse. É a

⁸ Entrevista para Marici Salomão, “‘Amavisse’, o último livro sério da autora Hilda Hilst”. *Correio Popular*, Campinas, 7 maio 1989. Retirada do volume *Fico besta quando me entendem* (2013).

única coisa que faz com que continue viva, o ato de poder, às vezes, me expressar” (HILST, 2013, p. 127). Na segunda, de 1993⁹, Hilda fala de Hillé, personagem de *A obscena senhora D*, (novela que contém 394 perguntas) com quem ela diz ter muito em comum, sobretudo, porque as duas eram devastadas, com a diferença, segundo Hilst, de que ela, ao menos, conseguia se mover pelo cotidiano, diferente de sua protagonista.

O percurso que fizemos nesse item, até aqui, foi uma busca por qual a relação estabelecida por Hilda Hilst com o ato da escrita, no intuito de ir além da suposição de CR ser uma tentativa de aumentar suas vendas. Nesse papel de escritora, Hilda procurou dar vazão a sua angústia da morte e da carne que se degrada. Buscou também falar das frustrações envolvidas no ato da escrita, personificadas, por exemplo, no personagem do pai da Lori, pois ambos não foram lidos como queriam, e tiveram que tomar como recurso a putaria. Um diálogo que Lori presencia entre os pais, demonstra a frustração do escritor.

“Meu amor, você é um gênio, teus amigos escritores sabem que você é um gênio”.

Aí papi ficou bem louco e disse:

“Gênio é a minha pica, gênios são aqueles merdas que o filho da puta do Lalau gosta, e vende, VENDE!, aqueles que falam de noite estrelada do meu caralho, e do barulho das ondas da tua boceta, e do cu das lolitas” (HILST, 2018, p. 142).

Em uma entrevista já citada aqui, Hilda (2013) se queixa que, para ela, no Brasil os leitores preferem a bandalha, não querem ser abordados por questões mais profundas, não se pode falar de sofrimento ou morte. Por isso, ela afirma que o que resta é a putaria, que ajuda o escritor a ser conhecido no país. Ainda assim, ela não só não desistiu de sua literatura, como não cedeu ao modelo tradicional de se fazer um texto obsceno.

A escrita foi o lugar, escolhido por Hilda, para se comunicar, sustentar sua subjetividade, seu fazer autêntico, viver. A literatura como seu exoesqueleto, o ato de escrever para suplantar o desamparo, a devastação. Hilst, no entanto, se esbarra com o silêncio, não obteve a escuta desejada, desencontro pelo qual ela sempre se queixou. Decidiu então, em 1989, pelo que ela chamou de sacrifício de sua obra. Escreveria só bandalheiras após *Amavisse*, sua despedida. *Amavisse*, que quer dizer “a nostalgia profunda *d’avoir un jour aime* (de ter um dia amado)” (HILST, 2013, p. 62). É a sua solução ambígua, pois podemos ver por mais de um caminho: como tentativa de se conectar com o leitor, de vender e sair das prateleiras dos sebos, bem como sua “banana”, seu “foda-se” para o mercado editorial brasileiro e mesmo para os leitores que não lhe davam chance. Isso, porque ela já afirmou ambas as coisas em entrevistas, e também por como *O Caderno Rosa de Lori Lamby* se

⁹ Entrevista para Inês Mafra, “Hilda Hilst: um coração em segredo”. *Nicolau*, Curitiba, em de 1993. Retirada do volume *Fico besta quando me entendem* (2013).

construiu. Já afirmamos nessa dissertação que Hilda rompe com o pacto mercadológico ao escrever uma pornografia que não se configura como aquelas que são extensivamente vendidas, e também rompe com o pacto civilizatório ao colocar a pedofilia no centro narrativo, pela boca de uma menina. Hilda Hilst rompe com o mercado para não romper com a sua obra, uma vez que quem permite a ela um enlace com a vida e um poder fazer algo com a morte, é o seu trabalho.

A partir disso, a leitura que propomos aqui é a devastação e a transgressão ao lado de Hilda Hilst e Lori. Ela fala da devastação como ponto de encontro com Hillé, mas podemos ver relação como inscrição de Hilda, também, em sua Lori. Para além do “sacrifício” de sua literatura não pornográfica, é o transgredir como saída para o desamparo não escutado, como um laço subversivo com a cultura, como revolta, como um direito ao fracasso, como afirma na quarta capa de *Amavisse*, ao anunciar a chegada do caderno rosa.

2.1.2 A devastação ao lado de Hilda Hilst e Lori Lamby

A devastação é um fenômeno clínico, percebido pelos psicanalistas, e que já aparece teoricamente nos ensinamentos de Lacan, ainda que tardiamente, e que afirma uma singularidade da feminilidade. De acordo com Danuza Effegem Souza,

o termo devastação vem se tornando popular e um tanto abrangente na produção acadêmica atual, mesmo não aparecendo como um conceito formalizado ou uma entrada nos dicionários de psicanálise que pudesse facilitar o acesso ao que ele designa e precisar sua relação com os conceitos ditos fundamentais (SOUZA, 2016, p. 19).

Devastação vem do francês *ravage*, que quer dizer estrago, ruína, destruição, arruinar sem limites, ou, também, um arrebatamento no corpo, deslumbramento, êxtase, ao qual o termo francês mais utilizado é o *ravissement*. Segundo Cristina Drummond (2011), a devastação indica uma falta no campo da linguagem, que transborda as marcas do simbólico, possuindo um laço estreito com o real e o gozo não todo fálico de que fala Lacan no *Seminário 20*. Nesse seminário, ele aponta que uma posição masculina ou feminina não existe colada ao sexo enquanto biológico, mas dizem dos modos de gozo dos sujeitos. Ao passo que no masculino impera um gozo fálico, no feminino há um gozo suplementar, não todo capturado pelos registros do falo, ilimitado, e que não há palavras que dê conta de dizê-lo. Por essa não similaridade dos gozos, que Lacan fala da não existência da relação sexual.

Drummond (2011) afirma duas nuances da devastação: por um lado, enquanto uma reivindicação fálica que aponta para o insuportável da feminilidade, e por outro, com relação ao não todo do feminino, que retornará para o corpo dando notícias de um deslumbramento.

Para que isso se faça melhor entendido, é preciso recorrer ao aforisma de Lacan de que a mulher não existe. Esse aforisma diz da inexistência de um significante que defina o que vem a ser uma mulher, de modo que para o inconsciente, só há o registro do masculino. Quando Lacan retoma a tópica da feminilidade na Psicanálise, iniciada por Freud, ele estabelece uma estreita relação entre o falo e a mulher. Por falo, entende-se como o significante do desejo, que representa e simboliza a falta que constitui o sujeito, deslocado por Lacan de sua função imaginária como equivalente do pênis, e colocando-o na função simbólica que organiza, na cultura, a relação entre o masculino e o feminino, de modo que, enquanto a masculinidade se define por buscar sempre ter o falo, a feminilidade se define na alternância. Alternância essa que, segundo Lacan (1956-1957/1995), é da natureza do falo simbólico, pois se apresenta como presença e como ausência, ou seja, alterna, por isso, os sujeitos se organizam em torno de um parecer, de modo que ele parece ter o falo parece ou ser o falo. Apenas parece, porque ninguém o tem.

Lacan (1972/1973/2008) afirma que quando o ser falante se posiciona ao lado das mulheres, isso se dá, pois ele se localiza no registro do não todo, não se situa, por inteiro, na função fálica. Nesse sentido, ele nos diz que *A mulher não existe*. “Não há *A* mulher, artigo definido para designar o universal” (LACAN, 2008, p. 79). Lacan esclarece que a negação do quantificador universal é em consequência do fato de que as mulheres exercem e não exercem a função fálica ao mesmo tempo. Portanto, se torna impossível dizer de toda mulher, definir como uma identidade universal, unificada. A lógica fálica, ou seja, a lei da cultura, o Nome do Pai, não consegue dizer tudo da mulher, não a apreende. Essa é a lógica da castração, do que impõe uma norma, e a essa lei escapa, em algum nível, aqueles que gozam, também, fora do registro simbólico, gozo que não sofre uma limitação pelo falo. Segundo Elisabeth da Rocha Miranda (2011), o falo possui um valor simbólico por sua dupla característica: tanto não se liga a objeto nenhum, como pode se ligar em vários, tais como falo é igual a virgem, filho, jovem e pênis, por exemplo. Depende de cada pessoa e é descartável. De todo modo, o falo não significa tudo, restando sempre um furo.

Jacques-Alain Miller (2016) fala da partilha sexual entre os sexos, e fica entendido que para as mulheres é designado aquilo que a masculinidade deixa sobrar. A distinção anatômica entre homens e mulheres, local sobre o qual a cultura escreveu uma ficção do que vem a ser um e a outra, funda, inscreve identidades distintas. Embora freudianamente, todos sejam castrados, a castração se apresenta diferentemente sobre os corpos. Nas mulheres ela fica confirmada, nos homens aparece como ameaça. Por isso é possível dizer que a mulher é o não

todo e que o Édipo não a constitui inteiramente. Quando a castração impõe o seu “não”, quando a lei é instituída, a mulher perde, ao passo que o homem fica sob a tutela de uma ameaça de perder algo, ou seja, é a ele imposto limites pelo grande Outro. No momento que essa lei se impõe, o que advém sobre os sujeitos é a linguagem, e com ela a instauração da falta. É em vista disso que os significantes se apresentam como o que preenche essa ausência, no entanto, isso não comparece para as mulheres, no sentido de não haver significante que diga o que é A mulher.

Como falta à mulher um significante, fica uma ausência, uma falta a ser contornada. Segundo Malvine Zalcberg (2012, p. 470), “a mulher não existe não significa que o lugar da mulher não exista de todo, pois que nesse lugar essencialmente vazio pode-se encontrar “alguma coisa””. Esse preencher com algo liga o feminino ao recurso dos semblantes, que tem por função recobrir, no simbólico, o nada. No entanto, os semblantes quando postos não significa que nunca poderão ser retirados, eles escorregam e quando isso acontece, é onde Zalcberg localiza a devastação, pois ela surge assim que caem os semblantes, quando eles falham. Dito de outra forma, O Nome do Pai carrega os significantes, mas não os levam para o feminino, por isso os semblantes como recurso. Dessa maneira, a devastação se apresenta na constituição da estrutura da feminilidade. É em decorrência dessa ausência não preenchida que Souza (2016) fala da devastação como uma nudez no corpo que toca o real sem uma mediação.

A devastação expõe as consequências de estrago subjetivo em que a falta de tal subsistência deixa uma mulher quando sobre seu corpo incidem os efeitos da vacilação dos semblantes, necessários no trato íntimo com o real (SOUZA, 2016, p. 15).

A feminilidade, desse modo, fica demarcada como falta. Isso não quer dizer, no entanto, que realmente falte algo às mulheres, mas na maneira em que a sociedade pós-ascensão capitalista se construiu, o feminino se constitui como negativo, como menos, que não faz o Um, o todo, ficando aberta ao infinito. Visto isso, Miller (2016) fala que o excesso sempre tange as mulheres. É comum aos homens buscarem “deficiências” nas mulheres, como se isso acentuasse sua feminilidade, e as configurasse como melhores objetos do desejo. Uma mulher que seja vista como bonita, inteligente, rica e bem sucedida profissionalmente, por exemplo, é comumente categorizada como excessiva e intratável. Ou ela pode ser bonita, ou inteligente, ou rica, pois ela precisa, falicamente, se configurar como faltosa, como castrada. “Mas a mulher não é castrada pela ausência do genital masculino, suporte imaginário do falo, e sim porque está submetida aos efeitos da palavra, porque padece dos efeitos do significante a título de *falasser*” (Miranda, 2011, p. 89).

Miller (2016) afirma que a devastação, que ele chama também de erotomania, é simétrica ao sintoma, e ambos são modos de gozar. A primeira das mulheres, e o segundo dos homens. A diferença se localiza no fato de que, enquanto a devastação é inapreensível, o sintoma é localizado, limitado, pode ser, inclusive, retirado, decifrado, tratado, classificado. Organizam-se clínicas – psicanalítica, psicológica, psiquiátrica – em torno do sintoma. As devastações não se classificam.

O que é a devastação? É ser devastado. O que chamamos de devastar uma região? É quando nos entregamos a uma depredação que se estende a tudo. Não no sentido pequeno; tudo bem completo. É uma depredação sem limites. Isso que Lacan chama de “o todo fora do universo”, o todo que não se completa como um universo fechado, limitado. É uma depredação, uma dor que não para, que não conhece limites (MILLER, 2016, p. 18).

Sobre as mulheres, tecidas na cultura misógina, podem ser veiculadas diversas formas de nomeação, especialmente aquelas que as difamam. Segundo Maria Josefina Sota Fuentes (2009, p. 31), partindo de Lacan, como não há um significante especificamente feminino, as mulheres se apresentam no lugar de um Outro absoluto, de uma alteridade radical, o que torna possível que “todo o que se queira pode ser imputado à mulher, inclusive que ela venha a ser um objeto”. Para Fuentes, o que já foi dito em nossa cultura sobre as mulheres é assombroso.

Como aponta Souza (2016, p. 16), “a mulher devastada é afetada no corpo por um dizer, ou pela ausência de uma afirmação, que a fizesse minguar, retornar a um estado indiferenciado do Outro, sem existência singular reconhecida”. Hilda Hilst, ao longo de sua vida, recebeu várias afirmações sobre si, que nunca, de fato, partiram dela, muitas depreciativas. Em uma entrevista¹⁰, a escritora narra as dificuldades que enfrentou quando era jovem e era vista como uma prostituta.

Eu estudava Direito, pertencia àquele meio que você conhece bem. E meu jeito muito independente de ir e vir com quem eu gostava, de existir, criou dificuldades terríveis no início... quase humilhações. As pessoas não me aceitavam, as meninas da minha idade me ignoravam. Eu escapava das normas (HILST, 2013, p. 40).

Hilda era considerada “a pequena puta” (HILST, 2013, p. 173), esnobada por outras meninas. As mães pediam que seus filhos não se relacionassem, de modo algum, com ela. Assim, Hilst nunca se forçou a caber na norma, o que fez cair sobre ela a nomeação da puta, designação comum às mulheres que recusam o lugar construído culturalmente para elas. Antes disso, de ser taxada de puta na juventude, a negativa que permeia a feminilidade foi apontada para Hilda por seu pai. Em outra entrevista ela conta que soube por sua mãe que seu pai, no momento do nascimento de Hilda, ao saber que era uma menina, haveria dito “que

¹⁰ Entrevista para Clelia Pisa e Maryvonne Lapouge, Em brasileiras: vozes, escritos do Brasil, 1977. Retirada do volume *Fico besta quando me entendem* (2013).

azar!” (HILST, 2013, p. 2014). Ela conta ter sido extremamente afetada por aquilo, por aquela palavra e que, por causa disso, quis mostrar que era deslumbrante, através de sua escrita, que ela poderia ser alguém.

Ao ler esse volume que contém as entrevistas de Hilda, nos esbarramos em alguns momentos com a misoginia com que ela já foi tratada tanto por entrevistadores, bem como por críticos literários. Agora alguns exemplos: Alcântara Silveira, jornalista, ao entrevistar Hilda em 1952, afirmou que seu segundo livro de poemas era melhor que o primeiro, *Presságios*, por ser mais grave e menos feminino; nessa mesma entrevista, Hilda conta que o crítico Reinaldo Bairão disse que os seus melhores momentos poéticos eram aqueles em que ela fugia de sua “acabrunhante feminilidade” (HILST, 1952/2013, p. 22); em 1969, há a afirmação de Regina Helena, no corpo da entrevista, que Hilda era considerada por muitos críticos como “um dos maiores poetas contemporâneos” (HILST, 1969/2013, p. 25), no masculino. Assim, Hilda, mesmo tendo sido considerada por muitos como uma das melhores escritoras brasileiras, viu cair sobre si, desde o nascimento, a marca da feminilidade enquanto falta, “azar”. Quando decidiu se embrenhar pelo caminho da bandalheira, foi novamente chamada de puta, velha porca, obscena. Hilda conta que leu um texto sobre ela publicado na França, que embora fosse elogioso e a comparasse com Georges Bataille, de quem ela gostava muito, o texto a chamava de porca histórica. “Eu até chorei. Pensei: “Quer dizer que não é só no Brasil, na França também?”” (HILST, 2013, p. 195).

Diante disso, podemos perceber que para alguns críticos conseguirem dizer da alta qualidade da literatura de Hilda Hilst, eles descolavam seus textos de sua feminilidade, como se precisasse haver uma perda do feminino e uma aproximação com o masculino para que houvesse qualidade artística. Por outro lado, tiveram aqueles que para atestar a obscenidade da obra precisaram colá-la, intrinsecamente, ao que Hilda era: uma mulher. Se o texto é obsceno e saiu da mão de uma mulher, ela só pode ser puta, suja, imoral, tal como aquilo que escreveu.

Segundo Ruth Silviano Brandão (1989, p. 17), o texto literário, enquanto uma produção feita na linguagem, “é sempre uma confusão de vozes, Babel de desejos, fascinante equívoco, lido como realidade”. No entanto, durante muito tempo, escrita masculina e feminina foram postas em lugares nada simétricos. O homem, enquanto escritor, sobretudo, se considerarmos aqueles pertencentes ao chamado cânone literário, em especial do norte global, tinham ao seu lado o privilégio de produzir por meio de uma linguagem que afirma sua “superioridade” frente à partilha sexual. As mulheres eram tomadas como objeto do discurso,

personagens-heroínas, que são faladas e que não falam realmente, que encarnam um ideal feminino, seja pela beleza, seja pelo comportamento, geralmente os dois, fabricado pelo discurso masculino. Essa idealização feminina é o que ajuda a compor a sentença de morte das mulheres (BRANDÃO, 1989).

Brandão demonstra, por meio de consagradas narrativas literárias, como algumas mulheres ficcionadas são assujeitadas por um código moral, no qual elas não detêm a palavra, mas que acabam por tomar esse discurso exterior e interiorizando-o. As personagens escolhidas por ela foram Lucíola, sendo o nome da personagem também o nome do romance, de José de Alencar, Luísa, do romance *O primo Basílio*, de Eça de Queiroz e Ester, de *Terras do sem fim*, de Jorge Amado. Podemos acrescentar à lista de Brandão as personagens devastadas, Anna Kariênina, de Liev Tolstói e Emma, de *Madame Bovary*, de Gustav Flaubert. Todas essas personagens transgridem o código moral, subvertem a norma, a ordem, no plano sexual. Com exceção de Lucíola, que se prostitui, todas são adúlteras. E todas morrem. Algumas por suicídio, as outras por doença. “Em todos eles, a mulher, mesmo quando fala, repete o discurso de um *Outro* e não o seu próprio” (BRANDÃO, 1989, p. 55). Brandão não nos deixa esquecer que todas essas personagens mortas, que repetem um discurso que não é propriamente delas, são criações masculinas. Ela afirma que essas mulheres, cassadas na linguagem, acabam por ter as próprias vidas cassadas. “Só através da própria palavra, ela (a mulher) se conheceria, é claro, instaurando suas próprias verdades, principalmente aquelas relativas às suas exigências emotivas e sexuais” (BRANDÃO, 1989, p. 53).

A poeta Audre Lorde (1977) afirma que todos possuem um compromisso com a linguagem e com o poder que ela carrega. Com isso, ela fala da necessidade de ressignificar a língua, através de discursos proferidos, construídos pelos que estão silenciados na divisão hierárquica da sociedade, ou seja, não mais apenas ser dita pelo outro, mas tomar o compromisso de dizer-se. Lorde (1977, p. 53), então, questiona seu leitor: “Quais as palavras que você ainda não tem? O que você precisa dizer? Quais são as tiranias que você engole dia após dia e tenta tomar para si, até adoecer e morrer por causa delas, ainda em silêncio?”.

A Literatura é um local privilegiado para a proliferação e construção de outras vozes, de outras narrativas, uma vez ser ela um espaço social e político, que carrega o potencial criador de caminhos diversos. A ficção literária é

matéria privilegiada, enquanto espaço em que o desejo inconsciente aflora, por seus especiais caminhos ou descaminhos do metonímico e do metafórico, com suas lacunas, rasuras, provisórias significações e sempre breve sentido. Sentido que nunca ancora em definitivo porto, assim como o desejo, pois um como não tem

objetivos definitivos, mas fazem rápidas ancoragens nos pontos de estofa entre significante e significado (BRANDÃO, 1989, p. 22).

Dessa forma, a escrita pode apresentar-se como recurso sobre a devastação. Trata-se de olhar para a devastação como lugar de passagem, que embora seja ruim, que cause sofrimentos e dores, mas que pode possibilitar a construção de algo sobre o deserto, sobre as ruínas. Freud (1933), ao perceber que impera sobre a feminilidade um enigma, sugere um retorno às vivências pessoais das mulheres, ou à literatura como fonte de saber. Longe de apontar uma desvantagem, o aforisma lacaniano da inexistência da mulher, sugere que cada uma terá de construir para si o seu *vir a ser*. A marca da falta não representa, portanto, uma desvantagem se considerarmos que é possível que todas ultrapassem o que já tenha sido dito sobre elas, o que tenha tentado defini-las. Ultrapassar a definição, que mortifica, com um excesso singular.

Retomando a autobioficção, a escrita do gozo do corpo, Hilda inscreve no papel sua angústia perante a morte, bem como, sua potência, mesmo que ocupe o lugar do “azar”, transforma-se em seus personagens e em suas narrativas. A devastação não a aniquila, porque, como Hilst afirmou, ela pôde escrever. Nesse sentido, o local da escrita se confirma como autêntico para a produção de saberes possíveis sobre o feminino, ou femininos no plural, além de uma saída possível diante o lugar entravado, negativo, que é imposto às mulheres, esse lugar devastador.

Miller (2016) afirma que se de um lado as mulheres são indiscutivelmente prejudicadas de variadas maneiras na sociedade, de outro elas podem não se dobrar aos interditos, fazendo uso de uma liberdade soberana, diferente dos homens que estão sempre vagando em torno da lei. Elas utilizam de um semblante de quem se dobra, mas que a qualquer hora podem se lançar ao absoluto, este ou aquele, abandonando as negociações e os manejos. Isso é Hilda, que diz querer se reconciliar com o leitor, escrevendo doces bandalheiras que o faria rir, mas que lança uma pornografia que popularmente e diante das normas é intragável, intolerável. Como se dobraria a mulher Hilda, autora de uma obra que tem como característica mais central não ser dobrável? Talvez, a publicação de seus textos pornográficos tenha sido o momento onde ela menos se esforçou para criar um vínculo com o leitor. Nesse sentido, uma busca por um contato parece muito mais forte quando ela escreve crônicas na década de 1990, nas quais falava diretamente aos leitores, além de convida-los a movimentarem seus traseiros e se informarem sobre aquilo que estava falando: informe-se!, dizia Hilda. Pelas crônicas ela aproveitava para difundir seu trabalho, inserindo trechos de seus poemas e prosas nas publicações para os jornais.

A *Trilogia Obscena*, portanto, é um ato transgressivo de revolta frente ao que Hilda considerava como descaso e silêncio da crítica, do mercado editorial e dos leitores. Ela transgredia como mulher, por escrever sobre sexo, por se inserir nos terrenos da pornografia, inaceitável para a cultura, sobretudo, se considerarmos que ela escreveu aos 60 anos, o que lhe rendeu nomeações que veiculavam sua condição sexual de “puta”, com sua idade: velha obscena, velha porca. E não apenas transgredia com a *Trilogia Obscena*, mas com toda a sua obra, afinal se trata de uma mulher no ato público da escrita, que publicou seu primeiro trabalho em 1950. Hilda desafia e coloca seu corpo para jogo, blasfema a própria imagem “com o dedo médio em riste ou mostrando a língua, se constrói como um corpo-porco que é linguagem encarnada e língua fundada no “estar sendo” em que escreve e é lida” (CALDAS, 2018, p. 36).



Figura 5 – Hilda Hilst na juventude¹¹.

Essa foto é bastante representativa e emblemática, Hilda rindo, presentificando a disposição que tinha para subverter quantas normas lhe desse vontade, fosse na literatura, fosse no seu corpo enquanto mulher. Sobre o primeiro livro de sua trilogia, a transgressão de Hilda causou enorme incômodo, rechaço, pois além da escolha que ela fez por escrever putaria, ela o fez colocando a pedofilia no centro, e não de qualquer modo, mas com uma

¹¹ Fonte: <https://m.folha.uol.com.br/ilustrada/2017/01/1852202-herdeiro-de-hilda-hilst-localiza-entrevista-inedita-de-1978-ouca.shtml>

menina de oito anos narrando as cenas sexuais. Esse é o ponto a ser explorado agora, a devastação que Hilda desenha em Lori, ao transformar-se em sua personagem.

Lori, para resolver os problemas financeiros familiares, começa a escrever, não casualmente o dinheiro é mencionado por ela diversas vezes. O pai pouco consegue desenvolver a escrita da narrativa pornográfica, e para dar um contorno ao entrave criativo dele, que a filha começa a se performar como prostituta ficcional. CR demonstra o amor sem limites, sem reservas, ao narrar a história da menina que se colocou como objeto para a família. Lori inscreve sobre seu corpo um dos maiores interditos da nossa cultura, a pedofilia. A questão, portanto, não é sobre ela escrever, mas sobre colocar seu próprio corpo no centro da ficção, uma vez que Lori é a escritora e a personagem principal de sua produção literária. E nisso podemos vislumbrar a devastação.

No texto *O Aturdido*, Lacan (1973) veicula a devastação com a castração e com a relação mãe e filha, fazendo um retorno ao Édipo formulado por Freud. A afirmação do psicanalista é a seguinte:

Por essa razão, a elucubração freudiana do complexo de Édipo, que faz da mulher peixe na água, pela castração ser nela ponto de partida (Freud dixit), contrasta dolorosamente com a realidade de devastação que constitui, na mulher, em sua maioria, a relação com a mãe, de quem, como mulher, ela realmente parece esperar mais substância que do pai – o que não combina com ele ser segundo, nessa devastação (Lacan, 1972/2003, 465).

O que Lacan nos diz é que a menina parece esperar da mãe uma resposta à feminilidade, que essa mãe saiba como fazer-se pela via do ser mulher. Se diante do aforisma da inexistência da mulher, cada uma terá que se haver com o seu vir a ser, é nesse lugar que a menina espera de sua mãe mais “substância”, ou seja, a orientação do que fazer de si sob a égide do feminino. Mas se a resposta não vem, a menina vai procurá-la em outro lugar, como no pai. Contudo, nesse pai também não haverá resposta que preencha, que feche a questão da feminilidade, pois do pai poderia vir apenas a promessa de um falo. Como, todavia, dar como resolvida uma problemática que pertence ao gozo não todo fálico com uma “solução” fálica? É nesse lugar, de uma não “resposta” nem da mãe, nem do pai, que pode surgir a devastação, segundo Miranda (2011). Por isso dizer que a devastação está na estrutura da feminilidade.

A experiência clínica me fez entender a devastação ligada a uma não-resposta, a um silêncio do lado da mãe que deixa a menina entregue a um possível arrebato, como veremos nos casos apresentados a seguir. Silêncio do lado da mãe, porém consentido pelo lado do pai que não sustenta um significante suficientemente separador entre mãe e filha, ou seja, também não sustenta a promessa do falo por vir (MIRANDA, 2011, p. 147).

Maria Luiza Rangel (2016) aponta que quando a devastação ocorre precocemente, na relação da filha com os pais, a mãe “é não toda para a filha, ou seja, esta vivencia um gozo

não simbolizado, um gozo que não pode ser totalmente drenado pela calçadeira fálica, como diz Lacan” (RANGEL, 2006, p. 1).

A devastação, portanto, incide da impossibilidade de resposta do Outro sobre a inexistência de um significante que diga sobre A mulher. Seu gozo não é assegurado dentro de uma barreira limitadora como o fálico. Diante disso, ela poderá buscar uma saída, sua, autêntica, no entanto, esse não é um percurso fácil, e outras formas de defesa podem se presentificar. Tal como o recurso da mascarada fálica e as identificações históricas. A mascarada foi um conceito formulado por Joan Rivière, que pode ser usada como forma de defesa frente à devastação. É uma tentativa de parecer ser o falo para fazer suplente a uma identidade feminina que não existe.

Segundo Valesca Rosário Campista e Heloísa Fernandes Caldas (2013), a máscara funciona como um adereço sobre o corpo, cuja função é se revestir como objeto de desejo, fazendo-se supor que não há uma falta ali. O corpo é mascarado como um objeto que possui valor de feitiço. Desse modo, é como se a mulher, sentindo-se perdida em um discurso que não consegue dizê-la, buscasse se identificar aquilo para onde parece apontar o desejo do outro, do homem, ou seja, ela se coloca na função de ser o falo. Daí sugerir que a máscara fálica é um recurso de defesa perante a devastação. Um exemplo ilustrativo e cotidiano: uma mulher que supondo, ou percebendo, que seu namorado deseja sexualmente um corpo com seios grandes, e por isso decide colocar prótese de silicone.

Desse modo, nossa cultura acaba por imputar à mulher a possibilidade de receber uma identidade que apenas é dada pelo discurso masculino, ou seja, se referenciar a partir de um homem. “A ética da justa medida é uma ética masculina. Por isso, o que ocupa esse masculino é fazer passar esse ser, em falta ou em excesso, ao jugo, e mesmo desenhar para esse ser um jugo todo especial” (MILLER, 2016, p. 8-9). A partilha sexual que Miller fala em seu texto nos mostra que o masculino e o feminino se posicionam como o todo e o não todo, sobre o qual operam suas modalidades de gozo, que leva a maneiras distintas de se relacionar com o objeto amoroso. Ao lado do feminino temos a sempre possível emergência da devastação, o que faz algumas mulheres colocarem seu objeto de amor como um suporte para seu gozo ilimitado, e por isso, o amor pode se assumir como ilimitado também, louco. E louco, porque essa mulher pode se colocar em posição de fazer tudo, ou quase tudo para atingir a demanda do outro. É um gozo erotomaniaco, como afirma Miller.

No texto *Televisão*, de 1973, Lacan afirma que (1993) cada mulher devastada pode fazer concessões sem limites para um homem, de seu corpo, de seus bens, de sua alma. Não é

isso que, afinal, acontece com Lori? A menina fala da posição de uma demanda de amor sem limites pelos pais, sobretudo, por seu pai. Na erotomania não há transgressão, pois não há limite. Lori deposita sobre si uma máscara que cumpriria a função de um suporte para o pai, ser escritora para dar a ele o objeto que é apontado que lhe falta. Assim como Hilda, o pai de Lori é um escritor sério, não comercial e fracassado, porque é pouco vendido. Se a “solução” para ela foi transgredir através da Trilogia Obscena, para o pai de Lori, é também a escrita da pornografia, mas aqui ele também fracassa, não consegue. Por amor, Lori assume para si a tarefa e torna-se escritora, em uma identificação ao pai. Ser escritora não é um problema, ao contrário, Lori, no entanto, se dispõe a escrever uma narrativa na qual seu corpo se assume no centro da pedofilia. Miller (2016) afirma que a mulher ser não toda não se sustenta como uma desvantagem frente à masculinidade, justamente porque ela já não tem nada para perder, e que por isso, pode estar disposta a tudo. Mesmo que esse tudo a coloque como um objeto dejeito.

Assim como o pai, Lori vai escrever, mas diferente dele, ela não fracassa. Isso, porque ela consegue produzir a obra encomendada por Lalau, que teria uma ninfeta como protagonista. As semelhanças entre Lori e Hilda se localizam para além de ambas escreverem putaria, pois a dinâmica com o pai se repete. Hilda contou em uma entrevista que às vezes se sentia triste por ter conseguido fazer o que seu pai não pôde e reafirma adoração que tinha por ele.

Eu fiz o que pude. Meu pai não pôde fazer isso, ficou louco. Eu pude. (...) às vezes me vem uma coisa triste por eu ter conseguido fazer isso, aquilo que ele não fez. (...) não sei se vou encontrar o papai com a mamãe. Eu queria tanto ficar com ele... Ele era lindo! Minha mãe adorava o meu pai. E eu também, entende? (HILST, 2013, p. 214-215).

Desse modo, Hilda, assim como Lori, não fracassa naquilo que seu pai não conseguiu fazer. O pai dela, Apolônio de Almeida Prado Hilst, também foi escritor, no entanto, em função da esquizofrenia, parou de escrever e vivia isolado em uma casa na fazenda da família, tendo tido pouquíssimo contato com a filha, pois passava a maior parte do tempo submerso em delírios (FOLGUEIRA; DESTRI, 2018). Hilda falou sobre ele em muitas entrevistas, porque afirmava que o pai teve enorme importância em sua escrita, e que por isso, sempre teve interesse pela loucura, tema frequente em sua obra. A escrita parece uma forma de diferenciação entre ela e o pai, uma forma de salvação contra a loucura, que ela já afirmou ter muito medo. A escrita no lugar do delírio do pai.

É uma coisa da vida inteira. Eu fiz minha obra por causa do meu pai. Eu queria agradar o meu pai. Queria que um dia ele dissesse que eu era alguém. É isso. (...) não se trata de influência literária. É mais do que isso. Meu pai foi a razão de eu ter me tornado escritora (HILST, 2013, p. 191).

Dessa forma, o pai de Lori e o pai da vida de Hilda foram determinantes para a escrita de ambas, que se configura como outra amostra da autobioficcionalidade da literatura hilstiana. Nesse sentido, não há como pensar a representação do corpo de Lori desvinculado de suas relações familiares. A menina e sua atividade como escritora se desenvolvem no interior de uma dinâmica com os pais, na vivência de um amor sem limites por eles, manifestação essa que pode levar à devastação. É por essa perspectiva que seguiremos adiante nesse capítulo. No entanto, antes de adentrar a relação de Lori com seus pais, fizemos um percurso teórico sobre o desenvolvimento sexual infantil em Freud, pois é necessário para o entendimento da leitura que propomos acerca do corpo de Lori. O que queremos demonstrar é que a transgressão se localiza apenas ao lado de Hilda e não de Lori.

2.2 O universo infantil, fantasístico e edipiano de Lori Lamby

Sigmund Freud, que ao final do século XIX funda a Psicanálise, demonstrará o equívoco em acreditar que a sexualidade dos seres falantes é de ordem fundamentalmente biológica. Alguns médicos em parceria com a Igreja Católica e o Estado tentavam assinalar que, seguindo o curso do instinto animal, a relação sexual tem como objetivo primordial reproduzir, garantindo assim a perpetuação da espécie.

A opinião popular tem ideias bastantes definidas sobre a natureza e as características desse instinto sexual. Ele estaria ausente na infância, apareceria na época da puberdade, ligado ao processo de maturação desta, e se revelaria nas manifestações da irresistível atração que um sexo exerce sobre o outro; e sua meta seria a união sexual, ou pelo menos, as ações que se acham no caminho para ela (FREUD, 1905/2016, p. 21).

Não havia, desse modo, um desvencilhamento entre sexo para fins de prazer e a concepção, já que o ato sexual deveria decorrer apenas da tentativa de conceber outro organismo. Em 1905, em seu artigo *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade*, ele postula que a sexualidade humana, longe de se esgotar na reprodução, ou se limitar aos órgãos genitais, pode apontar para qualquer parte do corpo, e, inclusive, ir além do corpo, tendo como finalidade primeira o prazer e não a consumação do sexo para fins de reproduzir. De acordo com Freud (1905/2016, p. 40), “considera-se como meta sexual normal a união dos genitais no ato denominado copulação, que leva a resolução da tensão sexual e temporário arrefecimento do instinto sexual”. Dessa forma, a sexualidade formulada como normal, colocada apenas a serviço da reprodução, diz respeito a uma vida sexual limitada, e tudo aquilo que se desvia desse caminho seria tido como perverso para a cultura, no sentido de se esquivar daquilo que era tido como a norma, como o correto.

Para demonstrar que simplificar a vida sexual dos sujeitos a um fato puramente biológico é nada mais que um erro, Freud (1905/2016) apresenta, em seu ensaio, a introdução do que ele chama de duas expressões técnicas: objeto sexual e meta sexual. A primeira refere-se “a pessoa da qual vem a atração sexual” e a segunda refere-se à “ação a qual o instinto impele” (1905/2016, p. 21). Freud formula que a observação atenta faz notar diversos desvios no que toca tanto o objeto, quanto a meta sexual, entre os quais estão a homossexualidade, bissexualidade, sexo oral, sexo anal, sadismo, masoquismo, toque e olhar, caso fujam da execução da meta sexual normal, o que ocorre nos casos de exibicionismo e *voyeurismo*. Freud reconhece também o fetichismo como um dos traços que afirmam as singularidades da sexualidade humana, que consiste em substituir o objeto sexual por outro, inapropriado a meta da reprodução, uma vez se tratar de uma parte específica do corpo, ou algum objeto para além do corpo, inanimado, como *lingerie*, cor do cabelo, sapato.

Segundo Vladimir Safatle, o fetichismo mostra como a libido é maleável, evidenciando que as pulsões sexuais não são naturalmente ligadas com a função de reprodução, “mas são [desde a infância] tendencialmente polimórficas, sempre prontas a desviarem, inverterem, transporem, de maneira aparentemente inesgotável, os alvos e objetos sexuais” (SAFATLE, 2010, p. 49). O fetiche ocorre através da idealização, subtrai toda individuação do objeto, reduzindo-o a um traço genérico. “Nesse sentido, o fetiche é o que resta quando um objeto é esvaziado de toda determinação individualizadora. Resta o gozo por uma imagem infinitamente reproduzível, impessoal, dessensibilizada” (SAFATLE, 2010, p. 54). Mais, o fetiche não é um objeto parcial, mas uma fabricação, uma elaboração através de um objeto, uma ficção (SAFATLE, 2010). Em suma, o fetichismo torna evidente, segundo Freud (1905), que o comportamento humano se manifesta desviando de sua função e de sua meta, assim sendo, de modo eminente, pulsional.

Desse modo, Freud, percebendo as variações e desvios da sexualidade dos falantes, a definiu, por essência, perversa, já que a reprodução não é a primeira, ou mesmo a mais importante finalidade da vida sexual. E Freud vai mais além ao apontar que a sexualidade humana não aparece apenas na puberdade como acreditava-se. Os relatos de masturbação infantil, ereção e até mesmo alguns atos análogos aos do coito, ao aparecerem na literatura, eram sempre tratados como exemplos excêntricos, ou atemorizantes de uma devassidão bastante precipitada. Nenhum autor, segundo Freud (1905/2016), havia percebido que a sexualidade é constituinte e regular na infância. Em 1905, portanto, ele nos diz que a

sexualidade aparece nos sujeitos desde os primórdios do desenvolvimento psíquico, ou seja, desde a infância.

A primeira manifestação da sexualidade aparecerá ainda no lactante por meio do ato de sugar, chupar, que consiste na sucção repetida usando a boca e que não tem como finalidade a alimentação. “São tomados como objeto da sucção uma parte do próprio lábio, a língua ou qualquer outro local da pele que esteja ao alcance - até mesmo o dedão do pé” (FREUD, 1905/2016, p. 83). Essa sucção, agradável, pode levar o lactante ao adormecimento, ou, até mesmo, “a uma reação motora da natureza de um orgasmo” (FREUD, 1905/2016, p. 83). Ao chupar, a criança busca sentir novamente o prazer, já vivido antes, no momento da amamentação na mãe, ou substitutos:

A primeira e mais vital atividade da criança, mamar no peito da mãe (ou de seus substitutos), já deve tê-la familiarizado com esse prazer. Diríamos que os lábios da criança se comportaram como uma zona erógena, e o estímulo gerado pelo afluxo de leite quente foi provavelmente a causa da sensação de prazer (FREUD, 1905/2016, p. 84).

Inicialmente, a satisfação estava ligada à necessidade de alimentar-se, ou seja, em um primeiro momento a atividade sexual se apoia na conservação da vida, para somente depois, ficar independente dela, de modo que a sexualidade em Freud ultrapassa as necessidades fisiológicas, sendo assim, pulsional e não instintual. É uma sexualidade ampliada. Ele destaca, ainda, outra grande característica da sexualidade infantil, o autoerotismo, ou seja, “o instinto não está dirigido para outras pessoas; ele se satisfaz no próprio corpo, é autoerótico” (FREUD, 1905/2016, p. 83-84). Além disso, “sua meta sexual é dominada por uma zona erógena. Antecipemos que essas características valem igualmente para a maioria das outras atividades dos instintos sexuais infantis” (FREUD, 1905/2016, p. 84).

Freud, por meio da análise do ato de sugar, aponta que há zonas erógenas que são predestinadas, como o bico do seio, no entanto, as crianças poderão procurar em seu corpo alguma parte substituta para chupar que representará também um deleite e que poderá se tornar ponto preferido de satisfação. Nesse momento as relações da criança com o mundo dão através de sua boca, onde ela levará, além de partes de seu próprio corpo, os objetos. Isso demonstra “que qualquer outra parte da pele ou das mucosas pode servir de zona erógena, ou seja, deve possuir alguma aptidão para isso. Assim, a produção da sensação de prazer depende mais da qualidade do estímulo que da natureza da parte do corpo” (FREUD, 1905/2016, p. 88). Desse modo, então, qualquer ponto de nosso corpo pode ser eleito à condição de zona erógena e ter tanta excitabilidade quanto os genitais. Segundo Freud (1905/2016, p. 89), a

meta da sexualidade infantil consiste em obter satisfação através da “estimulação apropriada da zona erógena escolhida de uma forma ou de outra”.

Dessa forma, em síntese, Freud (1905/2016) caracteriza a vida sexual infantil enquanto autoerótica, autossuficiente, já que as crianças tomam seu próprio corpo como objeto de sua satisfação, ou seja, sua meta é, puramente, o alcance de prazer e, além disso, são organizações pré-genitais, pois nesse momento as zonas genitais não possuem predominância. Quanto às fontes da sexualidade infantil, Freud nos diz que elas podem advir da imitação de algum processo orgânico que proporcione prazer ao corpo infantil, como a amamentação, e “pela adequada estimulação periférica de zonas erógenas” (1905/2016, p. 111), uma vez que o corpo infantil é erogeneizado em decorrência dos cuidados de higiene executados por aquele que exerce a função materna. Ele conclui também que, por meio da pesquisa psicanalítica das zonas erógenas, “essas áreas da pele apenas mostram um aumento especial de um tipo de excitabilidade que toda a superfície da pele tem em certo grau” (FREUD, 1905/2016, p. 112). O que quer dizer que alguns óbvios efeitos erógenos podem ocorrer em decorrência de estimulações gerais da pele, e nesse sentido Freud cita os resultados calmantes que um banho quente pode ter sobre o corpo.

A teoria da sexualidade infantil formulada por Freud, portanto, foi uma nova maneira de pensar os corpos da infância, bem como da idade adulta, uma vez que demonstra que a sexualidade humana é plural, vai além dos órgãos genitais, não se restringe a reprodução e é constituinte desde o nascimento. Até o momento, as crianças eram concebidas como seres destituídos de uma sexualidade, acreditando que essa só se faria presente a partir da puberdade.

Freud, dessa forma, propõe um olhar absolutamente novo no Ocidente para os corpos, para a infância: “a criança que Freud descortina sente tristeza, solidão, raiva, desejos destrutivos, vive conflitos e contradições, é portadora de sexualidade, escapa ao controle da educação” (PRISZKULNIK, 2004, p. 72). Por meio da teoria psicanalítica, Freud expõe, em definitivo, sua posição revolucionária sobre a sexualidade infantil, questionando e se contrapondo a teorização moral vigente no período em que ele era vivo, mas que ainda é atual.

Nesse sentido, a teoria psicanalítica de Freud nos ajuda a perceber a narrativa de Lori Lamby para além da concepção da infância congelada em uma assexualidade. Por essa via, podemos pensar Lori e a representação de seu corpo junto ao amor da criança por seus pais e seu desenvolvimento infantil. CR não se trata, realmente, de uma menina prostituída pelos

pais e estuprada por homens, mas da relação edipiana de Lori, de como ela deseja o desejo dos pais, e a partir disso, ela identifica o modo de gozo masculino e perverso. O seu esforço por escrever, invadir o escritório do pai para ler aquilo que ele e outros produzem, aponta para o amor.

Passado o desfecho em CR, o leitor pode respirar aliviado, afinal, descobre que o sexo descrito explicitamente por Lori não passa de invenção. Em uma segunda leitura, dessa vez consciente do real propósito da personagem, uma escritora mirim, as evidências do simulacro saltam para nós desde o início. Na primeira página ela já anuncia que esta escrevendo a sua história, do modo que sabe, e em seguida diz “depois eu falo do começo da história” (HILST, 2018, p. 105), ou seja, há um precedente que ela não nos diz, indicando que a narrativa não se inicia, realmente, nesse ponto. Logo após descrever a primeira cena sexual, Lori afirma que aquela história não pode ser mostrada para ninguém.

Como foi dito no primeiro capítulo da dissertação, mesmo que seja Lori a escrever, há uma voz adulta que guia seu trabalho. Há no desenvolvimento das descrições sexuais elementos do mundo adulto, o ato sexual, a marca mais expressiva dessa voz, mas a forma que Lori utiliza para recriar essas cenas é infantil. A começar pela linguagem pueril que faz uso constante de diminutivos: “coisinha”, “perninha”, “fofinha”, “quietinha”, “coxinha”, (HILST, 2018, p. 105). Além dos diminutivos que usa para descrever seu corpo, os atos sexuais propriamente ditos, são narrados também por meio de elementos que comumente são pertencentes ao mundo infantil: o homem a lambe como seu gato se lambe, e ela, por sua vez, lambe o “piu-piu” dele como se lambe um “sorvete de chocolate ou de creme, de casquinha, quando o sorvete esta no comecinho” (HILST, 2018, p. 106). Outro cliente pede para ver ela usando uma bola como um “cachorrinho” (HILST, 2018, p. 110).

O homem perguntou se podia pegar a bola como um cachorrinho que vai tirar a bola de outro cachorrinho. Eu disse que ele podia. Ele ficou de quatro como os cachorrinhos, os cavalinhos, as vaca e os boizinhos e a língua dele ficou pra fora e ele veio com a boca bem aberta pra tirar a bola que estava no meio das minhas coxinhas. Ele tirou a bola e começou a babar na minha coisinha e disse pra eu dizer que era a cachorrinha dele (HILST, 2018, p. 110).

No entanto, a maior evidência que Lori (ou Hilda) nos deixa são os momentos em que conta a história de seu pai escritor. A primeira menção que ela faz ao trabalho do pai ocorre da seguinte forma: “ele *também* é um escritor, coitado” (HILST, 2018, p. 107, *grifo nosso*), ou seja, ambos possuem a mesma ocupação. Segundo a filha, o pai é um gênio, já escreveu vários livros, mas está triste, pois ninguém o lê. Por causa disso, seu editor Lalau, cujo nome remete àquele que rouba, encomenda uma obra pornográfica, uma “bananeira” (HILST, 2018,

p. 108), como diz Lori, no intuito de alcançar a alta vendagem. Lori diz que o pai é uma boa pessoa, mas tem o que a mãe chama de crise, o que já o fez quebrar, usando uma barra de ferro, a televisão. E “por isso agora eu estou escrevendo a minha história, porque ele também fica escrevendo a história dele” (HILST, 2018, p. 108). Nesse trecho, a menina deixa explícito que está escrevendo por causa de seu pai, considerando, inclusive, pedir que Lalau edite seu caderno e o transforme em livro, ou seja, a história é um segredo apenas enquanto está em fase de produção.

Em outras passagens do livro fica evidente que Lori parte de seu pai para escrever: a criança relata um dia em que vai a praia com seu tio Abel e páginas à frente o pai diz para a mãe que sua personagem, uma “ninfetinha” (HILST, 2018, p. 112), tem cenas com “sol, mar, ostras e óleos nas bujetas” (HILST, 2018, p. 137); Cora recomenda ao marido que ele introduza também um menininho, e logo depois Lori surge com um namorado de onze anos, o Juca. Dessa forma, Lori, além de escrever sob o intuito de ajudá-lo, parte de sua escrita, seguindo todos os seus passos. Uma leitura possível para a obra de Hilda Hilst é tomar a relação pai e filha como o eixo central da narrativa, e traduzi-la pelo prisma do Édipo freudiano. Em nossa teorização anterior, acerca da sexualidade infantil, fomos até a fase fálica, momento esse em que ocorre o complexo de Édipo. Vamos pensar a relação edipiana de Lori e sua família, junto à fantasia.

Segundo Terezinha Costa (2010), Freud, em uma carta para Wilhelm Fliess em 1987, faz uma referência ao complexo de Édipo, que se configurou como momento de enorme importância para o decorrer da teoria psicanalítica. Na carta ele diz que começa a duvidar de suas históricas e percebe que fantasia e complexo de Édipo estão estritamente relacionados. As pacientes histéricas chegavam para Freud relatando traumas decorridos de uma sedução sofrida por elas na infância e que seus pais eram os agressores, e ele se vê, então, em um impasse: ora, ou admitia que todos os homens de Viena, até seu próprio pai, eram abusadores sexuais, ou colocava em xeque o discurso de suas pacientes e revia suas formulações teóricas. O que Freud descobre é que as pacientes não estavam mentindo, assim como nem todos os homens violavam sexualmente suas filhas, pois, na verdade, o que estava na base dos relatos era a fantasia de sedução: “o conceito de *fantasia* como encenação do *desejo* e o conceito do *complexo de Édipo*” (COSTA, 2010, p. 14). Costa aponta que o impasse teórico é, portanto, ocasião fundamental, pois ele percebe que a realidade psíquica é outra, não factual, mas ficcional. Acerca desse momento decisivo, Gabriel Câmara (2011) afirma que Freud substituiu a teoria do trauma pela teoria da fantasia e “contrapõe a realidade psíquica à realidade

material e conclui que as fantasias possuem realidade psíquica e que, na prática analítica, a realidade psíquica é a realidade decisiva” (CÂMARA, 2011, p. 57). Dessa forma, a fantasia de sedução é inconsciente e é um resíduo do complexo de Édipo.

A partir da escuta de suas pacientes histéricas, Freud abandonou a teoria do trauma e da sedução e descobriu a fantasia. A partir daí, não mais são relevantes apenas os fatos reais da infância, mas, sobretudo, a realidade psíquica, constituída pelos desejos inconscientes e pelas fantasias a ela vinculadas, tendo como pano de fundo a sexualidade infantil. Ocorre também uma modificação no conceito de infância, que deixa de ser vista a partir de um registro genético e cronológico para ser abordada pela lógica do inconsciente (COSTA, 2010, p. 18).

O complexo de Édipo é considerado como um dos conceitos mais fundamentais da Psicanálise, e Costa o descreve, em suma, como a rede de relações que estrutura a subjetividade dos sujeitos, na infância, enquanto desejantes.

Ligado à fase fálica da sexualidade infantil, o Édipo é, portanto, o processo que atua na estruturação de toda a organização psíquica e, nesse sentido, as estruturas clínicas – neurose, perversão e psicose – devem ser consideradas observando-se as relações triangulares de amor, desejo e gozo aí produzidas. Dito de outra maneira, castração e Édipo articulam-se como modos de acesso do sujeito ao seu gozo, ao seu desejo, à sua sexuação (COSTA, 2010, p. 9).

Lacan, em sua releitura da teoria construída por Freud, reafirma a importância da linguagem para a Psicanálise e para isso recorre à linguística estrutural de Ferdinand de Saussure, no qual o sujeito nasce em um mundo onde a linguagem lhe preexiste (COSTA, 2010). Lacan ainda afirma que “o inconsciente é estruturado como linguagem” (LACAN, 1988, p. 193). Bruce Fink (1998) assim define, a partir de Lacan, a inserção do sujeito em uma sociedade de linguagem, que é anterior ao nosso nascimento, e que se manterá após a nossa morte.

Muito antes de uma criança nascer um lugar já está preparado para ela no universo linguístico dos pais: os pais falam da criança que vai nascer, tentam escolher o nome perfeito para ela, preparam-lhe um quarto, e começam a imaginar como suas vidas serão com uma pessoa a mais no lar. As palavras que usam para falar da criança têm sido usadas, com frequência, por décadas, se não séculos e, geralmente, os pais nem as definiram e nem as redefiniram, apesar dos muitos anos de uso. Essas palavras lhes são conferidas por séculos de tradição: elas constituem o Outro da linguagem, como Lacan chama em francês (*I' Autre du langage*), mas que podemos tentar converter em o Outro da linguística, ou o Outro *como* linguagem (FINK, 1998, p. 21).

Podemos entender, portanto, que a criança que nasce, nasce em um lugar de linguagem: a linguagem de quem cuidará dela, e para direcionar suas demandas ela terá que apreender essa língua, que não é sua, para que ela expresse seus desejos, ou seja, ela é assujeitada a linguagem, pois se insere no campo do Outro. Todavia, há uma perda nesse processo, “já que as palavras que são obrigadas a usar não são suas e não correspondem necessariamente às suas demandas específicas: seus desejos são moldados na forma da língua

ou línguas que aprendem” (FINK, 1998, p. 22). A entrada na linguagem se faz necessária, uma vez que o choro terá o sentido que os responsáveis por quem chora dão a ele, e não pelo bebê. Nesse sentido, embora ela modifique nossos desejos, é a que torna possível que eles sejam expressos e que haja a comunicação entre os sujeitos. Assim Lacan nos fala desse Outro da linguagem: “O Outro é o lugar em que se situa a cadeia do significante que comanda tudo que vai poder presentificar-se do sujeito, é o campo desse vivo onde o sujeito tem que aparecer” (1988, p. 193). Desse modo, nos constituímos enquanto sujeitos quando inseridos na cultura.

Segundo Costa, “com o conceito de Outro, Lacan queria enfatizar que o sujeito não existe sozinho, ele é sempre referido a um Outro representado primeiramente pela mãe ou substitutos. Cabe ressaltar que a mãe não é esse Outro, ela apenas o encarna” (2010, p. 31). Por isso, em seu *Seminário 5*, Lacan (1957-1958/1995) nos diz que é pela relação com a mãe que se dão as primeiras experiências que a criança tem com o mundo vivo. Costa nos relembra que a releitura de Freud por Lacan tem como grande contribuição ele ter reorganizado a relação parental em torno de uma estrutura, tirando seu aspecto ambientalista, uma vez que os familiares têm suas funções submetidas à linguagem, essa a que falta algo. Desse modo, no *Seminário 4*, Lacan afirma que a criança não está sozinha:

Não apenas ela não está só devido a seu meio biológico, mas existe ainda uma esfera muito mais importante, a saber, a esfera legal, a ordem simbólica. São as particularidades da ordem simbólica, frisei de passagem, que dão, por exemplo, sua prevalência a este elemento do imaginário que se chama falo (LACAN, 1956-1957/1995, p. 204).

Costa explica o falo como o significante da falta, que estrutura os sujeitos como desejantes, “aquilo que no nível do simbólico, preenche o vazio que marca a incompletude humana” (COSTA, 2010, p. 35). A relação edípica tem como ponto central o falo. A criança que nasce precisa que alguém cuide dela, que alguém exerça a função materna, fazendo um laço entre o bebê e o mundo, ou seja, ela depende do desejo da mãe. Costa pontua que esse processo de assujeitamento na língua pelo qual a criança se insere na cultura é de enorme importância para a sua constituição. Inicialmente, a criança vai se alienar ao que a mãe encarna, ou seja, o significante do Outro, e não por acaso que a expressão “língua materna” seja comumente usada. Em 1924, Freud toma o complexo de Édipo como central na organização sexual infantil e afirma ainda não ter como explicar os motivos de seu fim, mas já antevê que será por meio de grandes decepções e a menina e o menino se verão retirados do paraíso no qual seriam os amores únicos e prediletos dos pais.

É preciso que a ausência da satisfação esperada e a continuada privação [*Versagung*] do filho desejado demovam o pequeno apaixonado de sua inclinação sem esperança.

Assim, por seu fracasso, como resultado de sua alta possibilidade interna, o complexo de Édipo seria dissolvido [*ginge so zugrunde*] (FREUD, 1924/2018, p. 247, grifos do autor).

Freud (1931/2018), em sua investigação acerca da sexualidade feminina, reafirma que não havia, em um momento da infância, distinção anatômica entre meninos e meninas. Esse momento é anterior ao Complexo de Édipo, chamado por Freud de pré-Édipo. Durante a fase fálica as semelhanças entre os sexos são grandes, já que, as crianças passam de modo igual pelas primeiras fases do desenvolvimento da libido, além de não haver caracteres sexuais secundários desenvolvidos (FREUD, 1933/2018, p. 320). O primeiro objeto de amor é a mãe, tanto para o menino, quanto para a menina, ou aquele que faz os primeiros cuidados de higiene e alimentação para com a criança, onde as primeiras sensações prazerosas são despertadas em seu corpo, momento esse em que ele é erogeneizado (FREUD, 1933/2018, p. 321). Freud (1933/2018, p. 321) afirma que o garoto obterá sensações prazerosas através da masturbação de seu pênis, ao passo que a garota o realiza com o seu clitóris, análogo ao membro masculino. Neste momento, a vagina ainda não parece existir para a menina, nem para o menino, ou seja, o clitóris é a principal zona erógena da fase fálica da garota (FREUD, 1933/2018, p. 321).

De acordo com Freud (1931/2018), a primeira ligação com a mãe, difícil de entender analiticamente, é de notável importância. “O amor da criança é desmedido, exige exclusividade, e não se dá por satisfeito com parcialidades” (FREUD, 1931/2018, p. 293). Segundo Lacan (1957-1958/1995), essa relação mãe e bebê se inicia com uma relação de dependência, no entanto, algo muda e a criança começa a desejar o desejo da mãe.

Através dessa simbolização, a criança desvincula sua dependência efetiva do desejo materno da pura e simples vivência dessa dependência e alguma coisa se institui, sendo subjetivada num nível primário ou primitivo. Essa subjetivação consiste, simplesmente, em instaurar a mãe como aquele ser primordial que pode estar ou não presente. No desejo da criança, em seu desejo próprio, esse ser é essencial. O que deseja o sujeito? Não se trata da simples apetência das atenções, do contato ou da presença da mãe, mas da apetência de seu desejo (LACAN, 1957-1958/1995, p. 188).

Em vista disso, o filho quererá se identificar com o falo, “na medida em que o falo é o objeto de desejo da mãe” (LACAN, 1957-1958/1995). Assim, a questão é ser ou não ser o falo, isto é, satisfazer o desejo da mãe, momento esse que Lacan identifica como o primeiro tempo do Édipo. Essa relação fusional se organiza de maneira triangular: mãe-criança-falo. Lacan organiza o Édipo em três tempos. O segundo se resume em ter ou não ter o falo. Esse é o momento da interdição da função paterna, na qual, é instituído o tabu do incesto, que vai agir em dois níveis: junto à criança, privando-a de querer se tornar um objeto fálico e junto à mãe, destituindo dela o bebê enquanto suposto falo. A função paterna aqui importa enquanto

nível simbólico, “a qual corresponde o Nome-do-Pai na cadeia significativa” (LACAN, 1957-1958/1995, p. 187). Essa função é, segundo Lacan, absolutamente essencial, já que “o pai priva alguém daquilo que, afinal de contas, ele não tem, isto é, de algo que só tem existência na medida em que se faz com que surja na existência como símbolo” (LACAN, 1957-1958/1995, p. 188).

No terceiro tempo ocorre o declínio do Édipo, na qual, a lei, representada pela função paterna, é simbolizada (COSTA, 2010). Nesse momento se inicia também as identificações: a criança desiste de tentar ser o objeto fálico da mãe e se identifica ao pai, pois supõe que ele tenha o falo, embora ele não tenha, já que ninguém o tem. A separação da criança com a mãe, no entanto, não ocorre do mesmo modo para a menina e para o menino.

Freud (1925) pontua que o complexo de Édipo é a primeira fase bem conhecida no menino, afinal, ele mantém investida sua libido no mesmo objeto de amor que já havia elegido em sua organização pré-genital, ou seja, a mãe. Na fase fálica ele começará por perceber que nem todas as pessoas possuem um órgão sexual como o seu e, inicialmente, nega a falta acreditando que o pênis da menina ainda é pequeno e logo mais irá crescer, para em seguida supor que ele esteve presente, mas foi cortado, vendo-se inserido e ameaçado pela fantasia da castração (FREUD, 1923/2018). O pai se estabelece como um rival incômodo a disputar o amor de sua mãe, no entanto, diante da ameaça da castração seu Édipo é dissolvido. Segundo Freud, não é a primeira perda que a criança experimenta, pois ela já foi separada do corpo da mãe em consequência do nascimento, perdeu o seio materno, e viu suas fezes serem entregues diariamente, no entanto, “a importância do complexo de castração só pode ser corretamente apreciada se considerarmos sua origem na fase do primado do falo” (FREUD, 1923/2018, p. 240). Aqui Freud já conclui, portanto, que na fase fálica a organização genital não se estrutura em torno do binarismo masculino/feminino, mas em masculino/castrado, entre o ter e não ter.

Dessa forma, enquanto no menino o complexo de castração dissolve o complexo de Édipo, na menina ele marca sua entrada. Na formação do Complexo de Édipo, a menina alterna o objeto amoroso, passando este a ser o pai. Como a menina passa da mãe ao pai? Como se dá a constituição de sua vida sexual especificamente feminina? Conforme Freud (2018d, p. 329), as respostas para tais indagações se encontram no complexo de castração. Quando a garota, diante da diferença anatômica com o garoto, ao comparar seu clitóris com o pênis do menino, constata que lhe falta algo, sente-se extremamente prejudicada, rende-se a inveja e ao desejo de possuir um. Inicialmente, acredita ser uma condição apenas dela, até

que, por fim, a menina descobre ser essa uma condição do feminino e culpa a mãe por sua própria castração, uma vez que essa também não possui o falo. Assim, se dá a alternância do objeto de amor da menina, que ocorre por meio do ódio e hostilidade, pois a menina não a perdoa por tal desvantagem; uma parte desse ódio, no entanto, é superada (FREUD, 2018d, p. 331).

Freud (2018c) pontua que há uma série de motivações descobertas em análise que levam a um afastamento em relação à mãe: ela castrou a filha, não lhe dando o genital correto, não a amamentou tempo suficiente, estimulou a atividade sexual, proibindo-a em seguida, e, além de dividir seu amor materno com outros, não foi capaz de corresponder a todas as expectativas amorosas. “Talvez seja melhor dizer que a relação com a mãe precisa acabar, justamente por ser a primeira e tão intensa, semelhante ao que se pode observar com frequência nos primeiros casamentos de mulheres jovens” (FREUD, 2018c, p. 297).

Para a Psicanálise, portanto, a relação de uma mãe com sua filha é a mais intensa e cheia de afetos contraditórios e ambivalentes que há. Esse amor, que não tem uma meta, não se satisfaz plenamente, estando fadado a terminar em decepção, dando lugar a hostilidade. Freud (2018b) afirma que muitas mulheres repetem em seus envoltimentos amorosos a má relação com a mãe. A relação da mulher com a mãe, portanto, pertence à singularidade da feminilidade. A partir disso, é pela alternância de objeto de amor que a menina faz sua entrada no complexo de Édipo. A feminilidade fica marcada, então, pelas alternâncias, uma vez que nunca as abandona de fato: alterna a zona erógena e alterna o objeto de amor, o que não ocorre nos meninos (FREUD, 2018d). Freud não teoriza o feminino para além da lógica fálica, concebendo a maternidade como um recurso que possibilitaria que as mulheres alcançassem uma pretensa feminilidade normal. Ele, no entanto, percebe seu impasse e não fecha uma definição do que seria uma mulher para a Psicanálise, erguendo o feminino ao estatuto do enigma e convidando todos os interessados no tema a pensar sobre isso.

Por meio do que foi exposto, é desse local de linguagem e identificações amorosas que podemos pensar a personagem Lori. Ainda assim, CR e a maneira com a qual o corpo de Lori foi representado são desviantes, especialmente se pensarmos pela perspectiva pré-psicanalítica que concebe a criança assexuada, afinal, Hilda coloca a personagem como figura central em várias cenas sexuais. No entanto, por uma leitura à luz da Psicanálise, considerando a sexualidade infantil e as fantasias, a obra retrata o amor, sem limites, da filha aos pais, o que, no entanto, não ocorre sem consequências.

A prática sexual mais utilizada por Lori em seu texto narrativo é o sexo oral, aliás, essa é a única performance que sua mãe permite que ela tenha com os clientes, pois seu corpo infantil é interdito para a penetração. Chega a dizer que, embora goste de lambar, prefere ser lambida, especialmente porque ganha dinheiro para isso, colocando-se no grupo das pessoas predestinadas. Para Lori, ser uma pessoa predestinada, é ser alguém que recebe dinheiro em troca de sexo. No caso dela, é ser paga para lambar o outro e ser lambida. O lambar, tão importante e mencionado por Lori, pode se traduzir enquanto a oralidade, o contar, narrar, língua verbal, já que a sexualidade da menina está inscrita na linguagem e não no ato, como bem se pode traduzir, também, como um desejo de satisfazer e ser amada pelos pais, sobretudo, pelo pai.

Dois falas de Lori demonstram a relação entre a língua (lambar) e o amor pelo pai: em uma das cartas que escreve para o tio Abel, ela conta sobre o menino Juca, que a chama para namorar e narra o prazer sentido com a língua do companheiro, lembrando-se em seguida da língua quente do jumento de seu sonho.

Sabe que eu estou fazendo uma confusão com as línguas? Não sei mais se a língua do Juca foi antes ou depois da língua daquele jumento do meu sonho. Mas será que essa é a língua trabalhada que o papi fala quando ele fala que trabalhou tanto a língua? (HILST, 2018, p. 141).

Desse modo, a sexualidade de Lori parece traduzir a linguagem que a enlaça ao pai. Quando seu caderno rosa, escondido entre suas roupas de bebê, é descoberto pela mãe, ela desmaia ao ler. Cora e o marido diante do choque e estresse causado pela descoberta do livro pornográfico da filha, são levados para uma casa de repouso, onde passam um período sob o objetivo de se recuperarem, e Lori começa a ir em um “sicólogo” (p. 147). A menina, então, escreve uma carta aos pais para explicar suas motivações. Na carta, além de se desculpar, ela pede que o pai saia logo e retorne para casa, afinal, ele ainda não havia terminado de escrever sua história e ainda diz: “eu adoro escrever também, papi. Eu adoro você” (p. 147), ou seja, a escrita parece um modo de se identificar ao pai, objeto de amor.

Em seu texto narrativo, o caderno rosa, Lori retrata um diálogo que o tio Abel tem com os seus pais antes de levá-la para a praia, no qual afirmam que ela não é uma vítima, pois gosta de sexo: “depois eu só entendi um pedaço, que o sexo é uma coisa simples, então acho que o sexo deve ser bem isso de lambar, porque lambar é simples mesmo” (p. 112). Por isso a afirmação de que a sexualidade de Lori é representada na linguagem, pois o sexo inventado por ela é inscrito, sobretudo, no ato do lambar, única atividade sexual que aparece em seu caderno rosa. As lambidas se traduzem em palavra, língua e em amor/satisfação aos pais, ou

seja, são equivalentes. Não por acaso, Lori pergunta ao pai se ele gostaria de lambê-la. Não parece que ela, afinal, esteja falando de sexo, mas de afeto, carinho.

Mesmo se tratando de uma voz adulta guiando a escrita de Lori, a menina possui uma participação ativa, e não apenas pelos elementos infantis e linguagem pueril que compõe o enredo. Na carta de desculpas, ela conta das invasões noturnas que fazia ao escritório do pai para ler seus escritos, ver os vídeos pornográficos que ela ouvia os pais assistindo sozinhos, às gargalhadas, e assim, poder compor seu trabalho, no entanto, ela não inventa uma personagem, mas coloca-se como a protagonista: “fiz mais diferente, mais como eu achava que podia ser se era comigo” (p. 146). Dessa forma, há uma construção fantasística de seu corpo.

Freud (1919), ao realizar um estudo sobre fantasias de espancamento na infância que alguns pacientes adultos, homens e mulheres, relataram em suas análises, compreendeu algumas características que compõe a fantasia. Ele percebeu que está vinculada com a fantasia uma grande carga de satisfação autoerótica que acomete o sujeito que a cria e tem como característica essencial estar fixada em elementos que parecem corriqueiros e desinteressantes. Além disso, afirma que algumas fantasias podem se estruturar desde muito cedo, no quinto ou sexto ano de vida, sendo um resquício do complexo de Édipo, constituindo um traço primário de perversão. No entanto, a perversão infantil tende a não durar a vida toda, caindo em recalçamento, ou sublimação (FREUD, 1919).

A perversão não se encontra mais isolada na vida sexual da criança, mas é acolhida dentro da trama dos nossos processos de desenvolvimento já conhecidos e típicos – para não dizer: normais. Ela é colocada em relação com o amor objetal incestuoso da criança, com seu complexo de Édipo; surge primeiro no terreno desse complexo e depois ele sucumbe, ela permanece em geral sozinha, como uma sequela, como herdeira de sua carga [*Ladung*] libidinal e carregada com o sentimento de culpa a ele ligado (FREUD, 1919, p. 139).

Sobre as fantasias de Lori, o pai, inclusive, aparece como pano de fundo em algumas de suas invenções sobre sexo. Tio Abel, personagem que Lori conta ter sido uma criação sua, é o cliente que mais aparece na narrativa do caderno rosa, com quem Lori troca cartas, confidências sobre a família e quem a ajuda com a escrita e significado de palavras que ela desconhece o conceito, ou seja, o tio parece uma representação do pai. No primeiro encontro que eles têm, ela o pergunta se, assim como outro homem que a procurou anteriormente, ele também gosta de “brincar de papai” (p. 114). Em outro momento, para descrever a respiração acelerada de um homem em decorrência da excitação sexual, ela diz que ele se parece com seu pai quando está cansado por subir um morrinho (HILST, 2018).

Podemos, portanto, pensar o corpo infantil representado por Hilda Hilst como uma construção fantasística, na qual, Lori realiza um desejo sem, de fato, realizar, no interior de suas relações familiares. O objetivo da menina é ser amada por seus pais. Vale lembrar que Lacan afirma que a cultura é uma instância que domina as instâncias naturais, e a família humana é uma instituição, a primeira a representar e transmitir a cultura, os costumes, ritos e tradições, “a família prevalece na primeira educação, na repressão dos instintos, na aquisição da língua chamada acertadamente de materna” (1984/2008, p. 9).

Desse modo, CR é uma narrativa com uma composição textual complexa, bem como seus personagens. É uma narrativa que se constitui no entrecruzamento entre aspectos da narratividade e da autoria, gerando, portanto, uma estrutura fabular em camadas. Lori é Hilda ao representar a escrita da putaria como suposta solução diante o silêncio do público. E ela também é Hilda ao escrever para e pelo pai. O amor parece colocar as duas na posição de cumprir com o papel que seus pais não conseguiram, de serem escritores. Além disso, Hilda também é o pai de Lori, uma vez que ele é um autor fracassado. Ela ainda inscreve sobre esse personagem traços de seu próprio pai, ambos marcados pela loucura.

Nesse sentido, Hilda Hilst e Lori Lamby se envolvem em uma complexa rede de relações e CR abarca não somente a dificuldade de ser escritor no Brasil, mas ainda o amor, desmedido, gozoso e sem limites, junto a representações dos corpos que se apresentam como desviantes. Nesse final de capítulo nos atentamos para o modo como a autora tira o corpo infantil de uma posição assexuada, inserindo a sexualidade constituída no interior das relações familiares, marcando aí, talvez, sua maior transgressão.

No capítulo a seguir vamos analisar as representações dos corpos adultos e seus desvios. Para isso, retornaremos em uma breve discussão sobre pornografia, que já foi iniciada no primeiro capítulo, pois Hilda Hilst desloca os corpos masculinos e femininos das performances que eles costumeiramente desempenham em produções obscenas mais tradicionais.

CAPÍTULO 3

O CORPO POTENTE E O CORPO FALTANTE: DESLOCAMENTOS INSCRITOS EM PERSONAGENS FEMININAS E MASCULINAS

*Meu texto de ficção é deslumbrante,
é da pessoa ficar gozando o tempo todo.*
(HILST, Hilda, 2013/1998, p. 180).

Neste terceiro e último capítulo partimos para uma análise das personagens Cora, Corina, o pai de Lori e Edernir. Percebe-se que Hilda Hilst parece inscrever neles um deslocamento daquilo que a norma prescreve para homens e mulheres. Ao passo que as personagens femininas se apresentam como mais potentes, os masculinos são marcados pela falta, desviando-se do que comumente é representado nas pornografias comerciais.

Tentamos nos restringir a uma exploração da sexualidade das personagens, pois, além de ser esse o foco da pesquisa e o que mais demarca esse texto de Hilda, demandaria a produção de muitas outras pesquisas falar de tudo que abarca ser mulher ou homem em nossa cultura. O capítulo foi dividido em dois itens. No primeiro, retomaremos a tópica da produção pornográfica, pensando no seu papel enquanto uma pedagogia sobre os corpos, como um campo que produz modos de sexualidade. No segundo item, partiremos para as maneiras que Hilda Hilst desloca e transgride as normas pornográficas sobre os corpos de seus personagens.

3.1 Pau e boceta: a pornografia como uma prática pedagógica dos corpos

Como foi dito no primeiro capítulo, alguns estudiosos, como Eliane Robert Moraes, preferem não partir de uma distinção entre o que é erotismo e o que é pornografia, tratando-os como equivalentes. Lucia Castello Branco (2004), embora concorde que essa separação dos conceitos também atenda mais a preceitos morais e que o erotismo seria, absurdamente, por meio dessa distinção, o que existe onde a sexualidade acaba por desaparecer ou se mostrar de modo muito implícito, afirma que há nos ditos materiais pornográficos uma característica que lhe é muito específica em relação aos materiais eróticos: o seu aspecto comercial. Em decorrência do processo de industrialização pelo meio do século XIX, ocorre o aparecimento de uma indústria cultural que promove, abundantemente, produções mais facilmente digeríveis e que alcançasse um público maior (BRANCO, 2004). Nesse momento, as

tentativas de diferenciar erotismo e pornografia aumentam, pois a primeira estaria no campo da arte e a segunda não, já que teria o único objetivo de comercialização e lucro, sendo chamada de produção destinada às massas, o que já é uma distinção bastante problemática e preconceituosa. Segundo Castello Branco, é óbvia a diferença entre revistas pornográficas de banca e qualquer obra de Marquês de Sade, no entanto, existem textos limítrofes, como os de Cassandra Rios e Adelaide Carraro (e podemos acrescentar Hilda Hilst aqui) que desmontam essas pretensas separações, pois são sexualmente explícitos, mas possuem qualidades literárias enormes.

Nesse sentido, talvez o melhor seja falar de dois modos de fazer pornografia, seja ela escrita ou audiovisual, ao invés de distinguir o erótico e o pornográfico: a pornografia comercial e a pornografia transgressora, subversiva. Como aponta Castello Branco (2004), se observarmos essas produções obscenas bastante comercializadas e de fácil acesso, sua única característica não é o alto lucro que ela obtém, pois, provavelmente, seu aspecto mais notável seja o de transmitir valores sociais. Para que os sujeitos tenham orgasmos com isso que consomem, precisam, mesmo que minimamente, compactuar com o modelo de relações e de sexo ficcionalizado ali:

Assim, é necessário acreditar no domínio e superioridade masculinos para gozar com a mocinha eternamente submissa, ao lado do macho autoritário e insaciável; é preciso aceitar e apoiar a situação de desigualdade social em que vivemos para encontrar prazer nas relações desiguais entre patrão e empregada (de uma forma ou de outra, ela é sempre obrigada a ceder), e é fundamental crer sobretudo na preservação do casamento burguês, já que essas ousadias só tem lugar fora do lar e se constituem em estratégias para ajudar a manter o matrimônio, a ser um objeto menos monótono (BRANCO, 2004, p. 23-24).

Desse modo, a pornografia não possui uma zona de tolerância por acaso, despretensiosamente, ou porque o Estado não consegue erradicá-la. Para Foucault (1976) a pornografia comercial não tem como intuito ajudar os sujeitos a liberar seus desejos sexuais através da masturbação e do orgasmo, mas o de construir identidades sexuais, ou seja, ela não retrata a realidade do sexo, mas a constitui. Assim, a pornografia se coloca como uma tecnologia criadora do sexo, que naturalizou a performance heterossexual, uma vez que a heterossexualidade foi eleita como a sexualidade “normal”. Segundo Jeffrey Weeks (2018), a heterossexualidade foi institucionalizada, e o termo, junto com a homossexualidade, foi cunhado recentemente. Ele defende que a criação dos termos e suas definições foram cruciais na delimitação da sexualidade na sociedade moderna.

Será, sem dúvida, uma surpresa para muitas pessoas saber que uma definição mais aguda de “heterossexualidade” como sendo a norma foi forçada precisamente pela tentativa de definir a “homossexualidade”, isto é, a forma “anormal” de sexualidade,

mas os dados de que agora dispomos sugerem que exatamente isso que ocorreu (WEEKS, 2018, p. 77).

Antes de os termos serem criados e usados publicamente pelo escritor austro-húngaro Karl Kertbeny em 1869, a homossexualidade era concebida como uma prática geral de sodomia, que qualquer um poderia fazer. Era um pecado, mas não era tratado como uma identidade sexual. Isso mostra os esforços iniciados há duzentos anos em definir de maneira mais estrita os comportamentos sexuais.

Weeks (2018) aponta que o corpo não possui sentido algum intrinsecamente, e que a melhor maneira de olhar para ele e sua dimensão sexual é como um construto histórico. Há uma enorme tentativa de naturalizar a sexualidade, tomando-a como uma instância puramente biológica e dominada por instintos, no qual essa seria, como afirmou o sexólogo Richard von Krafft-Ebing, “uma força e energias absolutamente avassaladoras (...) que penetra a pessoa inteira (...): o homem é aquilo que seu sexo é” (KRAFFT-EBING, 1931, *apud* WEEKS, 2018, p. 48-49). Isso ocorre em decorrência das tentativas em explicar todo o corpo humano e seus comportamentos como forças biológicas e identificáveis, dotado de hormônios e genes que regulam e moldam os sujeitos, e que quando se trata da sexualidade, esse discurso da Biologia tende a ser mais forte.

Partindo dessa citação de Krafft-Ebing, Weeks argumenta, muito atento a linguagem, que esse discurso coloca o modelo de sexualidade masculina no centro. Desde o século XIX é frequente que sexólogos tomem como os agentes ativos do sexo o homem, enquanto as mulheres são agentes reativos e enormemente sexualizadas. As mulheres passam, então, a serem definidas em relação aos homens. Com isso, Weeks busca demonstrar que a humanidade foi dividida em dois segmentos, homens e mulheres, e que embora esse já não seja mais o discurso único, ou mesmo dominante sobre a sexualidade, já que possuímos diversos teóricos e estudiosos dos Estudos de Gênero e Estudos *Queer*, ele ainda é bastante veiculado. Isso nos ajuda a perceber que o sexo tem uma história que é altamente política e social, além de não ser possível classificá-lo em segmentos natural/normal e não natural/anormal, como já muito se pretendeu.

Nos dois últimos séculos, a sexualidade vem sendo definida mais precisamente como aquilo que marca a anatomia dos corpos, diferenciando-os e demarcando o lugar social de cada um. Nesse sentido, Foucault (1976) afirma que a repressão sexual não tem como intenção acabar com os chamados instintos sexuais, e impor um silêncio acerca do sexo, mas organizar, regular e policiar os corpos, dentro de suas possibilidades, de modo a criar uma “verdade” sobre a maneira que os sujeitos devem se conceber e se relacionar entre si, e

através disso “controlar as populações de modo cada vez mais global” (FOUCAULT, 1976, p. 101). Não se trata, então, de repressão, mas produção e reprodução de técnicas que abarcam discursos sobre os corpos, leis, regras que produzem “verdades” sobre a vida.

Dessa forma, a sexualidade é tomada como um dispositivo social, um aparato histórico e um marcador bastante importante dos modelos de relações sociais com suas diferentes dimensões que abarcam todo um contexto de subordinação e dominação. Segundo Weeks (2018), a regulação sexual é um projeto colonizador burguês que para remodelar a política e a economia, remodelam também o sexo. É, sobretudo, no período vitoriano que o modelo familiar ganha demarcação mais notável, definindo mais assiduamente os papéis femininos e masculinos, na qual as diferenças constituídas entre eles se torna um imperativo cultural. Diferentes instituições, como a Igreja e o Estado, se colocam em papéis de vigilância dos corpos, e até educadores, pois há diferentes maneiras de os disciplinar. Louro (2018) fala da enorme importância que possuem as escolas na formação dos sujeitos dentro das categorias homem e mulher e da produção de uma sexualidade “normal”, e que essa é o seu investimento mais profundo. As tecnologias que as escolas utilizam promovem no sujeito um autodisciplinamento.

Um corpo escolarizado é capaz de ficar sentado por muitas horas e tem, provavelmente, a habilidade para expressar gestos ou comportamentos indicativos de interesse e de atenção, mesmo que falsos. Um corpo disciplinado pela escola é treinado no silêncio e em determinado modelo de fala; concebe e usa o tempo e o espaço de forma particular. Mãos, olhos e ouvidos estão adestrados para tarefas intelectuais, mas possivelmente desatentos ou desajeitados para outras tantas (LOURO, 2018, p. 25-26).

É nesse contexto, de tecnologia de produção dos corpos, que a pornografia ganha os contornos que hoje conhecemos. Ela pode ser pensada como uma forma, dentre as que existem, para modelar a vivências sexuais, que opera fornecendo pedagogias sobre os sujeitos, naturalizando/normalizando determinadas práticas durante o sexo. Por essa via a pornografia dita quais partes do corpo são erógenas e quais não são, como se deve fazer e com quem, ou seja, é reguladora. E as formas predominantemente veiculadas pelas pornografias comerciais são as produzidas por homens e para homens, heterossexuais, nas quais as mulheres são postas como os objetos “comíveis”. A pornografia se torna um regime de produção da “verdade” sobre a sexualidade que celebra as normas da heterossexualidade, ou seja, é uma prática de disciplina sobre os corpos.

Segundo o filósofo espanhol Paul B. Preciado (2019) o sexo é um dispositivo de poder utilizado para a normalização e criminalização dos sujeitos. Partindo de Foucault, Preciado criou o termo sexopolítica, que no interior da vida capitalista institui que a

heterossexualidade não é uma identidade que diz de uma prática sexual, mas um regime político, sobre o qual o corpo heterossexual é o produto de uma relação entre a produção da identidade sexual e a divisão do trabalho, “é o produto de uma divisão do trabalho da carne, segundo cada órgão é definido por sua função (...) capitalismo sexual e sexo do capitalismo. O sexo do vivente revela ser uma questão central da política e da governabilidade” (PRECIADO, 2019, p. 422). Além disso, os órgãos sexuais possuem correlação com o capital.

Dessa forma, Preciado evidencia que o sexo difundido na cultura capitalista, ou seja, os órgãos sexuais, a construção de masculinidade e feminilidade, a performances sexuais “normais” e “anormais”, é central nos cálculos de poder, justamente porque é uma tecnologia fundamental na docilização dos corpos e controle da vida. O sistema capitalista segue uma lógica reprodutiva, sendo, portanto, heterossexual e masculina, além de branca.

Em seu *Manifesto Contrassexual* (2014), Preciado afirma que o sexo, enquanto órgão e uma prática, não é precisamente um lugar biológico, ou mesmo uma pulsão natural, uma força avassaladora, como assinalava Krafft-Ebing, mas antes uma tecnologia de dominação heterossexual que institui zonas erógenas específicas sobre os corpos, juntamente com uma distribuição de poder desigual entre os gêneros masculino e feminino, fazendo coincidir alguns afetos e sensações com determinados órgãos.

A natureza humana é um efeito da tecnologia social que reproduz nos corpos, nos espaços e nos discursos a equação natureza = heterossexualidade. O sistema heterossexual é um dispositivo social de produção de feminilidade e masculinidade que opera por divisão e fragmentação do corpo: recorta órgãos e gera zonas de alta intensidade sensitiva e motriz (visual, tátil, olfativa...) que depois identifica como centros naturais e anatômicos da diferença sexual (PRECIADO, 2014, p. 25).

Preciado define o corpo como um texto orgânico da história da humanidade que é socialmente construído, sobre o qual as modalidades masculino e feminino serão instituídas após o nascimento das pessoas, pois esses códigos não vem espontaneamente e naturalmente. Esses códigos serão constantemente repetidos e reinscritos ao longo da vida de cada um. Essa tecnologia social heteronormativa se caracteriza como uma “máquina de produção ontológica” (PRECIADO, 2014, p. 28) que invoca uma performatividade do sujeito como corpo sexuado homem ou mulher.

Esses performativos do gênero são fragmentos de linguagem carregados historicamente do poder de investir um corpo como masculino ou como feminino, bem como de sancionar os corpos que ameaçam a coerência do sistema sexo/gênero até o ponto de submetê-los a processos cirúrgicos de “cosmética sexual” (diminuição do tamanho do clitóris, aumento do tamanho do pênis, fabricação de seios de silicone, refeminilização hormonal do rosto etc.) (PRECIADO, 2014, p. 29).

Por isso, Preciado afirma que o gênero não é somente performativo, enquanto efeito linguístico, pois ele se dá somente sobre a materialidade da carne. Para ele o gênero é prostético. Além disso, o capitalismo o coloca junto com a sexualidade e o prazer, como parte da gestão pública e política. Ao final da Segunda Guerra Mundial e, sobretudo, na década de 1970, inicia-se um regime pós-industrial, global e midiático, que ele chama de farmacopornográfico. Esse regime consiste nos “processos de governo biomolecular (fármaco-) e semiótico-técnico (-pornô) da subjetividade sexual, dos quais a pílula e a *Playboy* são dois resultados paradigmáticos” (PRECIADO, 2018, p. 36).

Alguns eventos dão fortes notícias disso: durante a Guerra Fria, os Estados Unidos foram o país na história a mais investir financeiramente em pesquisas científicas sobre o sexo, ao mesmo tempo em que ocorre um aumento expressivo de mulheres no espaço público e discussões políticas sobre a homossexualidade em dezenas de lugares, incluindo o exército norte-americano; abriram-se várias clínicas de pesquisas sobre sexualidade no Ocidente, o que leva ao maior conhecimento da bioquímica dos hormônios e ao desenvolvimento farmacêutico de moléculas sintéticas que revolucionam as noções tradicionais e patológicas acerca das identidades sexuais; no ano de 1957, o estadunidense John Money cria o termo gênero para nomear o grupo específico de comportamento e expressão corporal ao qual pertence um indivíduo, conhecido como masculino e feminino, tornando-se conhecida a sua fala de que é possível mudar o gênero de qualquer bebê até os seus dezoito meses, caso se utilize de técnicas cirúrgicas, endócrinas e culturais. Além disso, no final da década de 1940, ocorre a primeira cirurgia de faloplastia, feita pelo médico Harold Gilles em seu paciente Michael Dillon, o primeiro transexual que tomou testosterona para o seu processo de masculinização. É desse período também a criação da pílula anticoncepcional, a primeira técnica bioquímica a conseguir separar a heterossexualidade da reprodução, dando início a uma revolução sexual para as mulheres, sendo inicialmente tratada como medicamento para disfunções menstruais e aprovada como método contraceptivo quatro anos depois.

E, por fim, o último acontecimento que tomaremos de Preciado: o amplo avanço da pornografia como recurso financeiro de lucro bilionário. A *Playboy* foi a primeira revista pornográfica dos Estados Unidos a ser vendida em bancas de jornal. Ela foi fundada em 1953 por Hugh Hefner, e teve em sua primeira capa a atriz Marilyn Monroe. Poucos anos mais tarde ele inaugurou uma mansão em Chicago, conhecida como “palácio do amor”, que continha trinta e dois quartos, tornando-se “a mais popular utopia erótica norte-americana” (PRECIADO, 2018, p. 31). Outro marco para a indústria pornográfica foi o lançamento, em

1972, do filme *Garganta Profunda*, produzido por Gerard Damiano e estrelado por Linda Lovelace, que arrecadou mais de 600 milhões de dólares, tornando-se um dos filmes mais vistos no mundo.

Segundo Preciado, a partir dessa expansão do obsceno como um produto com bastante possibilidade de lucro, acontece uma explosão de produções pornográficas, que para além de serem predominantemente ofertadas para os corpos masculinos, se aliciam aos desenvolvimentos farmacêuticos, como o Viagra, que estimula a ereção, e vários psicotrópicos dos quais a população passa a fazer uso médico e recreativo, como o Prozac e a heroína. Em vista disso, Preciado (2018, p. 38) diz que vivemos uma contemporaneidade construída por subjetividades toxicopornográficas: “já não se trata de revelar a verdade oculta da natureza, e sim da necessidade de explicar os processos culturais, políticos e tecnológicos por meio dos quais o corpo, enquanto artefato, adquire um status natural”. Trata-se, portanto, da invenção de um sujeito.

Da criação desse sujeito, participa a pornografia comercial e convencional. Uma busca em sites como o *Pornhub* encontramos catálogos de vídeos que mostram mulheres, em sua maioria, brancas, jovens, magras, sem nenhum pelo em parte alguma do corpo e com enormes silicones nos seios, em posições sexuais, nas quais são evidenciados determinadas partes dos corpos: bunda, peitos, ânus, e a boca, geralmente aberta, à espera do pênis, ou com ele já introduzido em si. Os homens aparecem com a genitália sempre em evidência, única parte de seu corpo que realmente recebe enfoque, em postura de dominação, que segura a mulher do modo que lhe é mais conveniente, pelos cabelos, pelos quadris. Essas cenas confirmam termos popularmente utilizados como sinônimo do ato sexual: “comer”, “foder”, “traçar”, “meter”, “dar”, nomeações que sugerem atividade de um lado e passividade do outro. A mulher da a “boceta” para ser “metida”, “comida”, “fodida” pelo viril homem, ou melhor, pelo macho. Sua única performance é gemer escandalosamente, enquanto o homem a revira e adentra seu “pau” nas partes do seu corpo que foram eleitas para o sexo.

Segundo Salomé Coelho (2009), nos anos de 1980 se iniciou um movimento feminista anti-pornografia, que contou com mulheres como Catharine Mackinnon e Andrea Dworkin. Para essas feministas, a pornografia, de modo geral, é um método explicativo do sexo, que promove a violência contra as mulheres, ajudando a gerar sua opressão e dominação política e sexual, uma vez que essas são reduzidas a corpos ou somente pedaços de corpos disponíveis para os desfrutes de homens. A pornografia, além do efeito pedagógico de ensinar como e com quem se deve fazer sexo, tornaria as mulheres como objetos passivos e sexuais diante os

homens, que não as veriam como sujeitos políticos. Coelho se coloca contrária a essa posição, pois afirma que a concepção dessa política anti-pornografia homogênea todos os homens e todas as mulheres, como se possuíssem identidades iguais e invariáveis. Ellen Willis foi, em 1981, a primeira a se colocar contra a abolição da pornografia e censura do Estado sobre essas produções, pois, para ela, isso ajudaria a confirmar que eles possuem um poder soberano sobre nossos corpos.

Além disso, a abolição da pornografia desconsidera que nem todas as suas produções são iguais, comerciais e misóginas, feita por homens heterossexuais para homens heterossexuais, que seguem um mesmo mote de repetição. Outros pontos importantes a serem considerados são: todos os homens, de fato são ávidos consumidores da pornografia comercial? O Estado trabalharia realmente para a promoção da censura aos conteúdos pornô, que além de renderem bilhões de dólares anualmente, tem um acesso extremamente fácil, uma vez que a internet permite que se assista vídeos, veja imagens, ou leia textos em uma busca que dura segundos? E que ainda possui uma possibilidade de produção muito barata, afinal são centenas os vídeos caseiros ou contos anônimos publicados online.

A alternativa que propõe Willis é que os sujeitos tomem esse espaço e construam obras que sejam transgressivas, que subvertam as normas. Desse modo, mulheres, e não somente brancas, são portadoras da voz, e não enunciadas e objetificadas. Todos os corpos excluídos da enunciação do sexo e do desejo: negros, LGBTQIA+, deficientes, ou como disse Preciado, todas as putas, sapos, caminhoneiras, bichas, trans, enfim, todos que sejam dissidentes da norma em algum aspecto. É adentrar um espaço que exclui corpos, práticas sexuais e sentimentos que não se adequam na pretensa normalidade que instituiu a heterossexualidade, a masculinidade e a branquitude como a regra, que privilegia partes dos corpos em detrimento de outras. Desse modo, uma forma de fazer frente a essa pornografia tradicional, é produzir e consumir aquelas que são alternativas, é reapropriar esse local de discurso. “Os corpos, sexualidades e pornografia deixam, assim, de ser objeto de censura e regulação para passarem a ser vistos, neste movimento, como espaços que possibilitam, às mulheres e às minorias sexuais, o empoderamento econômico e político” (COELHO, 2009, p. 32).

Nesse sentido, há um espaço de enorme tolerância para a pornografia, e não ela toda, mas aquela que promove atos sexuais heteronormativos, com enfoque nas genitálias, e com o silenciamento das mulheres. Não por acaso, mesmo em regimes de governo totalitários, ainda se preserva a sua zona de tolerância, como pontuou Castello Branco (2004). Essa pornografia,

que destila *corpus nus*, e é promovida abundantemente, se esforça para manter as estruturas sociais em seus costumeiros lugares, mantendo uma ideologia que reproduz uma sociedade hierarquizada: machista, racista, LGBTfóbica. Curiosamente, embora o sexo seja inteiramente explícito, Castello Branco (2004, p. 29) afirma que ele é deserotizado e apático, pois insiste “na mutilação dos indivíduos e na parcialidade e superficialidade das relações”. No entanto, ainda que a pornografia tradicional possa se colocar como pedagógica, existem várias outras produções que deslocam suas tradicionais regras, que estimulam, como o caso de CR, o riso, mesmo que culpado em vários momentos, ao parodiar o fazer pornográfico.

Como já demonstramos no primeiro capítulo da dissertação, a Trilogia Obscena de Hilda Hilst é pornográfica, mas em nenhum momento comercial ou convencional. No item seguinte, falaremos como ela desloca seus personagens homens e mulheres das posições comumente demonstradas em outras performances pornográficas, bem como do lugar que comumente é indicado a eles em nossa cultura.

3.2 O masculino como falta e o feminino como potência: os desvios de Hilda Hilst

Como vimos até aqui, há uma pornografia resguardada socialmente em uma zona de tolerância, que representa em si discursos hierarquizados que sobrepõe o masculino sobre o feminino, e elege práticas e identidades sexuais como maior enfoque de suas produções. Ao longo da história podemos visualizar diversas obras que foram consideradas obscenas e escandalosas por contarem com narrações que desafiam o discurso vigente da normalização da heterossexualidade e da branquitude, sendo até mesmo censuradas, ou seja, não são resguardadas em um ponto que as tolerem.

Oscar Wilde publicou *O retrato de Dorian Gray* em 1890. O romance foi duramente censurado, teve várias passagens retiradas, ou que tiveram de ser reescritas, pois demonstravam o amor e atração sexual do pintor Basil pelo jovem Dorian, entre outras sugestões sexuais tidas como imorais. Além da censura, o livro foi usado como indício da homossexualidade de Wilde em seu julgamento por sodomia, no qual, foi condenado a dois anos de trabalho forçado na prisão em 1895.

Também em 1895, o escritor brasileiro Adolfo Caminha publicou o livro *O bom crioulo*, que contava a história de amor de um homem negro, Amaro, marinheiro, por outro trabalhador da Marinha, o grumete Aleixo. A obra foi recebida com enorme frieza pela crítica, que quase nada comentou dela, com poucas exceções, que a acusavam de ser indecente e

perversa e que o autor perdia o respeito por escrevê-la. O ranço que o livro despertou não se deveu apenas por contar com cenas de amor e sexo entre dois homens, mas por colocar como protagonista um personagem negro.

Wilde, por ser um homem gay, foi preso e Caminha, mesmo branco e hétero, teve seus trabalhos literários jogados em esquecimento. Essas consequências demonstram àqueles que se desviam, em algum nível, que transgredir as normas sexuais colocadas não é aceitável, mesmo que a “contravenção” tenha ocorrido somente no papel. Disso, obviamente, não escapou às mulheres, sendo até mais vigiadas. Márcia Denser (2015) afirma que apenas homens podiam escrever sobre a sexualidade, mas de modo elegante, frio, polido ou cerebral. Para as mulheres determinados temas eram vetados, como sexo e questões sobre o corpo, pois eram prerrogativas masculinas. Sobre qualquer mulher que escrevia, o estigma de “pública” poderia cair. Isso quer dizer que, como as mulheres ficavam restritas à esfera privada, quando elas ousavam praticar qualquer atividade fora desse cerco, como escrever, seu corpo poderia ser lido como “público”, e não somente a função, o trabalho desempenhado por elas. Por isso, muitas vezes, como aconteceu com a Hilda, as mulheres são chamadas de putas, vagabundas e prostitutas, porque elas se deslocam do lugar de silêncio, do espaço privado e de subserviência ao homem:

A escritora transgredir a separação tácita existente entre esfera pública e privada, transformando-se ela própria, a mulher que publica, em “mulher pública”, quer dizer, a prostituta, que é a mulher pública por excelência; historicamente, qualquer mulher que ousasse agir em público, arriscava-se a ser identificada como tal (DENSER, 2015, p. 205).

Embora a voz das mulheres tenha sido bastante silenciada na História, de modo que a maioria das consideradas obras tidas como consagradas tenham sido escrita por homens, os seus corpos sempre estiveram em evidência. Ao passo que a voz masculina centraliza os discursos, seu corpo é ausente, enquanto o corpo feminino é sempre presente, tomado como objeto e enunciado pelo outro, mas as mulheres sofreram constantes tentativas de apagamento e silenciamento, no curso da literatura e no da própria história.

Denser é uma escritora responsável por organizar duas antologias de contos eróticos, *Muito prazer* (1982) e *O prazer é todo meu* (1984), nos quais reuniu textos de várias mulheres, algumas muito conhecidas, como Lygia Fagundes Telles e outras menos, como Sônia Coutinho. Segundo ela, sua conhecida personagem Diana, desloca os discursos tradicionais para poder usufruir de uma linguagem que seja mais sua, conquistando a própria fala, colocando-se como sujeito da ação, deixando o lugar de mulher-objeto.

Mesmo com a tentativa de apagamento de mulheres escritoras, atualmente, percebemos que livros de autoria feminina têm sido amplamente divulgados no Brasil, tanto de mulheres daqui, como de estrangeiras, tais como a já mencionada Lygia, Clarice Lispector, muito prestigiada em seu centenário em 2020, tendo suas obras relançadas em edições especiais pela editora Rocco, Conceição Evaristo, Aline Bei, Socorro Acioli, Toni Morrison, Chimamanda Ngozi Adichie, Elena Ferrante, Hilda Hilst, homenageada pela Festa Literária Internacional de Paraty em 2018, entre muitas outras. Além de autoras mais contemporâneas, muitas outras de séculos passados tem tido suas obras republicadas, o que quer dizer que as mulheres vêm resistindo às tentativas de silenciamento perpetradas sobre elas, movendo os discursos de lugar.

Para Denser (2015, p. 206) a linguagem é um campo de batalha que ajuda a assegurar poder para quem a domina, mas que para a propriedade da língua ocorrer de modo mais próprio, desejo de todo escritor, seja homem ou mulher, ela terá de passar pela incorporação de um discurso erótico, “o que significa a colocação em primeiro lugar da própria subjetividade”. Nas últimas décadas do século XX, as escritoras tiveram o desafio de reapropriar o discurso sobre a sexualidade feminina, fundamental para a constituição da identidade. Isso é imprescindível para as mulheres na literatura, pois elas deixam de ser sujeitadas pela linguagem dominante, ou seja, masculina, e passam a se enunciar, já que, embora, muito já tenha sido dito em nossa cultura, seja na literatura, filosofia ou religião acerca do feminino e das possibilidades que a mulher encarna sob o olhar do outro, tais discursos proferidos, e especificamente de seus corpos e sexualidade, comumente não vem delas próprias, de tal modo que um silêncio cinge o feminino. Em uma perspectiva histórica da construção do corpo feminino como um dado da cultura, notamos que quem definia seu lugar e função foi, primeiramente, a Igreja Católica, para em seguida ser capturado pelo discurso dos médicos e alguns filósofos. Em decorrência disso, o corpo feminino se mantém opaco, já que falam dele, mas ele não fala, ou seja, é um corpo silenciado. “As mulheres não falam, não devem falar dele. O pudor que encobre seus membros ou lhes cerra os lábios é a própria marca da feminilidade” (PERROT, 2003, p. 13).

Dessa forma, se colocar na função de escritora já é, por si só, transgressor. Denser usou o caso de Hilda Hilst para ilustrar que, ainda que pareça haver tido muitos avanços na cultura e que as mulheres já podem escrever sobre qualquer assunto, essa é uma mudança um tanto superficial.

Há apenas vinte anos, ao publicar *O Caderno Rosa de Lori Lamby*, Hilda Hilst foi execrada publicamente, uma vez que, para muitos, transgrediu os limites do

“pornográfico” – ligado ao grotesco, ao obsceno, sem valor literário – e do “erótico” – associado à realização estética. Na verdade, o caso Hilda foi exemplar e ilustrativo: quando a grande escritora decidiu esculhambar, variar, mudar o disco, chutar o pau da barraca, algo que qualquer um tem o direito de fazer seja lá qual for a razão – o preconceito ressurgiu inteirinho, novinho em folha, pulverizando décadas de transformações radicais, dos costumes a estética literária (DENSER, 2015, p. 207).

Com isso, a escritora aponta que é mais comum, quando a crítica não responde com silêncio as publicações eróticas de autoria feminina, que eles respondam com asco, como foi com Hilda. Já dissemos aqui que alguns pontos de CR direcionam a obra e a autora para o campo da transgressão: a protagonista narradora, seu corpo infantil encenando cenas sexuais, a pedofilia, o hibridismo textual, as referências a outras obras e escritores. Mas há outro lugar onde Hilst subverte as normas: nos seus personagens femininos e masculinos, e não só os pedófilos, como tio Abel.

Pedro Ambra (2015) afirma que a emergência do feminismo e das mulheres se emancipando, através de reivindicações políticas, de direitos e educação, iniciou uma crise na masculinidade. A masculinidade ainda é bem menos estudada do que a feminilidade e, provavelmente, por ser lida como dominante, como a regra. Se algo é demarcado como o “normal”, é comum que o “anormal” seja mais estudado. No entanto, como nossa cultura “faz referência ao homem como pessoa do sexo masculino, classicamente definido em relação à mulher” (AMBRA, 2015, p. 21), não há como discutir o feminino sem pensar no masculino, uma vez que ambos funcionam de modo relacional.

Danieli (2018) evidencia um aspecto interessante da Trilogia Obscena, que ela interpreta como uma resposta ao momento político e social em que Hilda Hilst escreveu, além de uma tomada de poder, no campo da sexualidade, das mulheres que escreviam textos pornográficos. Ela aponta que a depender de quem é o narrador, homem ou mulher, o modo como a representação dos corpos é feita é diferente. Nesse sentido, Lori toma os homens como seu objeto de análise por ela estar do outro lado da linha, localizada no feminino, observando as performances da masculinidade, ou seja, é o desempenho masculino que está sendo avaliado, e não o corpo feminino. Lori localiza seus desajustes, suas “falhas”. O Crasso, em *Textos grotescos*, por sua vez, como é um homem, vai tomar as mulheres como o objeto de sua análise e como seu objeto sexual, já que ele afirma que elas só servem para “foder”. Hilda, portanto, em suas obras pornográficas, brinca com as costumeiras representações da feminilidade e da masculinidade.

Lori, no papel de um amor desmesurado pelos pais, retrata em seu caderno o gozo masculino perverso, centralizado, sobretudo no personagem de tio Abel. Se a devastação em

Hilda Hilst nos deu alguma notícia do gozo feminino, a devastação em Lori nos direciona para o gozo masculino. Como já propusemos aqui, Lori escreve pelos pais, e ao fazer isso, escreve em demasia sobre um modo de masculinidade. O agente literário, Lalau, percebe o que Hilda nos indica indiretamente: se há os leitores revoltados e enojados por uma menina prostituída, haverá os leitores contemplados por isso, representados, aqueles a quem o gozo é perverso. Por isso que Hilda, ao transgredir, rompe um pacto civilizatório, mas o mantém com o gozo masculino.

Falamos, no segundo capítulo, sobre o gozo não todo fálico, não totalmente barrado, e em consequência, sem limites, o feminino. Do outro lado há o gozo fálico, onde se encontra a masculinidade. Segundo Miller (2016), o todo pode constituir uma identidade por conter um traço único, idêntico, que faz o Um, faz uniformidade, unidade, contrapondo-se ao que permanece do outro lado, o não todo, campo da alteridade. Quando a lógica fálica se instala ao sujeito, é imposta uma lei, que coloca um limite, uma margem e por isso faz um todo. É em decorrência disso que a perversão é masculina. Para que haja perversão tem que ter ocorrido transgressão, e só há transgressão quando há uma lei para ser infligida. Miller afirma que essa é a causa de Lacan chamar esse gozo masculino, além de fálico, de mais de gozar, pois se goza para fora da linha, fora da lei imposta pelo grande Outro. Aos homens há a possibilidade de se colocar como completo, pois ele é limitado, sempre se coloca em relação ao limite (MILLER, 2016).

Desse modo, o objeto amoroso dos homens é perverso, pode passar pelo fetiche, enquanto o das mulheres é erotomaniaco. O fetiche é um elemento que pressupõe uma unidade, tem caráter uniforme, isso quer dizer que o objeto é facilmente transferível, basta que o elemento apareça em outro lugar, é “susceptível de ser encontrado em suportes individuais diversos, contanto que encontremos os mesmos traços” (MILLER, 2016, p. 11). Os objetos quando caem na ordem do fetiche, precisam conter os mesmos traços, características, devem ser uniformes, como Miller pontua, é imposto certo número de condições ao objeto amoroso.

É do lado masculino, e não do das mulheres, que encontramos esse tipo de exigência: o outro deveria se vestir de uma certa maneira. Isso não adquire o ar perverso senão quando essas exigências são absolutamente rígidas e marcadas por uma certa extravagância misturada com humilhação (MILLER, 2016, p. 12).

Miller nos aponta, portanto, que esse gozo fetichista possui uma instância que não é propriamente perversa, ou melhor, dizendo, é perversamente normal para o homem, que ainda atribui e impõe ao corpo do outro saberes, adjetivos, e como esse deve ser. Esse outro, por seu turno, se esquiva dessa imposição, ou vestirá o uniforme desse desejo, tal qual mascarada

fálica. A instância perversa mais acentuada depositará sobre o objeto condições exageradas, gritantes, humilhantes, pois sem essas atribuições, ele não goza.

Desse lado encontramos a pedofilia¹². Essas características exageradas que são impostas ao objeto fetiche são percebidas em todas as cenas sexuais nas quais aparecem os clientes de Lori. A criança é o fetiche, e sobre seu corpo eles depositam as mais variadas e aberrantes vontades. Alguns pedem que ela os chame de “papai”, outros levam peças de roupas, como calcinhas que correspondem ao seu gosto, e até meias.

O moço falou que quando ele voltar vai trazer umas meias furadinhas pra eu botar. Eu pedi pra ele trazer meias cor-de-rosa porque eu gosto de cor-de-rosa e se ele trazer eu disse que vou lamber o piu-piu dele bastante tempo, mesmo sem chocolate. Ele disse que eu era uma putinha muito linda (HILST, 2018, p. 109).

Um dos clientes pediu que ela imitasse um animal e engatinhasse pelo quarto:

Veio um outro moço diferente, muito peludo. Ele quis que eu andasse como um bichinho, ele falou que eu podia ser qualquer bichinho, eu disse que gosto muito de gatos, então ele pediu para eu andar igual, como uma gatinha. Mas ele não pediu para eu tirar a roupa, ele só tirou bem devagar a minha calcinha e pra eu ficar andando como uma gatinha e mostrando o bumbum e fazendo miau. E ele ficou cheirando a minha calcinha enquanto eu ia andando com o bumbum tomando ar fresco, e ele passava a minha calcinha no piu-piu dele e me olhava de um jeito diferente como se tivesse brincando de meio vesgo (HILST, 2018, p. 110).

Nessas duas passagens citadas, Hilda deixa em evidência a ficcionalização sobre o corpo de Lori. A cada cliente que surge, é exigido dela uma performance diferente. Além disso, o sujeito não obterá satisfação a não ser que esteja com seu objeto fetiche. Podemos nos lembrar do relato de tio Abel em uma carta para Lori, em que conta que ao fazer sexo com uma prostituta, e começa a falar com ela como se estivesse com Lori, o que faz a mulher se irritar e dizer que cobrará mais caro se for ter que performar uma princesa.

O lindo seria pôr uma argolinha assim na sua cona gordinha, só na beiradinha do lábio lá dentro (acho que alguém já teve essa ideia), e você sempre se lembraria de mim quando um dia Lorinha, mulher-feita, sentisse uma pica lá dentro. Ia talvez machucar um pouquinho, mas só a lembrança de nossas carícias, a lembrança dessa você de antes, você-menina putinha deliciosa, te faria encharcada de gozo. Ontem não aguentei de desejo por você e fui procurar uma mulher. E na hora que eu enfiei o meu pau na boceta da mulher comecei a gemer: minha princesinha persa, minha

¹² Em meu trabalho de conclusão de curso, eu e minha orientadora trabalhamos com o conceito de fetiche na obra literária *Lolita*, de Vladimir Nabokov. O texto é narrado em primeira pessoa por Humbert Humbert, homem de cerca de quarenta anos que se nomeia de ninfelopto, o que significa, segundo ele, a capacidade que tem alguns homens de identificar entre meninas comuns, humanas apenas, aquelas que são ninfetas. A ninfeta é uma menina de idade entre nove e catorze anos, que possui um traço de graça preternatural, um charme perturbador, imponderável, que a faz um demônio fatal e irresistível para o ninfelopto. Humbert Humbert fala, ainda, da existência de dois sexos femininos, o da ninfeta e o da mulher adulta, a quem ele chama de agente paliativo, uma vez que ele manuseava essas mulheres como modo de fazer semblante frente à cultura que barra “relacionamentos” entre adultos e crianças. Era tão somente um manuseio de disfarce, pois seu gozo estava todo apontado para meninas. Ele, que poderia ter sido cliente de Lori, nos ajuda a perceber que o fetiche é seriado, ou seja, os objetos possuem traços iguais que fazem série.

adorada princesinha. Aí a mulher parou tudo na hora e falou: ah, não, cara, se tu fode com princesa o preço é outro (HILST, 2018, p. 143).

Joel Birman (1999) afirma que, como o fetiche foi conceituado por Freud como uma experiência erótica masculina de recusa frente à castração da mulher, isso leva a perceber o objeto fetiche como um recurso do sujeito que visa a encobrir a falta que estrutura a sua relação com o desejo. Nesse sentido, o fetiche ocuparia a totalidade da cena erótica e o corpo do outro, da mulher, seria posto somente como um apêndice. As cenas pedófilas de Lori demonstram isso, pois além dos objetos de vestimenta e as performances que os clientes pedem dela, como engatinhar, o próprio corpo da menina marca a recusa da feminilidade. Isso porque Lori é uma criança e não há ali o que se pode chamar na cultura de um corpo feminino que serve ao ato sexual.

Segundo Safatle (2010), é colocada sobre o objeto uma idealização. É fabricado sobre o corpo do outro uma ficção que retira dele sua individualização, é esvaziado, impessoal e sobre ele impera uma imagem depositada por quem toma o objeto como fetiche. Todos os clientes de Lori demonstram esse traço. Eles, além de se satisfazerem com um corpo absolutamente inadequado para o sexo, ficcionalizam sobre ele suas fantasias. Essa última citação, do tio Abel, demonstra essa idealização. Lori é dividida por ele em duas pessoas, dois corpos. A da menina “putinha”, seu objeto de gozo, e a mulher feita do futuro, que vai deixar de ser seu fetiche, afinal não será mais uma criança, mas se lembrará dele, ficando “encharcada de gozo” nesse momento.

O fetiche é, portanto, um recorte que se faz sobre o corpo do outro, que possibilita gozar com pedaços, não exigindo um sujeito inteiro, que fale, como é o caso da erotomania. Freud (1927/2018) afirma que o fetiche possui uma vantagem de ser facilmente camuflado pelo sujeito, pois, embora seja uniforme, pode ser muito singular e passar despercebido com certa facilidade. Tio Abel faz usos de normalizações da própria cultura para usufruir de Lori publicamente passando-se por seu pai quando vão à praia juntos. É tio Abel também que nos aponta para algumas questões centrais da pedofilia, como a retirada da própria responsabilidade e a crença de que vive uma história de amor com a criança, que não há estupro. O tio diz para Lori que se sentia um canalha, um porco, mesmo que saiba que quase todos também são, só não assumem, mas que na presença da criança não se sente assim, pois ela o faz se sentir bem: “você é impressionante, Lorinha, muito inteligente mesmo, e que saber, Lorinha? Você me faz sentir que eu não sou mau” (HILST, 2018, p. 115).

Segundo Serge André (1999), o pedófilo, comumente, crê que entre ele e a criança há consentimento, o que o isenta de culpa, pois ele convenceu e não violentou, e nesses casos

específicos, esse sujeito se difere do que goza com a recusa e a violência sobre a vítima. Essa crença em uma relação de amor parte da defesa feita pelo pedófilo de que há na criança uma sexualidade livre, que não é reprimida como a dos adultos, e que permite o sexo com adultos, pois já seria voltada para o corpo do outro. Portanto, onde identificamos abuso sexual e violência, eles nomeiam como amor, pois descaracterizam a criança e pintam sobre ela o que quiserem. Ora, e essa não é a exata descrição do tio de Lori? Em uma conversa entre os pais de Lori e tio Abel, eles, entre risadas, afirmam que a menina não se trata de uma vítima.

Depois eu entendi só um pedaço, que o sexo é uma coisa simples, então acho que o sexo deve ser bem isso de lamber, porque lamber é simples mesmo. Depois eles falavam que a Lorinha gosta de fazer sexo, não é uma vítima, ela acha muito bom. Eles riam muito também. O homem disse que me trazia de volta à tardezinha e que ia trazer um peixe lindo pra mamãe e papai (HILST, 2018, p. 112-113).

Hilda Hilst escreve no livro masculinidades que se representam distintamente: uma que se mostra pela pedofilia, e outra que falta no sentido de se desviar da sexualidade ficcionalizada como a adequada e “natural” para os homens, a que é abundantemente mostrada nos pornôs comerciais. O gozo masculino que Lori “cria” em seu caderno rosa, centralizada especialmente no personagem do tio Abel, duplo de seu pai, além dos clientes que aparecem rapidamente e que nem nomes possuem, é perversa, transgressora. Hilda rompe com pacto civilizatório e a crítica ao escrever sobre esse modo de gozo que, assim como violenta Lori, violenta os leitores. Lisiane Andriolli Danieli (2018) afirma não ser fácil atingir física e/ou psiquicamente quem lê, e quando isso ocorre, quer dizer que o texto atingiu, em algum nível, a humanidade do leitor. E não é fácil passar indiferente ao modo como Hilda representa a masculinidade, sobretudo, quando são as cenas envolvendo Lori.

Hilda representa, sobretudo, performances masculinas nesse livro e o faz de maneira interessante com o pai de Lori e Edernir também, pois os tira, em algum nível, das representações mais comuns sobre o masculino. É como se ela, ao escrever sobre o obsceno, evidenciasse aspectos que desmontam uma determinada configuração da masculinidade. E quem faz isso na narrativa, quem aponta para as “falhas” desses personagens homens, são as personagens mulheres, Lori, e além dela, Cora e Corina, que parecem ser o duplo uma da outra, assim como Edernir e o pai de Lori também parecem ser.

A narrativa do Caderno Negro (CN¹³) parece ficar mais a vontade com a pornografia, a linguagem, ainda que permaneça obscena, muda, pois ao invés de as palavras pueris de Lori e os seus diminutivos, temos uma voz adulta que narra e os termos passam a ser ditos em aumentativos, ou seja, no lugar de “coninha” para falar da vagina, temos “bucetuda”. Depois

¹³ Aqui abreviamos Caderno Negro como CN.

de páginas lendo sobre a menininha prostituída, os personagens de CN podem parecer um conforto. No entanto, há ali, também um deslocamento. Ainda que a pornografia pareça um pouco aquela mais comercial, Corina e Edernir são desajustados, no sentido de serem um tanto deslocados da feminilidade e masculinidade mais normatizada na instância sexual. Ele mais que ela. Nesse ponto, há entre eles semelhanças com outros dois personagens de CR: os pais de Lori. Ao passo que Cora e Corina são mais potentes, enunciam suas vontades, seja pelo dinheiro ou pelo sexo, Edernir e o pai de Lori não parecem muito saber o que fazer, além de não se apresentarem como, normalmente, os homens são representados no erotismo.

Os momentos em que o pai aparece, não há possibilidade de qualquer representação de corpos erotizados, uma vez que ele, sempre em crise, inviabiliza performances sexuais que poderiam deixar a pornografia, no livro, mais a vontade.

Aí papai disse que ia encher a cara, e bateu com toda a força a porta do escritório dele, depois abriu a porta e disse que ia buscar a bosta do gelo, e perguntou se mami já tinha bebido a bosta do uísque, ou quem foi que bebeu. Aí mami disse que ele e os amiguinhos dele é que bebem a bosta do uísque. Ele bateu a porta outra vez, abriu outra vez a porta e gritou pra mamãe: “Quer saber, Cora? O Gustavo era tão sífilítico que tinha a língua inchada de tanto mercúrio.” Mamãe gritou: “É, mas escreveu a madame Bovary” (HILST, 2018, p. 134).

Segundo descobrimos somente ao final da narrativa, quem escreveu o Caderno Negro foi o pai de Lori, e ela o inseriu em seu diário como se tivesse sido um presente de tio Abel. Dessa vez, a narrativa é contada por Edernir, jovem de quinze anos, de família bem pobre que mora no interior de Minas Gerais, em uma cidade chamada Cural de Dentro. Para ele, a única coisa que o alegrava era ver Corina, a quem ele julgava ser, além de muito bonita, muito casta.

Corina também tinha quinze anos. Peitos grandes, cabelos negros cacheados, bunda redonda, dentes lindíssimos. Dentes lindíssimos era uma coisa muito difícil de ver em Cural de Dentro, porque lá não tinha dentista e quem arrancava os dentes por qualquer toma lá da cá era Dedé – O Falado (HILST, 2018, p. 119).

Em CN, Hilda também utiliza do humor, do ridículo até, para compor o pornográfico. Logo no início, após fazer uma visita para Corina, Edernir sai encabulado e excitado, pois vê os peitos da menina grudados na roupa: “no caminho de volta senti o meu pau duro dentro das calças, cada vez que eu pensava nos peitos e nos bicos pontudos de Corina o meu pau levantava um pouco mais” (HILST, 2018, p. 121). Para tentar, segundo ele, acalmar seu pênis, Edernir coloca a mão dentro das calças, o que lhe causa um orgasmo no meio da rua.

No caminho de volta senti o meu pau duro dentro das calças, cada vez que eu pensava nos peitos e nos bicos pontudos da Corina o meu pau levantava um pouco mais. Eu tinha que ter passado pela capelinha mas do jeito que eu estava não podia. A capelinha era uma construção caindo aos pedaços, cheia de bancos duros, e onde o padre Mel falava sempre aos domingos. Ele se chamava padre Mel porque as beatas

diziam que ele falava tão doce que as palavras pareciam mel. O nome verdadeiro dele era Tonhão. Padre Tonhão. Bem, voltando ao meu pau. Eu estava tão perturbado que precisei pôr a mão dentro das calças, e segurei o caralho com força pra ver se ele se acalmava mas o efeito foi instantâneo. Esporrei. Comecei a atravessar a pracinha muito depressa, a mão toda molhada, a calça também, e de repente ouço a voz da comadre Leonida: Edernir! vem aqui um pouco, menino, leva esse bolo de fubá pra tua mãe. Eu comecei a correr mais ainda e ela atrás de mim com o bolo. Me agarrou, me puxou pelas calças e disse credo cruces Edernir, onde é que tu vai assim, vai caçá o que com essa pressa? E aí me olhou inteirinho e viu a mancha na minha calça. “E não é que o moço tá todo mijado?” (HILST, 2018, p. 121).

O cômico da cena não se dá apenas pela situação da rua, mas também porque ressoa uma ingenuidade de Edernir, que se confirma mais ainda à frente da história. Edernir, que se dizia um grande entendedor de castidade, acreditava que Corina era a mais casta das moças. Ela, no entanto, é mandada pelo pai para viver na roça com a velha Cota, por ser uma menina “desavergonhada”. Na primeira visita que Edernir faz para ela depois da mudança, se desemboca na primeira relação sexual entre os dois, e a primeira dele, que demonstra certa inversão dos papéis tradicionais de gênero. Não é Corina a moça virgem “corrompida” por Edernir, mas o contrário. É ele quem não sabe como se portar, e ela não se silencia frente ao desarranjo da inexperiência dele.

Então Corina se dobrou pra levantar as cobertas e eu não aguentei e abracei-a por trás, ela gemeu e falou: você é tão bonito, Edernir. Eu fui ficando muito nervoso mas fui pondo a mão embaixo da saia tentando suspendê-la, mas a saia era muito justa e não dava pra bolinar as coxas. Ela foi-se rebolando e suspendendo a saia e embaixo da saia não tinha calcinha. Fiquei muito excitado quando vi os pelos pretos e enroladinhos, e então ela perguntou assim: “quer ver de perto a minha vaginona? Pega nela, pega”. Tremi inteiro, ajoelhando, ela começou a passar a mão nos meus cabelos de jumento e foi empurrando com força a minha cabeça na direção da boceta. Eu não sabia muito bem o que fazer mas beijei o púbis gordo e escuro de Corina. Ela dizia: abre, abre, põe a língua lá dentro. Eu, nos meus quinze anos quase castos, tinha um pouco de medo de abrir a vagina de Corina, então ela mesmo o fez, e eu comecei a lambê-la desajeitado (HILST, 2018, p. 123-124).

Edernir desajeitado e Corina, que possui a mesma idade que ele, guiando o sexo, de modo a sentir prazer no ato é um desvio que Hilda inscreve ao representar esses corpos. Isso, porque os códigos que formulam os papéis de gênero em nossa cultura colocam o homem como aquele que domina o ato sexual. Como afirmou JJ Bola (2020, p. 115), “a associação entre sexualidade e masculinidade tem uma longa e complexa história, permanecendo um grande ponto de tensão na identidade masculina”. O autor reforça que vários mitos foram construídos sobre a masculinidade e enunciados como se fosse uma verdade absoluta, sendo ensinados aos homens desde a infância, como o clássico “homem de verdade” não chora, não é emotivo, pois é mais lógico. Essa ideia pressupõe que existam homens legítimos e outros nem tanto, pois não performam todas as normas destinadas à masculinidade.

Entre os mitos, está o da sexualidade como um campo mais propriamente masculino, pois os homens, nessa lógica, sentem mais vontade de fazer sexo do que as mulheres, além de pensarem mais sobre isso. Para Bola, o sexo concebido nessa norma se relaciona com um modo de poder, pois ele se realiza junto a uma pretensa dominação de um gênero pelo outro. Na cena escrita por Hilda Hilst e citada acima, não é isso que ocorre. Quem inicia o ato entre Edernir e Corina, é ele, ao abraçá-la por trás, mas quem conduz todo o resto é ela. Diante da inabilidade do companheiro, Corina o guia pelo seu corpo, anunciando o que ele deveria fazer: “enfia agora o teu pau, Ed, ela falou” (HILST, 2018, p. 124).

Segundo Bola (2020), o sexo é um rito de passagem para a masculinidade, pois, ainda muito cedo, os meninos são pressionados a pensar sobre e consumir o ato o quanto antes, para que se confirme que há ali um homem realmente. Isso acarreta uma dificuldade muito grande da nossa sociedade reconhecer que quando um menino é iniciado sexualmente por uma menina mais velha ou uma mulher, isso é estupro e não uma vantagem, como muito se acredita.

Para além da pressão em começar a fazer sexo desde cedo, existe a junção da valoração do homem ao seu desempenho sexual, “além de sentenciar o sexo como o apogeu das interações masculinas com as mulheres, o fenômeno que firmemente estabelece o sujeito na categoria de homem” (BOLA, 2020, p. 67). Desse modo, há uma pressão para uma iniciação desde cedo, junto a um peso sobre a performance sexual, e, atualmente, a maior fonte, para boa parte dos meninos, de conhecimento e educação sexual é a pornografia comercial. “Boa parte do conteúdo pornográfico produzido pela indústria é bastante centrado em gratificações e fantasias sexuais masculinas, e esse material quase sempre se apoia em temas misóginos e racistas” (BOLA, 2020, p. 68). A linguagem que sedimenta essas produções é aquela da qual já falamos (“passar a vara”, “dar uma bombada”, “estocar”), uma que pressupõe atividade apenas de um lado, como se o homem fosse executar um procedimento sobre o corpo da mulher que muito pouco depende dela.

Hilda constrói dois personagens que desbancam essas normas sobre a masculinidade. O pai de Lori é o escritor, o *homem*, que não consegue escrever pornografia. Pela lei de que todo homem heterossexual deve ser logo cedo iniciado no sexo, e tem como uma via de acesso o pornográfico para o seu “aprendizado” sexual, pressupõe que esse não deve negar a sexualidade, ou não será um “homem de verdade”. O pai de Lori e Edernir passam por uma crise em suas masculinidades. A do primeiro no campo do dinheiro que o leva para o campo da pornografia, posta como a solução fácil para um escritor que não é lido e não lucra, e desse

modo, tem dificuldades em prover a família. O segundo no campo do sexo. Edernir tem sua “ineficiência” sexual apontada por Corina, que ao fazer isso, quebra as expectativas que o personagem tem com ela, bem como do leitor mais habituado a performances femininas mais docilizadas na pornografia, que não pontuariam qualquer falha no parceiro, afinal, ser penetrada por aquele homem seria o ápice de sua vida.

Durante o ato sexual, “Corina se contorcia meio desesperada, dizia, enfia mais, Ed, mais Ed, me atravessa com o teu pau, não tô sentindo quase” (HILST, 2018, p. 124). Concluído o sexo, Corina fica com a expressão séria e diz que Edernir é um franguinho bobo.

Meu Deus, eu queria morrer naquela hora, mas sabia que o meu pau tinha trabalhado bem, um pouco apressado talvez, mas bem no ritmo de tanta putaria. Aí falei: Corina, se você não tivesse se arreganhado tanto, eu até podia ter demorado mais (HILST, 2018, p. 124).

Ela, por sua vez, responde que a mulher se arreganhar para o “macho dela” era normal, e que, além disso, “teu pau é magro pra mim, eu gosto é de uma boa pica igual a do Dedé” (HILST, 2018, p. 124). Nesse momento, Edernir percebe que sua paixão juvenil, que ele acreditava ser casta, não só qualificou sua performance sexual como inferior, mas também afirmou que seu pênis, o maior signo da masculinidade normativa, era insuficiente para ela, elegendo outro homem e seu “caralho” como melhor. No entanto, Corina não desiste do rapaz, pois ele ainda pode aprender muita coisa.

“Você pode ir aprendendo, né, benzinho?”
E foi se achegando de novo, passou a mão na minha bunda, não gostei e disse:
“Epa, Corina, aí não”.
“Você é mesmo um tonto, Ed, traseiro de homem também é bom de passar a mão”.
“Não gosto disso não”.
“Por quê? Você acha que bunda de homem não sente? Você não quer o meu dedo no teu buraco, Ed? É gostoso”.
“Não sou tatu, Corina, me larga” (HILST, 2018, p. 125).

É nesse sentido que Corina transgride as normas da pornografia tradicional. Ela não se silencia frente ao desprazer de uma transa que não lhe satisfaz, ainda que seja um corpo mais disponível, o que a aproxima das representações pornográficas. Edernir, que se sente iludido, sai de lá com um pensamento sobre ela que representa os dizeres mais comuns sobre mulheres que extrapolam o lugar social imposto a elas: é puta. Além disso, ele enuncia um desconforto frente ao sexo, que o distancia do ideal de masculinidade que deveria encontrar no coito, um lugar de total encaixe.

Como a gente é bobo, fui pensando, a cara das pessoas é uma e depois no quarto vira outra, a menina Corina era uma puta, uma ordinária, uma mulher da rua, e o que era essa coisa de meter o caralho numa boceta e ficar assim adoidado? E se ela queria um caralho maior que o meu, por que não metia com o jumento? E como seria o pau do Dedé-O Falo? Será que todas as mulheres querem uma tora no meio das pernas? (HILST, 2018, p. 125).

Corina é um corpo mais vivo, que encarna a representação de desejos não permitidos às mulheres, se diferenciando dos corpos femininos, silenciados, dissecados, que como afirma Perrot (2003), ainda povoam o imaginário social e as publicidades. O erotismo foi tomado do campo feminino, passando a ser cerceado pelo masculino.

Além disso, a feminilidade, inteira, passou por uma reconstrução que é historicamente datada. Com a ascensão da burguesia e do capitalismo, houve a concretização de uma nova família, que colocou a mulher burguesa no lugar de responsável maior por sua manutenção: ela passaria a ocupar o papel de mãe e esposa. Para isso, houve um processo de reinvenção dessa nova mulher, que teve a ciência médica como um dos pilares mais fortes para tal construção. Necessitou-se de uma reformulação do feminino, pois à mulher, relegada ao papel de flagelo do mundo, não era permitido nem a criação dos filhos, pois eram tidas como inaptas e irracionais.

O corpo feminino esteve sempre, desse modo, pela via do excesso, e como tal, era o que mais necessitava em ser contido. Quando da influência do Cristianismo no ocidente, (anterior às tentativas da biologia em encerrar a mulher em seu próprio corpo), que marcou o pensamento de toda a Idade Média e Renascimento, a mulher era constituída ao lado do mal. Foi instituída, pela doutrina cristã, uma parceria entre feminilidade, sexo e maldade. Culpada pela Queda do Éden, Eva, a primeira mulher, condenou todas as outras que vieram depois ao estatuto do pecado, da luxúria, do ciúme e da perfídia. Se o homem peca, ele peca sob a influência de uma mulher, pois essa não passava de um instrumento do diabo para corromper a humanidade.

Corina personifica na narrativa, esse mal que leva o homem, Edernir, ao “pecado”. Essa parece ser a conclusão a que ele chega depois do encontro sexual que tem com ela. A caminho de casa, ele se questiona como pôde, sendo criatura de Deus, se envolver e ter tido prazer com uma mulher-puta.

Cruzes, então, eu, Edernir, era feito a imagem e semelhança de Deus? Pensando na boceta da Corina? Estertorando em cima daquela puta? E não é que meu pau ficava duro ainda pensando naquela porca? De repente me veio um desespero, um remorso de pôr o meu Deus no meio daquilo tudo, e um pouco antes de chegar em casa tomei a resolução de me confessar dia seguinte com o padre Tonhão (HILST, 2018, p. 125-126).

Isso transforma Corina, na concepção de Edernir, em um instrumento do mal que o distanciava de uma vida pregada pela doutrina cristã. Por isso a culpa, e por isso também a necessidade de expiar o pecado por meio da confissão. Nesse contexto, no qual a mulher seria vista como a encarnação da maldade, a maternidade não era uma tarefa apropriada a uma mulher. Foi somente no século XVIII, “a partir da necessidade política em situar a mulher

como guardiã da infância, observa-se uma mudança realmente significativa na representação do sexo feminino” (NUNES, 2000, p. 28). No intuito de colocar a mulher em uma nova forma de aprisionamento, agora a maternidade, precisou-se de uma radical transformação da figura feminina: de diabólica, a mulher passou a ser falada como doce, ingênua, modesta, ou seja, agora era ela a criatura mais perfeita e apropriada para a manutenção da família. O caminho que alguns médicos, anatomistas e filósofos tomaram para encerrar a mulher no lar e na maternidade foi reinterpretando o corpo, numa clara busca de manter a hierarquização de homens e mulheres, mesmo em uma época em que o iluminismo pregava, a todo vapor, a igualdade (NUNES, 2000). Apoiando-se na biologia, passaram a justificar a dominação das mulheres pelos homens, argumentando-se que longe de ser um modo de violência, era um dado natural: de acordo com a natureza, os sexos são essencial e radicalmente diferentes, e por isso cada um deve seguir o caminho apropriado para si – mulheres no setor privado e homens no público. De acordo com Nunes (2000), um dos maiores pensadores dessa nova formulação dos papéis sexuais foi Jean-Jacques Rousseau.

Para Rousseau, a mulher não seria nem inferior, nem imperfeita; ao contrário, ela seria perfeita em sua especificidade, dotada de características biológicas e morais condizentes com as funções maternas e a vida doméstica, enquanto os homens seriam mais aptos à vida pública, ao trabalho e às atividades intelectuais. O aspecto do corpo da mulher marcaria seu destino: os ossos mais frágeis, a bacia mais alongada, os tecidos mais moles seriam indicativos da aptidão feminina à maternidade. Nessa perspectiva, os sujeitos não se constituem culturalmente, mas apenas acompanham os desígnios da natureza, e assim, o corpo enquanto um dado biológico, marca o indelével destino de todos.

Mais: o prazer sexual e o orgasmo feminino passaram a ser desconsiderados como importantes no processo de reprodução, sendo a mulher permitido apenas uma ligação aos afetos, pois “a mulher sã e feliz é a mãe de família, guardiã das virtudes e dos valores eternos” (NUNES, 2000, p. 42). Isso se deu em decorrência da descoberta de que a ovulação acontecia no corpo feminino independente de ter havido ou não o coito, ou seja, se os ovários, a todo mês, estavam aptos para a concepção, mesmo que a mulher não tivesse tido qualquer relação sexual, isso queria dizer que reproduzir não estava relacionado a ter prazer e orgasmo, que passaria a ser visto, então, como um excesso desnecessário à feminilidade (CORBIN; COURTINE; VIGARELLO, 2012b). A mulher, agora detida enquanto mãe e esposa, não deveria se desviar desse caminho. A medicina regula, portanto, a quantidade de prazer permitida aos casais, especialmente o da mulher, que deveria ser ainda mais restrito. Quando

qualquer uma ultrapassa o limite irrisório de prazer permitido a ela, isso significa que ela está acometida por alguma patologia, como ninfomania e furor uterino (NUNES, 2000).

Nesse sentido, afirmamos que em CR, Hilda constrói personagens femininas que parecem ser tão desviantes. Lori, Corina e Cora são expressões de feminilidade um tanto destoantes dessa concepção que dociliza as mulheres. Elas incomodam Edernir, o pai e podem incomodar alguns leitores. Todas as cenas em que Edernir tem algum contato com Corina, ele narra algum modo de desconforto, seja remorso pelas interações sexuais que tem com ela, nojo, ou raiva. Uma dessas situações é após ver a garota em um ato sexual com outro homem. Edernir, espiando de longe, tem um orgasmo e é, novamente, acometido pela culpa por seu corpo ter respondido a Corina.

Cheguei em casa, esbaforido, fingindo doença, a mão nas vergonhas dizendo: “Que dor aqui, mãe! Acho que é doença da pedra na bexiga, ai, tenho que ir na privada”. Lá dentro tirei as calças e gritava: “Mijei nas calças, mãe, de dor, mãe”. Saí de lá de dentro pálido e trêmulo, vomitei de nojo de mim mesmo, a mãe passava a mão na minha cabeça e só dizia: “Coitadinho, coitadinho do meu menino”. Minha caceta estava murcha e engruvinhada. De tristeza agora. Fui pra cama, enfiei a cara no colchão e chorava chorava, o ranho descia pelo nariz, a mãe limpava e rezava. Tomei chá de quebra-pedra que a mãe fez, fui me acalmando, o pau já estava mais alegrinho, a mãe começou a rezar o rosário, agradecendo a Deus (HILST, 2018, p. 127).

O que sabemos de Corina é apenas aquilo que Edernir narra ao leitor. Aos olhos e fantasias dele, a personagem é congelada em duas performances de feminilidade. Primeiramente, como a bela menina casta, e, em seguida, como a boa puta, ou seja, Corina representa em seu corpo os dois ideais femininos mais comuns criados no Ocidente. A santa e a vagabunda. Em ambos, construções discursivas masculinas. Desse modo, para Edernir, Corina parece ser o horror, ou no mínimo, uma mulher que, fora de seu controle, ele não sabe como lidar.

Birman (1999), afirma que a feminilidade é um registro psíquico que se opõe ao falo. A feminilidade se volta mais ao particular e um não controle sobre as coisas, ao passo que o falo representa uma busca por universalidade, totalização e domínio sobre as coisas. Em vista disso, a feminilidade se relaciona com o sujeito por meio de uma singularidade, e se distancia da homogeneidade que é implicada na postura fálica (BIRMAN, 1999).

Se o mundo se constitui para o eu, nas individualidades, pelo horizonte desenhado pelo falo e pelo narcisismo, a dissolução da ordem fálica coloca em questão as nossas crenças mais fundamentais. Por tudo isso mesmo, afinal de contas, a feminilidade seria a fonte sempre recomeçada da experiência do horror (BIRMAN, 1999, p. 11).

Se a feminilidade é “o correlato de uma postura heterogênea que marca a diferença de um sujeito em relação a qualquer outro” (BIRMAN, 1999, p. 10), ela se coloca de um lado

oposto ao discurso que encerra as mulheres em funções sexuais estereotipadas. Isso porque esse é um discurso fálico, masculino, que atende às exigências da cultura de um controle absoluto sobre o corpo das mulheres em várias instâncias, como a sexual e a reprodutiva.

Federici (2017) afirma que essa reconstrução da feminilidade se deu em comunhão entre o Estado, o Cristianismo, e ciências médicas e filosóficas, tendo sua expressão mais importante e violenta no movimento da caça às bruxas que ocorreu na Idade Moderna. Ela argumenta que sem uma reconfiguração incisiva da feminilidade, o capitalismo não teria acontecido, e isso não se daria de maneira pacífica.

Durante a Idade Média, as mulheres começaram a ter maior domínio de seus corpos a partir do conhecimento de técnicas contraceptivas, que compartilhavam entre si, o que passaria a ser erradicado. A perseguição às bruxas teve o intuito de destruir os exercícios de liberdade que as mulheres estavam exercendo sobre sua função reprodutiva, além de ser a base para a construção de um sistema patriarcal ainda mais opressor. A sexualidade feminina que não estivesse à disposição da procriação somente foi associada à bestialização. Federici afirma que uma das maiores representações disso, foi a construção do mito da velha bruxa e feia, que voava sobre uma vassoura, ou montada em animais como cabras, o que simbolizava um pênis, retratando a luxúria, o exagero sexual.

A caça às bruxas (...) foi o primeiro passo de um longo caminho ao “sexo limpo entre lençóis limpos” e à transformação da atividade sexual em um trabalho a serviço dos homens e da procriação. Neste processo, foi fundamental a proibição, por serem antisociais e demoníacas, de todas as formas não produtivas, não procriativas da sexualidade feminina (FEDERICI, 2017, p. 346).

Desse modo, a caça as bruxas condenou a sexualidade feminina como fonte de todo o mal, e por meio disso, estruturou uma nova vida sexual que estaria ajustada a disciplina capitalista que criminalizou qualquer atividade que se desse fora da intenção de procriação. Isso não só censurou as mulheres, mas aos homossexuais também, que começaram a sofrer uma perseguição feroz, além de qualquer prática entendida como improdutiva.

Os julgamentos por bruxaria fornecem uma lista informativa das formas de sexualidade que estavam proibidas, uma vez que eram “não produtivas”: a homossexualidade, o sexo entre jovens e velhos, o sexo entre pessoas de classes diferentes, o coito anal, o coito por trás (acreditava-se que levava a relações estéreis), a nudez e a dança (Federici, 2017, p. 350-351).

O corpo feminino aparece como insuportavelmente misterioso e no interior do qual a natureza atuaria em seu estado mais puro e ameaçador. Se no pensamento cristão as mulheres eram um retorno à carne e ao pecado, aqui a sexualidade feminina é pensada como um “excesso”, excesso este encarado como uma ameaça ao homem e ao destino feminino de esposa e mãe, e, por isso, deveria ser constantemente vigiada. Com o surto de perseguição,

que levou milhares de centenas de mulheres para a fogueira, um pânico começa a permear os sujeitos, sobretudo a mulheres: medo das bruxas e medo de elas mesmas virem a ser condenadas. Como consequência, as próprias mulheres começam a vigiar umas as outras, pois os mitos criados pelo capitalismo sobre a “natureza” feminina, forma de difamar a quem explora – mulheres, sujeitos coloniais, negros – ganha força, tornando-se em “verdade” absoluta (FEDERICI, 2017).

O processo de docilização das mulheres desembocou em sua inserção no ambiente doméstico, onde passam a trabalhar de modo não renumerado, o que se transforma em um dos pilares do capitalismo, já que é o que produz a força de trabalho, subordinando as mulheres aos homens. Os corpos femininos, portanto, são mercantilizados, ficando sob a responsabilidade, sobretudo, dos homens, serem os guardiões de suas esposas e filhas.

Dessa maneira, ao homem caberia a função de guiar sua esposa para uma frigidez, abandonando tal “furor uterino”, em nome da harmonia social, uma vez que essa mulher, que deveria encontrar prazer absoluto apenas com o filho, seria a responsável pela saúde e comportamento desses. Assim, “se existem criminosos e delinquentes é porque existem mães ausentes, incapazes ou indignas” (NUNES, 2000, p. 81).

Cada sexo teria um papel específico e exato na trama da sociedade, determinado pela biologia do corpo, por isso que tanto a feminilidade e a masculinidade, do modo como conhecemos hoje, possuem uma história com data marcada.

Preciado (2018) juntou algumas características que se agrupam em torno dos ideais de papel de cada gênero, que ele nomeou de códigos semiótico-técnicos da feminilidade heterossexual branca, e da masculinidade heterossexual branca. Segundo ele, é próprio de nosso sistema forçar uma performatividade dos sujeitos, por meio de processos linguísticos e corporais, que são repetidos regularmente e atendem as convenções culturais. Sobre a feminilidade, ele reuniu os seguintes:

Adoráveis mulheres, a coragem da mãe, a Pílula, o coquetel hipercarregado de estrogênios e progesterona, a honra das virgens, *A bela adormecida*, a bulimia, o desejo de um filho, a vergonha da defloração, *A pequena sereia*, o silêncio diante do estupro, *A gata borralheira*, a imoralidade última diante do aborto, os biscoitos e bolos, saber fazer um belo boquete, a vergonha de ainda não ter feito, *E o vento levou*, dizer não quando você quer dizer sim, ficar em casa, ter as mãos pequenas, as sapatilhas de Audrey Hepburn, a codeína, o cuidado com os cabelos, a moda, dizer sim quando você quer dizer não, (...) o medo de envelhecer, não fazer barulho ao andar, não fazer barulho ao comer, não fazer barulho (...), medo de ser uma vadia safada (...), a depilação precisa do púbis (...), deixar-se dar o cu quando preciso, a mumificação em vida do rosto liso da juventude, o amor antes do sexo (...) (Preciado, 2018, p. 130).

Sobre a masculinidade:

James Bond, futebol, usar calças compridas, saber levantar a voz, *Platoon*, saber matar, saber sair na porrada (...), a precariedade da paternidade como laço natural, o jaleco, o suor, a guerra (incluindo a versão televisiva), Bruce Willis (...), a velocidade, o terrorismo, o sexo pelo sexo, ficar de pau duro como Ron Jeremy, saber beber, ganhar dinheiro (...), o bar, as putas, Viagra, violência doméstica, pornô, o Estado, álcool, enforçar-se, manter o ânus bem fechado, ser um conquistador, misoginia, deixar a esposa por uma mulher mais jovem (...) (Preciado, 2018, p. 131).

Os códigos semióticos normativos reunidos por Preciado deixam evidentes um imperativo de “saber fazer” maior ao lado do masculino, e em sua maioria, violentos, agressivos e ativos. Na relação com mulheres, há um direcionamento para um tomar esse corpo como objeto de uso, tanto para o sexo, quanto para a violência, e isso quando esses dois sentidos não ocorrem ao mesmo tempo. Ambra (2015) destaca que, embora possa parecer vantajosa a posição de uma masculinidade hegemônica na cultura, ela não é, o que podemos ver explicitado em alguns códigos de Preciado, como o “enforçar-se”. Carregar o peso da masculinidade “verdadeira” custa a saúde e o progresso do sujeito, e o coloca à prova o tempo todo, afinal, provar a própria virilidade é uma tarefa diária (AMBRA, 2015). Ambra (2015), partindo de Lacan, afirma que para o homem, o que constitui sua relação com a mulher é o parecer-homem, ou seja, o semblante. O menino constataria sua masculinidade não somente por meio da materialidade de seu próprio corpo, mas por perceber a existência das meninas. Ambra deixa em evidência que os semblantes demonstram que, o que nós entendemos por ser homem ou mulher vem veiculado por um discurso, e por isso, “ganha força a hipótese de uma leitura das diferenças sexuais pensada a partir do laço social e do reconhecimento” (AMBRA, 2015, p. 56).

No código semiótico de Preciado, ao lado do feminino, vigora uma passividade, um deixar fazer no próprio corpo, muito claros quando ele coloca o “dizer não quando se quer dizer sim” e “dizer sim quando se quer dizer não”, ou seja, no campo da sexualidade, a vontade da mulher parece prevalecer muito pouco. Habituada a performar uma “pureza” e não fazer sexo quando quer, para não parecer que é “fácil” sexualmente, se assemelhando a uma “vadia safada”. Além desse aspecto, há o lado, mostrado no “dizer sim quando quer dizer não”, de uma submissão, resignação sexual para agradar o parceiro, mesmo que seu desejo seja por não transar, ou, ainda, executar atividades sexuais com o único intuito de cumprir com a vontade do outro. Ela deve fazer um bom boquete e dar o cu, mas ele não tem exigências sobre saber, realmente, agradar a parceira. O desempenho sexual do homem heterossexual mais tradicional parece importar mais diante dos outros homens, que das mulheres com quem se relaciona, uma vez que ele é mais determinado pelo tamanho de seu pênis, e da quantidade de mulheres que ele “traça”.

É em decorrência disso, que afirmamos que Corina é uma personagem transgressora, porque ela não fica limitada dentro dos imperativos que se esforçam para submeter a sexualidade feminina a um serviço que não perpassa pelo seu desejo. O seu dizer, “teu pau é magro pra mim” a desvia do caminho da passividade e da docilidade. Ela é sexualmente disponível, mas em nenhum momento parece ser em detrimento de si própria. Além de Edernir e Dedé, Corina se relaciona também com o padre Tonhão, ou Mel, como é chamado pelas mulheres da cidade. Outra figura, inclusive, que Hilda desvia, já que aos padres as atividades sexuais são interditas. Edernir, que vai a Igreja se confessar, porque se sente culpado pela experiência que teve com Corina, flagra o sexo acontecendo entre os dois e coloca-se, escondido, como telespectador indignado. Corina extravasa em falas abundantes: “ai, Tonhão, ai padre caralhudo, ai gostosura, ai, santa mãe do Senhor que te fez Tonhão (...) não faz assim, Tô, não faz assim, tua égua vai morrer de tesão” (HILST, 2018, p. 126).

Assim como o pai de Lori, Edernir quebra as expectativas da cena erótica. Ele destoa a obscenidade ao inserir o cômico, o ridículo. Como telespectador e narrador do ato sexual alheio, ele introduz elementos que podem invalidar toda a putaria da cena.

Corina falava bastante, mas não dava pra ouvir tudo. Depois se arrastava aos pés dele, lambia-lhe os dedos do pé, e padre Tonhão que falava mais alto que Corina continuava o discurso: “Não vou pôr não, vou é esporrar na tua boca, cadelona gostosa (coitadas das cadelas!), putinha do Tô (coitadas das putinhas)”. Corina chorava, implorando, segurava os peitos com as mãos, fazia carinha de criança espancada (coitadas das crianças) e ia abrindo a boca: “Então esporra, Tô, esporra na boquinha (coitadas das boquinhas!) da tua Corina” (HILST, 2018, p. 126-127).

Nessa passagem, especificamente, Edernir pode quebrar a expectativa do leitor com dois aspectos: sua interferência ao narrar a cena colocando na descrição uma série de “coitadas”, e sua apatia e tristeza no final.

Claro que esporrei vendo e ouvindo toda aquela putaria, as pernas bambas, a garganta seca, e ainda (acreditem) completamente desesperado de paixão. Meu corpo estremecia inteirinho, comecei a correr como se a vara do padre estivesse atrás de mim (Curral da Vara, é? pois claro que sim), atravessei como um louco a pracinha, tropicava outra vez e corria, chorava e soluçava, o rosto inteiro molhado (HILST, 2018, p. 127).

Ainda assim, ele volta para casa em amargura, pois mesmo acreditando que Corina era “uma boa puta, uma mulher da rua”, ainda sentia “o peito inchado de amor por ela” (HILST, 2018, p. 127).

Minhas narinas sentiam o cheiro daquela vagina rodeada de pelos pretos enroladinhos, aquela gosma que eu lambi a primeira vez parecia a gosma das jabuticabas (coitada das jabuticabas!), aquela puta vadia era a minha vida, o ar que eu respirava. Olhava a noite linda, estrelas, lua, e toda aquela maravilha não tinha a beleza da boceta de Corina (HILST, 2018, p. 128).

O desfecho de CN perde seus ares de comicidade, pois Hilda insere um elemento que desarranja a leveza que a narrativa tinha até então e aproxima, ainda mais, Edernir do pai de Lori: a violência. Após passar dias em casa, sem ir visitar Corina, mas pensando nela o tempo todo, Edernir decide ir vê-la. Ao chegar lá, a encontra, novamente, em uma cena sexual, dessa vez com Dedé. Ela estava sentada, nua, em uma cadeirinha, na qual havia um largo furo, por onde Dedé, deitado embaixo, lhe fazia sexo oral, ao mesmo tempo em que se masturbava. Ao ver Edernir, ambos o chamam para participar, pois estava “danado de bom”. E ele vai.

Passei a mão no meu cabelo e cheguei a esboçar um sorriso. Continuei encostado na soleira da porta. E pueril e inocente comecei a dar tratos à bola: então é isso a vida. O amor, uma bobagem. As mulheres, umas loucas varridas. Ou só a Corina que era uma louca varrida? Ou eu é que não entendia nada do mundo e todo mundo era assim? E todo mundo tinha sua cadeirinha escondida? As putas das mulheres do mundo inteiro tinham suas ignóbeis cadeirinhas? E por que eu não encarava isso do sexo como uma enorme e gostosa e grossa porcaria e não começava agora mesmo a me divertir com Corina e Dedé? (HILST, 2018, p. 129).

Tira a roupa, e ao ser elogiado por Dedé, deu-lhe um tapa na boca, e enterrou “com vontade minha linda e majestosa caceta naquele ridículo cu do Dedé” (HILST, 2018, p. 129). Antes disso, percebendo que na roça morava com Corina um belo jumento, de nome Logaritmo, pede que ela masturbe o animal. Corina o faz de boa vontade, e afirma que aquela não seria a primeira vez. É nesse ponto que a cena se desenrola grotesca e violentamente. Edernir, terminado o sexo anal com Dedé, dá uma surra de sintoma no rapaz e o deixa desmaiando, para em seguida, obrigar Corina a receber o sêmen do Logaritmo na boca. Conclui com um soco no rosto da menina, que lhe arranca alguns dentes, e, assim como Dedé, fica desmaiada.

Desse modo, CN parece encarnar dois sentidos um tanto opostos, pois ainda que Corina represente um corpo com liberdades sexuais mais interditadas para as mulheres, ela não termina a história impune por isso. E Edernir, que inicia sua narrativa desencontrado da masculinidade normativa, a conclui fazendo uso de um “saber fazer” que é violento e característico da linguagem imposta aos “homens de verdade”. Ele pune Corina, a “puta”, que antes personificava na fantasia dele uma castidade que a fazia santa, tirando dela uma das maiores marcas de sua beleza, os dentes.

O temperamento, afinal, violento de Edernir nos lembra do pai de Lori, que não por acaso, criou o personagem. O pai em quase todas as passagens relatadas por Lori aparece em meio a uma crise. Escritor não vendido que é obrigado por seu agente literário, Laíto, ou Lalau, a escrever pornografia. Suas explosões violentas, nas quais grita variadas palavras de calão, e o fez quebrar a televisão, parecem potencializadas por sua esposa, Cora. Ela também

acha que o marido pode obter lucro com a bandalheira, caso consiga escrever, tirando a família da “merda de antes”. Além disso, como lê tudo que o marido escreve, afirma que sua tentativa de escrever pornografia está “uma droga”, e que ele precisa aprender a fazer aquilo. O pai de Lori, que diz então que ela é “burra, imbecil e idiota”, ouve como resposta: “você não está bom nem mais pra foder” (HILST, 2018, p. 133).

Ser obrigado a escrever putarias é a razão das enormes crises de desgoverno no pai, o que causa um impacto em sua relação com Cora, que ele afirma ser uma ninfomaníaca, pois “vive com essa boceta acesa” (HILST, 2018, p. 133) e em sua vida sexual, uma vez acreditar que ficaria impotente sexualmente. “Meu deus, meu deus, eu nunca mais vou conseguir meter nem com você nem com nenhuma cadela” (HILST, 2018, p. 133). Ele representa a mágoa de Hilda em relação a ser uma escritora pouco valorizada pelo público, que tem como resposta a Trilogia Obscena. Para o pai, no entanto, a resposta não é formulada por ele, e ter que cumprir com o desejo do editor o leva a beira da loucura. Fala em suicídio, sobre matar Lalau, e “dar o dele rabo pra qualquer jumento”.

Eu sou um escritor, meu deus! UM ESCRITOR! UM ES CRI TOR!!!, vou fazer um pato (o que será, hein, tio?) vou vender a alma para o cornudo do imundo! (...)
Vem cornudo imundo, vem! (HILST, 2018, p. 142-143).

Nesse sentido, o problema com sua carreira, e em decorrência disso, com o dinheiro, adentram sua performance sexual. O seu desprezo e desalento com a pornografia parecem ser encarnados, sobretudo, em sua narrativa, CN. Edernir e o pai de Lori são desiludidos, um por amar uma menina que não é casta, e que não se satisfaz só com ele, o outro por ver seu trabalho como escritor não decolar. O asco pela esfera erótica, que ambos parecem sentir, tem um de seus picos no desfecho de CN, pois Corina, a personagem que encarna a lascívia, termina desdentada, agredida e humilhada. A escolha pela personagem se relaciona intimamente com a nossa cultura, já que “o pecado da luxúria sempre foi representado por uma mulher” (PRIORE, 2009, p. 153).

Dessa maneira, os personagens masculinos frustram as representações da masculinidade heterossexual apresentada em outras obras. A penetração pênis-vagina, tida como o suprassumo dessa normatividade pouco aparece, uma vez que em CR vigoram as práticas orais. Mesmo em CN, onde ocorre, o elemento pornográfico acaba por ser diluído no humor e nas intromissões e desarranjos de Edernir. As duas personagens femininas, Cora e Corina, sofrem uma recusa sexual de seus parceiros. O pai se recusa a ter relações com Cora, e Edernir, após bater em Corina, abandona Curral de Dentro. Os outros personagens masculinos são pedófilos, ou seja, não acontece de se disporem de várias mulheres como os

homens dos pornôis. As mulheres também não são nada ortodoxas. Uma menina, Lori, que adentra o mundo adulto e torna-se escritora, conseguindo fazer o que o pai não terminou; Cora, que não se silencia frente ao insucesso de seu marido; e Corina, a pura encarnação do desejo sexual.

Hilda Hilst, portanto, constrói uma narrativa que em todas as representações do corpo que compõe, seja ela criança, mulher, ou homem, são desviadas das performances mais destinadas aos sujeitos na nossa cultura. Hilda aponta a sexualidade masculina perversa, violenta, pedófila, fetichista, faltosa, ao passo que são as personagens femininas na narrativa que realmente sabem sobre sexo, que o manipulam, que julgam a performance dos homens. Ela inverte a forma como a cultura lê os papéis de gênero, colocando como falta os homens e não as mulheres. Ao inscrever seus personagens dessa forma, ela acaba parodiando a pornografia comercial, e uma de suas transgressões é justamente escrever um texto pornográfico cheio de galhofas, e onde tudo não passa de uma brincadeira. O corpo é uma ficção e em seu texto, Hilst fez o que quis com ele. Não são os leitores, portanto, que gozam com *O Caderno Rosa de Lori Lamby*, mas Hilda. Enquanto a pornografia comercial é feita para o leitor gozar, a pornografia de Hilda Hilst não. O orgasmo é todo dela e talvez essa seja sua maior transgressão.

CONSIDERAÇÕES FINAIS: HILDA HILST É UMA ESCRITA-POTÊNCIA

O título dessa parte final do trabalho foi escolhido para concluir que Hilda Hilst apenas não foi uma potência, como ainda é, mesmo quase vinte anos após a sua morte. Ao ler *O caderno rosa de Lori Lamby*, um dos maiores questionamentos que fica é qual o nível de ousadia e coragem tinham naquela mulher para que ela levasse aquele texto a público. A obra arrebatava a todos os leitores, seja pela via do nojo, seja por um maravilhamento, ou por qualquer outra sensação/razão, mas indiferente não há de sair ninguém.

Propomo-nos a investigar de que modo Hilda Hilst representou os corpos em seu primeiro livro pornográfico, porque ela nos entregou um pequeno tratado sobre o corpo. E através das regras impostas aos corpos, conhecemos a história de uma cultura, já que é sobre a carnalidade dos sujeitos que se escreve, também, a história da humanidade, como nos mostrou Preciado.

O que pudemos concluir é que Hilda, realmente, desloca todos os seus personagens de seus lugares. Além disso, não são apenas os personagens que ela desloca, mas também os próprios leitores, ironicamente, já que ela não se importava com eles. Por isso também o incômodo que o texto causa. Ao final, não é muito a personagem mirim que importa, mas aquilo que ela percebe quando decide escrever bandalheiras. Pela falta de experiência própria, uma vez tratar-se de uma criança, Lori vai estudar: afinal de contas, como os adultos transam? O que seria uma bandalheira que muito chamaria atenção do público? O que ela identifica é que existe um modo de gozo masculino e perverso, e por isso, ela faz jorrar pedofilia no seu trabalho. Isso constitui o primeiro deslocamento: uma menina escritora que adentra o aspecto mais criminoso da sexualidade masculina: a violência, o estupro.

Enquanto temos os homens, pedófilos, há os outros, que não correspondem ao mito da virilidade, que não aparecem nos filmes, ou textos pornográficos comerciais. O mesmo ocorre com as mulheres da narrativa, já que elas são absolutamente ativas e nada silenciadas. Mais uma vez Hilda deslocou os papéis sociais, ou alternou, visto que quem se configura como falta são os homens. Sendo assim, ela, ao parodiar a pornografia, escrevendo um texto que muito dificilmente poderia causar um orgasmo, parodia também os próprios estereótipos culturais. A transgressão não é só pelo sexo, mas pelo sexo escrito por uma mulher de modo a ridicularizar as performances comuns do ato sexual.

Outro aspecto que nos questionamos no trabalho foi se CR é, de fato, um texto pornográfico. Não é um consenso entre os pesquisadores da Trilogia Obscena que Hilda Hilst tenha escrito obras pornô. Isso, porque ela pouco vendeu, e pouco colocou o sexo de maneira

confortável nas narrativas. Nessa dissertação optamos por concluir que CR é um livro de pornografia. Considerá-lo o contrário, pois Hilda não caiu nas graças do público e foi amplamente lida, é tomar apenas a pornografia comercial como pornografia legítima. Desse modo, consideramos CR um livro pornográfico e transgressor.

Falamos em vários momentos ao longo do trabalho sobre o lugar de silenciamento que as mulheres são colocadas, silenciadas sobre seus corpos, sua sexualidade, suas vidas. Esse pode ser um lugar devastador e vai se refletir no campo da literatura. O apagamento das escritoras é histórico. Para citar alguns exemplos, temos Júlia Lopes de Almeida, que embora tenha participado da idealização e concretização da Academia Brasileira de Letras, não pôde ocupar uma cadeira, pois as mulheres foram vetadas, indo o seu marido no lugar. Ruth Guimarães, autora de *Água Funda*, publicado em 1946, mesmo ano que Guimarães Rosa lançou *Saragana*. Uma, pouco conhecida, a outra, bastante, mesmo que ambas sejam regionalistas. Ruth foi uma mulher negra, ou seja, recaiu sobre ela a violência da misoginia e do racismo, o que causa um apagamento ainda mais agressivo, uma vez que as mulheres brancas encontram uma acessibilidade na sociedade muito mais ampla. Ela foi uma precursora do Realismo Mágico, mas ainda permanece pouco conhecida, e boa parte de sua obra não possui reedição recente.

Hilda, que sentia sobre si um silêncio por parte da crítica e do público sobre seu trabalho, opta pela subversão. Esse foi outro ponto que nos detemos nessa dissertação, o motivo de Hilst. Mesmo que tenha tido um desejo por vender em abundância, coisa que nunca ocorreu com ela em vida, o aspecto que mais chama atenção é que ela parecia, muito mais, querer transgredir, como uma forma de se rebelar contra o mercado editorial, que parece ter encarnado, para ela, o grande culpado pelo silêncio do qual se queixava. Hilda, então, transgrediu, como mulher-escritora e leva a pornografia junto, tomando-a como um campo de possibilidades também femininas.

Atualmente, trinta anos após a publicação de CR, muitas outras mulheres publicam livros eróticos. Realmente, comparado com os anos de Hilst, as mulheres em diversos espaços tem muito mais liberdade para falar de temas referentes à sexualidade. É importante, no entanto, estar atento a quais discursos são veiculados. Em 2011 a inglesa Erika Leonard James publicou *50 tons de cinza*, que teve como continuidade dois outros livros. O livro não alcançou sucesso entre a crítica literária, mas teve de público, ganhando adaptações cinematográficas em 2015, sendo estreladas por Dakota Johnson e Jamie Dornan. A narrativa segue a relação de Anastasia, jovem universitária, com o CEO, riquíssimo e super viril,

Christian Grey. Ela, virgem, até conhecê-lo, ele, praticante de sadomasoquismo. Mesmo que tenha sido escrito por uma mulher e contenha centenas de cenas de sexo, o livro em si, nada transgride. Ao contrário, ele sustenta estereótipos de gênero, no qual a mocinha faz amor e o macho fode com força; a mocinha, sem muitas condições financeiras, e o macho que lhe presenteia com um carro, porque o dela é um modelo mais antigo; a mocinha apaixonada, e o macho que determina até quantas vezes na semana ela fará exercícios físicos e como vai depilar a própria vagina. Esse exemplo ajuda a reforçar que nem toda pornografia é subversiva, e que nem toda produção literária produzida por uma mulher reproduzirá um discurso que seja feminino, no sentido de favorecer as mulheres e contribuir para a sua ascensão social. É uma produção que não desloca a forma como o feminino já foi constantemente representado: como dócil e submisso às vontades do outro.

O atual momento que vivemos, politicamente, nos mostrou que, embora pareça que muito caminhamos para uma sociedade menos misógina e machista, os recuos são sempre possíveis, especialmente no que tange às minorias sociais. Desse modo, escritas literárias transgressoras se mostram mais emergenciais do que nunca, justamente por, seja pela voz do escritor e escritora, seja pelas vozes das personagens, resgatar linguagens que estão na margem. Affonso Romano de Sant'Anna (2008, p. 97) afirma que o artista é um cidadão de utilidade pública, pois “está captando, redistribuindo e potencializando a energia que detecta com suas antenas especiais”. Em outras palavras, os artistas conseguem escutar histórias cotidianas, lidas em jornais, ouvidas nas ruas e transformá-las em potentes romances, poesias, músicas, quadros, dando-lhes uma dimensão atemporal. Dito isso, a arte é, ao final, política, pois não pode ser desvinculada de seu contexto histórico e social, além de ser um campo imprescindível para a (re)construção das identidades dos sujeitos, pois é um dos espaços que proporcionam reapropriação da linguagem.

Hilda Hilst, embora não seja tida como uma voz feminista, foi uma mulher que subverteu o caminho comum das mulheres de sua geração. Escreveu sobre tudo que queria, sem se censurar, e, portanto, se colocou como pública, não teve filhos, amou quem e quantos quis. A partir de sua escrita-potência, escrita-carne, nos deixou um legado literário, e por meio de sua Trilogia Obscena, ao mandar o mercado editorial tomar no seu cu, ridicularizou as produções pornográficas misóginas em vigência. Por isso, sua voz em muito nos interessa, pois é anárquica, ingovernável, não se curva para uma moral imoral, uma vez que como dizia ela, obsceno não são seus textos, mas a desigualdade social decorrente da hierarquização sistêmica.

Para Danieli (2018), uma escritora como Hilda jamais faria uma pornografia qualquer, e que por isso, suas bandalheiras nos instigam até hoje. A virtude de CR esta em todos os aspectos que o fizeram um texto pornográfico em nada convencional. Esperemos que ela, bem como outras escritoras, continue sendo lida e descoberta por novos leitores, além de estudada nas universidades, e também nas escolas. “Ainda que o Brasil esteja se tornando cada vez mais conservador, lutemos para que figuras como HH jamais sejam esquecidas” (DANIELI, 2018, p. 63).

REFERÊNCIAS:

AMBRA, Pedro. **O que é um homem? Psicanálise e história da masculinidade no Ocidente**. São Paulo: Annablume, 2015.

ANDRÉ, Serge. **La Significación de la Pedofilia**. In: Conferência em Lausane, em 8 de junho de 1999, Traducción: Guillermo Rubio. Lausane, 1999. Disponível em: http://www.pasa.cl/wpcontent/uploads/2011/08/La_Significacion_de_la_Pedofilia_Andre_Serge.doc. Acesso em 19 dez. de 2020.

AZEVEDO, Deneval Siqueira de. **Holocausto das fadas: a trilogia obscena e o carmelito bufônico de Hilda Hilst**. São Paulo: Annablume/Edufes, 2002.

AZEVEDO, Natanael Duarte; FERREIRA, José Temístocles. Pornografia e literatura: uma história pelo buraco da fechadura. **Revista Graphos**, vol. 19, nº 2, 2017.

BARBOSA, Aline Leal Fernandes. **Sob o sol de Hilda Hilst e Georges Bataille**. Tese de doutorado. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Letras, 2017. Disponível em: http://www2.dbd.puc-rio.br/pergamum/tesesabertas/1312275_2017_completo.pdf. Acesso em 03 de jan. 2021.

BARRETO, Francisco Paes. Os efeitos da ciência sobre o corpo: o corpo-máquina da medicina, o corpo neuronal da psiquiatria biológica, o corpo remodelado da medicina plástica. **Opção Lacaniana** online nova série. Ano 5, n. 13, mar. 2014. Disponível em: http://www.opcaolacanianana.com.br/pdf/numero_13/Os_efeitos_da_ciencia_sobre_corpo.pdf. Acesso em 5 jul. 2019.

BIRMAN, Joel. **Cartografias do feminino**. São Paulo: Editora 34, 1999.

BLUMBERG, Mechthild. Sexualidade e riso: a trilogia obscena de Hilda Hilst. In: REGUERA, Nilze Maria de Azeredo; BUSATO, Susanna. **Em torno de Hilda Hilst**. 1 ed. São Paulo: Editora Unesp Digital, 2015.

BOLA, JJ. **Seja homem: a masculinidade desmascarada**. Porto Alegre: Dublinense, 2020.

BORGES, Luciana. Sobre a obscenidade inocente: O Caderno Rosa de Lori Lamby, de Hilda Hilst. **OPSIS - Revista do NIESC**, Vol. 6, 2006. Disponível em: <https://revistas.ufg.br/Opsis/article/view/931>. Acesso em 20 de jan. 2019.

BORGES, L. **O erotismo como ruptura na ficção brasileira de autoria feminina: um estudo de Clarice Lispector, Hilda Hilst e Fernanda Young**. Florianópolis: Ed. Mulheres, 2013.

BORGES, L. Narrando a edição: escritores e editores na Trilogia obscena, de Hilda Hilst. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, nº. 34. Brasília, julho-dezembro de 2009. p. 117-145. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/9638>. Acesso em 25 de jul. 2020.

BRANCO, Lucia Castello. **O que é erotismo?** São Paulo: Brasiliense, 2004.

BRANDÃO, Ruth Silviano. Linguagem do poder e poder da linguagem. In: BRANDÃO, Ruth Silviano; BRANCO, Lucia Castello. **A mulher escrita**. Rio de Janeiro: Casa-Maria Editorial, 1989.

- BUSATO, Susanna. Apresentação – Quem Tem Medo de Hilda Hilst?. In: REGUERA, Nilze Maria de Azeredo; BUSATO, Susanna. **Em torno de Hilda Hilst**. 1 ed. São Paulo: Editora Unesp Digital, 2015. p. 9-12.
- CALDAS, Juliana. Hilda Hilst, a poeta serpente e uma linguagem ouroborus. In: OTHERO, Bruna Kalil (org.). **A porca revolucionária: ensaios literários sobre a obra de Hilda Hilst**. Belo Horizonte: Quintal Edições, 2018.
- CAMPISTA, Valesca Rosário; CALDAS, Heloísa Fernandes. Feminilidade: enigma e semblante. **Arquivos Brasileiros de Psicologia**. Rio de Janeiro, v. 65, n. 2, p. 243-257, 2013. Disponível em: <http://seer.psicologia.ufrj.br/index.php/abp/article/view/799/799>. Acesso em 19 de dez. 2020.
- COELHO, Salomé. Por um feminismo *queer*: Beatriz Preciado e a pornografia com *pre-textos*. **ex æquo**, n.º 20, 2009, pp. 29-40. Disponível em: http://www.scielo.mec.pt/scielo.php?script=sci_abstract&pid=S0874-55602009000200004&lng=pt&nrm=iso&tlng=fr. Acesso em 03 de jan. 2021.
- CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges. **História do corpo: 1. Da Renascença às Luzes** (2005). Tradução de Lúcia M.E. Orth. 5 ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012a.
- CORBIN, A; COURTINE, J; VIGARELLO, G. **História do corpo: 2. Da Revolução à Grande Guerra** (2005). Tradução de João Batista Kreuch, Jaime Clasen. 4. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012b.
- CORBIN, A; COURTINE, J; VIGARELLO, G. **História do corpo: 3. As mutações do Olhar. O Século XX** (2006). Tradução de Ephraim Ferreira Alves. 4 ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011.
- COSTA, Teresinha. **Édipo**. Rio de Janeiro, JR: Jorge Zahar, 2010.
- DANIELI, Lisiani Andriolli. O gozo revolucionário de uma mulher lúcida. In: OTHERO, Bruna Kalil (org.). **A porca revolucionária: ensaios literários sobre a obra de Hilda Hilst**. Belo Horizonte: Quintal Edições, 2018.
- DENSER, Marcia. **DesEstórias**. Curitiba: Kottter Editorial, 2015.
- DINIZ, Cristiano. **Fico besta quando me entendem: entrevistas com Hilda Hilst**. São Paulo: Globo, 2018.
- DINIZ, C. **Fortuna crítica de Hilda Hilst: levantamento bibliográfico atualizado (1949-2018)**. Campinas, SP: UNICAMP/IEL/Setor de Publicações; UNICAMP/IEL/CEDAE, 2018.
- DRUMMOND, Cristina. Devastação. **Opção Lacaniana** online nova série. Ano 2. N. 6. Novembro de 2011. Disponível em: http://www.opcaolacaniana.com.br/pdf/numero_6/Devastacao.pdf. Acesso em 15 de dez. 2020.
- FEDERICI, Silvia. **Calibã e a bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva**. São Paulo: Elefante, 2017.
- FERNANDES, Millôr. Ilustração para **O Caderno Rosa de Lori Lamby**. São Paulo: Editora Massao Ohno, 1990, p. 8. Figura 1.
- FERNANDES, M. Ilustração para **O Caderno Rosa de Lori Lamby**. São Paulo: Editora Massao Ohno, 1990, p. 27. Figura 2.

FERNANDES, M. Ilustração para **O Caderno Rosa de Lori Lamby**. São Paulo: Editora Massao Ohno, 1990, p. 36. Figura 3.

FERNANDES, M. Ilustração para **O Caderno Rosa de Lori Lamby**. São Paulo: Editora Massao Ohno, 1990, p. 68. Figura 4.

FINK, Bruce. **O sujeito laciano**: entre a linguagem e o gozo (1995). Tradução de Maria de Lourdes Sette Câmara. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

FOLGUEIRA, Laura. DESTRI, Luisa. **Eu e não outra**: a vida intensa de Hilda Hilst. São Paulo: Tordesilhas, 2018.

FOUCAULT, Michel. **A história da sexualidade I**: a vontade de saber (1976). Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988.

FREUD, Sigmund. **Obras completas, volume 6**: três ensaios sobre a teoria da sexualidade, análise fragmentária de uma histeria (“o caso Dora”), e outros textos (1901 – 1905). Tradução Paulo César de Souza. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

FREUD, S. “Bate-se numa criança”: contribuições para o estudo da origem das perversões sexuais (1919). In: **Neurose, Psicose, Perversão**. Tradução Maria Rita Salzano Moraes. 1. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2018b. (Obras Completas de Sigmund Freud, 5).

FREUD, S. A vida sexual humana (1916). In: **Amor, Sexualidade e Feminilidade**. Tradução Maria Rita Salzano Moraes. 1. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2018. (Obras Completas de Sigmund Freud, 7).

FREUD, S. Organização genital infantil (1923). In: **Amor, Sexualidade e Feminilidade**. Tradução Maria Rita Salzano Moraes. 1. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2018. (Obras Completas de Sigmund Freud, 7).

FREUD, S. O declínio do complexo de Édipo (1924). In: **Amor, Sexualidade e Feminilidade**. Tradução Maria Rita Salzano Moraes. 1. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2018. (Obras Completas de Sigmund Freud, 7).

FREUD, S. Algumas consequências psíquicas da distinção anatômica entre os sexos (1925). In: **Amor, Sexualidade e Feminilidade**. Tradução Maria Rita Salzano Moraes. 1. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2018. (Obras Completas de Sigmund Freud, 7).

FREUD, S. Sobre a sexualidade feminina (1931). In: **Amor, Sexualidade e Feminilidade**. Tradução Maria Rita Salzano Moraes. 1. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2018. (Obras Completas de Sigmund Freud, 7).

FREUD, S. Feminilidade (1933). In: **Amor, Sexualidade e Feminilidade**. Tradução Maria Rita Salzano Moraes. 1. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2018. (Obras Completas de Sigmund Freud, 7).

FREUD, S. Fetichismo (1927). In: **Neurose, Psicose, Perversão**. Tradução Maria Rita Salzano Moraes. 1. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2018b. (Obras Completas de Sigmund Freud, 5).

FREUD, S. Considerações atuais sobre a guerra e a morte (1915). In: **Obras completas, volume 12**: Introdução ao narcisismo, ensaios de metapsicologia e outros textos (1914 - 1916). Tradução Paulo César de Souza. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

FUENTES, Maria Josefina Sota. **As mulheres e seus nomes: Lacan e o feminino**. Tese (Psicologia Escolar e Desenvolvimento Humano) – Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009. Disponível em:

https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/47/47131/tde-16122009-090444/publico/Fuentes_DO.pdf. Acesso em 03 de jan. 2021.

FUJIMURA, Calina. **Escrevendo o corpo: a erótica de Hilda Hilst**. XI Congresso Internacional da ABRALIC. Tessituras, Interações, Convergências. Universidade de São Paulo. São Paulo – SP, 2008. Disponível em:

http://www.abralic.org.br/eventos/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/031/CALINA_FUJIMURA.pdf. Acesso em 31 de jul. 2019.

HILST, Hilda. Amavisse, o último livro sério da autora Hilda Hilst. In: DINIZ, Cristiano (org.). **Fico besta quando me entendem: entrevistas com Hilda Hilst** (2013). São Paulo: Globo, 2018. p. 103-109.

HILST, H. “Hilda Hilst”. In: DINIZ, Cristiano (org.). **Fico besta quando me entendem: entrevistas com Hilda Hilst** (2013). São Paulo: Globo, 2018. p. 175-181.

HILST, H. In: BLUMBERG, Mechthild. Sexualidade e riso: a trilogia obscena de Hilda Hilst. In: REGUERA, Nilze Maria de Azeredo; BUSATO, Susanna. **Em torno de Hilda Hilst**. 1 ed. São Paulo: Editora Unesp Digital, 2015.

HILST, H. In: FOLGUEIRA, Laura. DESTRI, Luisa. **Eu e não outra: a vida intensa de Hilda Hilst**. São Paulo: Tordesilhas, 2018.

HILST, H. O caderno rosa de Lori Lamby (1990). In: **Da prosa**. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

HILST, H. **O Caderno Rosa de Lori Lamby**. São Paulo: Editora Massao Ohno, 1990.

HILST, H. Conto d’escárnio – textos grotescos (1990). In: **Pornô Chic**. São Paulo: Globo, 2014.

LACAN, Jacques. **Seminário, Livro 4: a relação de objeto** (1956-1957). Rio de Janeiro: Zahar, 1995.

LACAN, J. **Seminário, Livro 5: as formações do inconsciente** (1957-1958). Rio de Janeiro: Zahar, 1995.

LACAN, J. **Seminário, Livro 11: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise** (1964). Rio de Janeiro: Zahar, 1988.

LACAN, J. **Os complexos familiares na formação do indivíduo** (1984). 2 ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

LACAN, J. **Seminário, Livro 20: mais, ainda** (1972-1973). Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

LACAN, J. O aturdido (1972). In: **Outros Escritos**. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.

LACAN, J. **Televisão** (1973). Rio de Janeiro: Zahar, 1993.

LISPECTOR, Clarice. **A Paixão segundo G.H.** Rio de Janeiro: Rocco, 2020.

LORDE, Audre. **Irmã Outsider: ensaios e conferências**. Belo Horizonte: Autêntica, 2020.

LOURO, Guacira Lopes. Pedagogias da sexualidade. In: LOURO, Guacira Lopes (Org.). **O corpo educado: pedagogias da sexualidade**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019. p. 9-42.

MAINGUENEAU, Dominique. **O discurso pornográfico**. São Paulo: Parábola Editorial, 2010.

MILLER, Jacques-Alain. Uma partilha sexual. **Opção lacaniana** nova série. Ano 7, n 20, julho 2016. Disponível em: http://www.opcaolacanianana.com.br/pdf/numero_20/Uma_partilha_sexual.pdf. Acesso em 19 dez. 2020.

MIRANDA, Elisabeth da Rocha. **O gozo no feminino**. Tese de doutorado, Programa de Pós Graduação em Psicanálise, Universidade do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2011. Disponível em: https://www.pgpsa.uerj.br/wp-content/uploads/2016/07/TESE_Psicana%CC%81lise_Elisabeth-Da-Rocha-Miranda.pdf. Acesso em 19 de dez. 2020.

MORAES, Eliane Robert. A prosa degenerada. In: **Pornô Chic**. Organização FUENTES, Daniel M. São Paulo: Globo, 2014. p. 264-268.

MORAES, E. R. Da medida estilhaçada. In: **Cadernos de Literatura Brasileira** – Hilda Hilst, São Paulo, Instituto Moreira Salles, n. 8. Outubro de 1999. p. 114-126.

MORAES, E. R. A Pornografia: palestra proferida no Café Filosófico CPFL, em 2004 e exibido no *You Tube* pelo canal **Percy Reflexão**, 2013.

MORAES, E. R. As faces espelhadas de Eros. **Revista Cult**. São Paulo, v. 233, 2018.

MORAIS, João Batista Martins de. Os Espelhos de Lori Lamby: Considerações a respeito da presença da metáfora especular (mise en abyme) na obra O Caderno Rosa de Lori Lamby. **Investigações** (Recife), v. 18, p. 129-141, 2007. Acesso em 05 de dez.

NABOKOV, Vladimir. (1955). **Lolita**. São Paulo: Folha de S. Paulo, 2003.

NUNES, Silvia Alexim. **O corpo do diabo entre a cruz e a caldeirinha**: um estudo sobre a mulher, o masoquismo e a feminilidade. (1999). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

OLIVEIRA, Leandro Silva de. **Representações do corpo na obra de Hilda Hilst**. Dissertação (Dissertação em Teoria e História Literária) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem. Campinas – SP, 2013. Disponível em: <http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPOSIP/270171>. Acesso em 03 de jan. 2021.

PÁDUA, Iemini de. **A linguagem do corpo na obra de Hilda Hilst: “Agda” e A Obscena Senhora D**. Dissertação. (Dissertação em Letras: Teoria da Literatura e Literatura Comparada) - Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras. Belo Horizonte - MG, 2015. Disponível em: <https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/ECAP-9U5HZQ?show=full>. Acesso em 03 de jan. 2021.

PÉCORA, Alcir. **Notas sobre a fortuna crítica de Hilda Hilst**. UNICAMP, 2018.

PEREIRA, Nilce Maria. **Traduzindo com Imagens**: a Imagem como Reescritura, a Ilustração como Tradução. Tese. (Doutorado em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês). Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, São Paulo, 2008.

PERES, Wesley Godoi. **A escrita literária como autobioficção: *parlêtre***, escrita, sinthoma. Tese de doutorado, Programa de Pós-graduação em Psicanálise Clínica e Cultura, Universidade de Brasília, Brasília, DF, 2012.

- PERROT, Michelle. Os silêncios do corpo da mulher. In: MATOS, Maria Izilda S. de; SOIHET, Rachel (Org.). **O corpo feminino em debate**. São Paulo: Editora Unesp, 2003. p. 13-27.
- PRECIADO, Paul B. Multidões Queer: notas para uma política dos anormais. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de. (Org.). **Pensamento Feminista: Conceitos Fundamentais**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019. p. 421-430.
- PRECIADO, Beatriz. **Manifesto Contrassexual**. São Paulo: N-1 edições, 2014.
- PRECIADO, P. B. **Testo junkie: sexo, drogas e biopolítica na era farmacopornográfico**. São Paulo: N-1 edições, 2018.
- PRIORE, Mary del. **Histórias íntimas: sexualidade e erotismo na história do Brasil**. 2 ed. São Paulo: Planeta, 2014.
- PIORE, M. del. **Ao sul do corpo: condições femininas, maternidades e mentalidades no Brasil Colônia**. São Paulo: Editora UNESP, 2009.
- PRISZKULNIK, Léia. A criança sob a ótica da Psicanálise: algumas considerações. **PSIC - Revista de Psicologia da Vektor Editora**, Vol. 5, nº.1, 2004. Disponível em: <http://pepsic.bvsalud.org/pdf/psic/v5n1/v5n1a09.pdf>. Acesso em 06 de jan. 2020.
- ROSENBAUM, Yudith. Literatura e Psicanálise: Reflexões. **Revista Fronteira Z**, São Paulo, n. 9, dezembro de 2012. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/fronteiraz/article/view/13039>. Acesso em 06 de jan. 2020.
- SALOMÃO, Marici. Amassive, O Último Livro Sério da Autora Hilda Hilst. In: DINIZ, Cristiano. **Fico besta quando me entendem: entrevistas com Hilda Hilst**. São Paulo: Globo, 2018. 103-110.
- SANT'ANNA, Affonso Romano de. A vida e as vidas de Quincas Berro D'água. In: AMADO, Jorge. **A morte e a morte de Quincas Berro D'água**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- SILVA, Antonio Edson Alves de. Hilda Hilst e O Caderno Rosa de Lori Lamby: Uma Análise de Discurso Pornográfico. **Interfaces**. Vol. 10 n. 4, 2019. Disponível em: https://revistas.unicentro.br/index.php/revista_interfaces/article/view/6102. Acesso em 06 de jan. 2020.
- SOUZA, Sandra Siqueira; BORGES, Luciana. O riso e o perigo: relações intersemióticas entre Literatura e Ilustração em O Caderno Rosa de Lori Lamby, de Hilda Hilst. In: ROCHA, Ulysses F; BORGES, Oziris F. **Interseções: Ensaios de Literatura e Outras Artes**. Goiânia: Editora Espaço Acadêmico, 2020. 149-175.
- WAGNER, Tânia Maria Cemin. A morte e o tempo em Hilda Hilst: reflexões psicanalíticas. **Antares: Letras e Humanidades**. vol.6, nº11, jan-jun 2014. Disponível em: <http://www.ucs.br/etc/revistas/index.php/antares/article/view/2848>. Acesso em 06 de jan. 2020.
- WEEKS, Jeffrey. O corpo e a sexualidade. In: LOURO, Guacira Lopes (Org.). **O corpo educado: pedagogias da sexualidade**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019. p. 45-104.
- WERNECK, Humberto. Hilda se despede da seriedade. In: **Pornô Chic**. São Paulo: Globo, 2014.
- XAVIER, Elódia. **Que corpo é esse? O corpo no imaginário feminino**. Florianópolis: Ed. Mulheres, 2007.

ZALCBERG, Malvine. A devastação: uma singularidade feminina. **Tempo psicanalítico**. Rio de Janeiro , v. 44, n. 2, p. 469-475, dez. 2012 . Disponível em: http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S010148382012000200013&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em 10 de dez. 2020.