

**Universidade Federal do Rio Grande do Sul
Instituto de Letras**

Daphini Moraes Couto

**“É metafísica ou putaria das grossas?”:
Um estudo sobre a língua erótica de Hilda Hilst e a trilogia obscena**

Porto Alegre

2021

Daphini Moraes Couto

“É metafísica ou putaria das grossas?”:

Um estudo sobre a língua erótica de Hilda Hilst e a trilogia obscena

Trabalho de conclusão de curso, apresentado ao Instituto de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial à obtenção do título de Licenciatura em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Antonio Barros de Brito Júnior

Porto Alegre

2021

CIP - Catalogação na Publicação

Moraes Couto, Daphini
"É metafísica ou putaria das grossas?": Um estudo
sobre a língua erótica de Hilda Hilst e a trilogia
obscena / Daphini Moraes Couto. -- 2021.
73 f.
Orientador: Antonio Barros de Brito Júnior.

Trabalho de conclusão de curso (Graduação) --
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto
de Letras, Licenciatura em Letras: Língua Portuguesa e
Literaturas de Língua Portuguesa, Porto Alegre, BR-RS,
2021.

1. Hilda Hilst. 2. Erotismo. 3. Pornografia. 4.
Literatura. I. Barros de Brito Júnior, Antonio,
orient. II. Título.

FOLHA DE APROVAÇÃO

Daphini Moraes Couto

“É metafísica ou putaria das grossas?”

Um estudo sobre a língua erótica de Hilda Hilst e a trilogia obscena

Trabalho de conclusão de curso como requisito parcial à obtenção do título de Licenciatura em Letras do Instituto de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Orientador: Prof. Dr. Antonio Barros de Brito Júnior

Aprovada em: Porto Alegre, 28 de maio de 2021.

BANCA EXAMINADORA:

Prof. Dr. Antonio Barros de Brito Júnior
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Profa. Dra. Camila Alexandrini

Profa. Dra. Rita Lenira de Freitas Bittencourt
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

À Isa, pela aprendizagem do amor e pelo amor à
Literatura,
E ao Juju, pelo riso e por não me permitir esquecer
do almoço e da janta.

À Mulher da Casa do Sol

AGRADECIMENTOS

Acredito ser importantíssimo frisar que nenhuma realização humana, sobretudo uma realização acadêmica, é individual. Apesar de ter sido eu quem pesquisou e produziu este trabalho, as ideias, os meios materiais e o próprio “fôlego” para seguir adiante só me foram possíveis através dos outros, de modo que não seria descabido dizer que este trabalho — e todos os trabalhos humanos — são de origem fundamentalmente amorosa.

Dessa forma, antes de tudo devo agradecer à minha mãe, à minha avó, ao meu falecido avô e à toda minha família, à esta rede amorosa que me formou de modo tão disciplinado e ousado a ponto de me fazer sair de uma escola pública da Restinga para a Universidade Federal.

Eu também teria que agradecer a todos os professores do colégio Eng. Ildo Meneghetti que me convenceram e me incentivaram a ousar ingressar na Universidade; em particular à finada professora Eni, e às professoras Emília Morselli, Elaine Schimitt e Cristina Schimitt. Não entrei na universidade sozinha. Não sonhei sozinha

Também agradeço à Sônia Félix pelas tardes de conversa e introdução à escrita e à literatura na adolescência.

Agradeço aos meus amigos restingueiros pelos debates calorosos nas viagens de ônibus entre a Restinga e o campus, obrigada por toda camaradagem e força. Em especial, agradeço ao Rafa pela disposição para estudar Lacan em plena pandemia.

Agradeço a minha irmã de outro ventre, Jade, e à sua família que também é a minha.

Agradeço ainda ao meu querido orientador Antonio Barros, por ter me recebido tão bem na universidade, me apresentando a teoria literária de modo tão entusiasmante. Obrigada pelas aulas interessantes e perturbadoras, por ter proposto tantos debates divertidos, densos e profundos, por, enfim, ter sempre esperado o melhor de mim e dos meus colegas.

Agradeço a minha pomba gira Dona Rosa Caveira por toda força e proteção. Laroyê!

Por fim, agradeço à minha parceira na vida, no amor e na filosofia. Obrigada pela paciência em escutar minhas longas e eufóricas explanações sobre a Hilda, e pelo cuidado nos meus momentos de angústia e bloqueio criativo.

Não realizamos nada sozinhos. Ainda bem.

Porco-poeta que me sei, na cegueira, no charco
À espera da Tua Fome, permita-me a pergunta,
Senhor de porcos e homens:
Ouviste acaso, ou te foi familiar
Um verbo que nos baixios daqui muito se ouve
O verbo amar?

Porque na cegueira, no charco
Na trama dos vocábulos
Na decantada lâmina enterrada
Na minha axila de pelos e de carne
Na esteira de palha que me envolve a alma

Do verbo apenas entrevi o contorno breve:
É coisa de morrer e de matar, mas tem som de sorriso
Sangra, estilhaça, devora, e por isso
De entender-lhe o cerne não me foi dada a hora.

É verbo?
Ou sobrenome de um Deus prenhe de humor
Na périplo aventura da conquista? (HILST, 2017, p.440)

RESUMO

Este trabalho propõe a análise dos três livros que compõem a chamada trilogia obscena da escritora Hilda Hilst, a saber: *O Caderno Rosa de Lori Lamby*, *Contos d'escárnio & textos grotescos* e *Cartas de um Sedutor*, publicados no início dos anos 1990, a partir do desenvolvimento do conceito de “língua erótica”. Para tanto, será realizado um breve percurso teórico através do termo erotismo, observando sua origem clássica, mitológica e platônica, e em seguida filiando-se aos estudos proposto pelo filósofo francês Georges Bataille e pelo filósofo sul-coreano Byung-Chul Han. Além disso, pretende-se fazer uma distinção conceitual entre erotismo e pornografia, para então elaborar teoricamente os fundamentos que configuram uma língua erótica, utilizando-se para isto observações de pensadores como Roland Barthes e Gilles Deleuze. Por fim, este estudo pretende demonstrar que a trilogia obscena de Hilda Hilst opera de maneira erótica menos pela presença da representação do sexo do que pelo funcionamento erotizado da própria linguagem.

Palavras-chave: Hilda Hilst. Erotismo. Pornografia. Literatura erótica

Sumário

INTRODUÇÃO	10
PRIMEIRA PARTE: O ERÓTICO E A LÍNGUA	12
1 Algumas noções sobre o erotismo	12
2 Erotismo e pornografia	17
3 A língua erótica	20
4 O exemplo de Sade: A língua sádica	26
4.1 A negação da representação.....	28
4.2 A voz da vítima e a retaliação	30
SEGUNDA PARTE: A LÍNGUA DE HILDA HILST	33
1 A mulher na casa do Sol	33
2 A retaliação de Lori	36
3 Dissolução dos gêneros fixos: quando a língua goza	42
4 A representação perversa: <i>O escritor e seus múltiplos vêm nos dizer adeus</i>	52
4.1 O sacrifício e a primeira morte do escritor.....	52
4.2 O suicídio do escritor e o triunfo crasso	57
4.3 O escritor no lixo e o escritor no luxo	60
CONCLUSÃO	66
REFERÊNCIAS	70

INTRODUÇÃO

Em 1990 Hilda Hilst publica o livro *O caderno rosa de Lori Lamby*, marcando o começo da fase “pornográfica” da sua literatura. Frustrada com o silêncio do leitor e com a baixa circulação dos seus livros, ao que tudo indica — e como a própria autora sugeriu em algumas entrevistas —, Hilda tentou arriscar uma nova estratégia. Decidiu não escrever mais “literatura séria” e publicou uma série de três livros em prosa — dois no ano de 1990 e um no ano seguinte — e um livro de poesias, com temática pornográfica. No entanto, seu empreendimento *fracassou*. Fracassou primeiro porque não teve o mesmo sucesso e estouro de vendas que outras obras consideradas escandalosas (como, por exemplo, *Lolita*, de Vladimir Nabokov); e segundo, e neste ponto se concentrará esta pesquisa, porque sua trilogia obscena não opera de modo pornográfico, funcionando, na verdade, de maneira erótica.

Para esclarecer esta proposição, num primeiro momento será realizado um breve percurso teórico através do erotismo, desde sua constituição clássica na mitologia greco-latina, até sua constituição filosófica nos termos platônicos. Para se somar a estas definições e construir a definição norteadora deste trabalho, serão consultados os trabalhos do escritor e filósofo Georges Bataille e do filósofo sul-coreano Byung-Chul Han. Ambos os autores se debruçaram sobre o erotismo, cada a seu modo e sob perspectivas diferentes, mas similares. Em seguida, num segundo momento será feita uma distinção conceitual entre o que é erotismo e o que é pornografia, de modo a justificar o porquê se considera a obra hilstiana erótica, e não pornográfica.

Depois, baseando-se nas definições trazidas por Bataille e B-C Han sobre o erotismo, e somando-as aos trabalhos de Roland Barthes sobre o prazer do texto e aos estudos de Deleuze sobre a escrita e o uso da língua em devir, pretende-se elaborar o conceito do que seria uma língua erótica, quais seriam suas características, que tipo de texto ela produz e como ela opera.

De modo a demonstrar como opera uma língua erótica, usaremos o autor francês Marquês de Sade como exemplo. A partir da obra sadiana, discutiremos duas características que depois serão cotejadas com a obra de Hilda Hilst, a saber: a afrontosa negação do sistema de representação e a paradoxal linguagem da vítima.

Por fim, será feita a análise das três obras que constituem a trilogia obscena de Hilda Hilst, utilizando-se os instrumentos teóricos desenvolvidos na pesquisa.

Após apresentar a autora e a problemática de sua trilogia no contexto das suas obras ao longo dos seus mais de quarenta anos de trabalho com a escrita, a análise iniciará com o cotejo do livro *O caderno rosa de Lori Lamby* com *Os 120 dias de Sodoma* de Sade, e com o romance

Lolita, de Nabokov. Através destas comparações, espera-se demonstrar de que maneira a narradora d'*O caderno rosa* opera uma retaliação ao sistema literário de modo semelhante ao de Sade, mas também subvertendo-o. A comparação com *Lolita* pretende, por sua vez, demonstrar o caráter erótico e transgressor de Lori em oposição à representação pornograficizada de Lolita.

Em seguida, exploraremos como se dá a dissolução dos gêneros textuais ao longo das três obras, com atenção especial aos *Contos d'escárnio & textos grotescos*, argumentando que a corrupção das estruturas canônicas opera de maneira erótica. Pretende-se demonstrar como e por que isso acontece.

Por fim, será abordada a perversão da representação no sistema hilstiano, e de que modo ela está relacionada com a incursão das figuras dos múltiplos narradores presentes nas obras. Discutiremos como são *representadas* as figuras dos escritores, de que modo elas estabelecem relações entre si através de duplos e como ocorre, de maneira sacrificial, a morte e o suicídio do autor. Também será analisado o par “luxo” e “lixo” no funcionamento dos narradores em *Cartas de um sedutor*, argumentando que tanto o luxo quanto o lixo marcam o excedente que a literatura e o erotismo representam para o mundo racional do trabalho, conforme proposto por Georges Bataille.

Esta análise, que se utilizará dos autores citados, de trechos de entrevistas da autora e de trechos das obras, pretende, portanto: 1) demonstrar o que é uma língua erótica, 2) de que maneira o erotismo se diferencia da pornografia, 3) por que a escritura hilstiana é erótica e não pornográfica, e 4) como funciona a língua erótica de Hilda Hilst.

PRIMEIRA PARTE: O ERÓTICO E A LÍNGUA

1 Algumas noções sobre o erotismo

“Estou convencida de que o amor é a única coisa a se viver. Minha infraestrutura é completamente amorosa” (HILST, 2013, p.39)¹.

A tentativa de conceituar o erotismo através da língua é praticamente uma impostura. É tentar dar palavras a um fenômeno que ocorre no limite ou quase fora da linguagem. Como no conto de Apuleio sobre o amor entre Eros e Psiquê², a única condição para que a humanidade mortal possa permanecer na companhia do deus é desconhecendo sua identidade e evitando olhar o seu rosto. Cada vez que se tenta descobrir e nomear algo a respeito do erotismo, cada vez que tentamos ver seu rosto com clareza, ele se afasta e ficamos perdidos. Pode-se afirmar até que é uma empreitada fadada ao fracasso, já que:

Definir erotismo, traduzir e ordenar, de acordo com as leis da lógica e da razão, a linguagem cifrada de Eros, seria caminhar em direção oposta ao desejo, ao impulso erótico, que percorre a trajetória do silêncio, da fugacidade e do caos. O caráter incapturável do fenômeno erótico não cabe em definições precisas e cristalinas — os domínios de Eros são nebulosos e movediços (BRANCO, 1984, p.7).

No entanto, mesmo no fracasso — e talvez justamente por ele — as especulações a respeito do erótico exercem muito fascínio sobre os homens, e vários autores já deram sua contribuição ao elogio do deus, como se ao longo da história das artes e da literatura e por que não da filosofia, estivéssemos todos presentes na mesma mesa que Sócrates dividiu com Agatão, Aristófanes, Erixímiaco e outros n’*O Banquete*, de Platão.

Conforme o que consta nas teogonias mais antigas, Eros é considerado um deus primordial, tendo nascido ao mesmo tempo em que a Terra, e gerado a partir do Caos primitivo. Outros mitos atribuem-lhe genealogias diferentes, apresentando-o ora como filho de Íris, ora como de Hermes e de Ártemis, de Hermes e Afrodite (GRIMAL, 2005). De qualquer forma, o entendimento sobre o papel do deus era comum, sendo “ele que assegura não somente a continuidade das espécies, mas também a coesão interna do Cosmo” (GRIMAL, 2005, p. 148). Dessa forma, “Para a tradição filosófica Eros é uma divindade que comunica a obscuridade com a luz, a matéria com o espírito, o sexo com a ideia, o aqui com o além” (PAZ, 1993 p.27).

É na contramão da tendência de considerar Eros como um dos grandes deuses que surge a doutrina proposta por Platão no texto *O Banquete*. Um dos mitos conhecidos que aparece na

¹ (HILST *apud* DINIZ, 2013, p.39).

² Presente no livro *Metamorfoses*, ou o Asno de Ouro, de Lucio Apuleio (que viveu por volta do século II d.C), único romance latino integralmente preservado.

fala de Aristófanes diz respeito à ideia de que o amor é a procura pelo outro que nos falta. Segundo Aristófanes, antes os homens eram completos e redondos, tendo quatro braços e quatro pernas; Zeus, com medo de perder seu poder sobre a humanidade, dividiu os homens em duas partes, condenando-os a passar a vida inteira buscando sua outra metade. Duas noções importantes subjazem nessa história, a de que amor é uma busca por algo, e a de que o homem está em falta, incompleto.

Outra ideia presente no texto platônico foi narrada por Sócrates, o último a prestar seu elogio. Sócrates compartilha com os amigos presentes um diálogo que teve com a sacerdotisa Diotima sobre a origem do deus do amor. Na história contada pela mulher, Eros não seria exatamente filho de Afrodite. Sua relação com a deusa se daria porque ele fora concebido num banquete em sua homenagem, mas a paternidade de Eros pertenceria a outros deuses presentes no banquete, a saber: Engenho e Penúria (Platão, 1995). Dessa origem resulta o argumento de que Eros é dotado de muita inteligência e astúcia, mas está sempre em falta, buscando por algo, que seria o Belo na concepção platônica. Assim, Eros ocupa um lugar interessante. Não seria um deus, posto que os deuses são seres perfeitos aos quais nada falta, mas também não seria humano, dada sua beleza e inteligência; nem imortal, nem mortal, o espírito de Eros estaria entre o mundo dos homens e dos deuses.

A inspiração amorosa nesse sentido está marcada por um telos de procura e conexão. “Define-o a preposição entre: em meio desta e de outra coisa. Sua missão é comunicar e unir os seres vivos” (PAZ, 1993, p. 42). Eros, conforme o sistema platônico, seria o que inspira o homem a tornar-se belo, é o desejo pela beleza. Pode-se dizer que Eros configura um impulso em direção ao que ainda não é, que está em busca de ser, de torna-se, configurando assim um *devoir erótico*, a possibilidade de transformar-se em outro através do desejo.

Outro autor que se sentou neste banquete para prestar seu elogio ao erotismo foi Georges Bataille. Em 1957, Bataille publicou pela primeira vez o ensaio intitulado *O Erotismo*, em que se propõe a analisar o fenômeno erótico a partir da noção de transgressão. O sistema batailliano faz uma oposição entre o que ele denomina razão e violência. A razão dentro deste sistema significaria todo o universo organizado que o homem constrói para dar conta da existência do mundo do trabalho. Essa razão estaria fundamentada principalmente sobre uma série de interditos que teriam a função de conter a violência primordial da natureza, permitindo assim a existência da civilização. É importante sublinhar que nos trabalhos de Bataille a palavra violência apresenta o mesmo sentido que excesso. Neste cenário, a humanidade pertenceria a “um e a outro desses dois mundos (interdito e violência)”, entre os quais sua vida estaria dilacerada (BATAILLE, 2013).

Bataille argumenta que subsiste na natureza humana um movimento que sempre *excede* os limites, o que ele chama de *experiência interior*, um tipo de experiência que é “dada no instante em que, quebrando a crisálida, ele [o homem] tem a consciência de dilacerar a si mesmo” (BATAILLE, 2013, p. 62), e a experiência erótica faria parte deste movimento. No erotismo, o homem busca exceder os limites do ser encarcerado na sua descontinuidade, tentando atingir a continuidade através do outro. Como explica Bataille:

Somos seres descontínuos, indivíduos que morrem isoladamente numa aventura ininteligível, mas temos a nostalgia da continuidade perdida. Suportamos mal a situação que nos prende à individualidade fortuita, à individualidade precíval que somos. Ao mesmo tempo que temos o desejo angustiado de duração desse precíval, temos a obsessão de uma continuidade primeira, que nos religa geralmente ao ser (BATAILLE, 2013, p. 39).

Por isso, o que está sempre em jogo no erotismo é “a substituição do isolamento do ser, de sua descontinuidade, por um sentimento de continuidade profunda” (BATAILLE, 2013, p.39). É nesse sentido que se torna possível uma aproximação entre morte e erotismo, haja vista que na continuidade o eu descontínuo deixa de existir. A passagem do estado normal ao desejo erótico causa no sujeito a “dissolução relativa do ser constituído na ordem descontínua” (BATAILLE, 2013, p. 41). Toda a operação do erotismo tem por fim atingir o ser no mais íntimo, implicando uma transformação (novamente um *devenir*), e, portanto, uma destruição. Constitui dessa forma o princípio de toda operação erótica: destruição da estrutura do ser fechado (BATAILLE, 2013).

O filósofo sul coreano Byung-Chul Han também partilhou do banquete ao publicar um ensaio chamado *Agonia do Eros*. Nesse trabalho, além de tecer seus elogios e definições ao erotismo, Han também elabora um texto mais crítico e propositivo, apontando o erótico como solução e ao mesmo tempo alvo de extermínio da sociedade contemporânea (o ensaio foi publicado pela primeira vez em 2012, na Alemanha). O filósofo argumenta que nossa sociedade, regida pelo estágio neoliberal do capitalismo e influenciada pelo crescimento exponencial das tecnologias e da internet, está cada vez mais afundada num narcisismo patológico que contribui para o isolamento dos indivíduos.

Conforme aponta o filósofo, o sujeito contemporâneo vive sob o imperativo de produzir e consumir, mas percebe esse imperativo como liberdade. Han afirma que superamos o modelo proposto por Foucault de uma sociedade disciplinar para o que ele postula como sociedade do desempenho. Nesta nova configuração social, o sujeito é inflado e saturado de poderes, nascendo aí o discurso do empreendedorismo, em que as pessoas se tornam empresárias de si

mesmas (HAN, 2010)³. O que significa dizer que, neste “esquema positivo do poder”, travestido por discursos de motivação e iniciativa, o explorador não ocupa mais uma posição externa ao sujeito, mas sim interna: somos algozes e escravos de nós mesmos. Neste regime de excessos de poder e cobrança por alto desempenho, o sujeito se veria mergulhado numa exaustão profunda, uma depressão causada pelo excesso do si mesmo.

Para que o modelo neoliberal de sociedade tenha sucesso é necessário que os sujeitos sejam profundamente narcisistas. Esse estágio do capitalismo não opera pela negatividade nem pela coerção, mas antes por uma positividade excessiva e um incentivo desmedido ao sucesso individual. É nessa configuração de aparente liberdade que se tornou possível inscrever o “carrasco” dentro do próprio sujeito, na medida em que a produção social incide sobre a produção desejante, e conseqüentemente (e vice-versa) o desejo dos indivíduos produz um modelo de sociedade⁴. Os “empresários de si mesmo” são sujeitos autônomos, bem-sucedidos e livres⁵; eles não respondem a nenhum chefe, são os únicos responsáveis pelo próprio desempenho. O que significa dizer que nunca descansam, pois a auto coerção é compreendida como liberdade, e também torna-se impossível uma coletividade política, “numa sociedade do cansaço, de sujeitos de desempenho isolados em si mesmos” torna-se impossível um agir “agir comum”, um “nós”. Nesses termos, “o sujeito depressivo-narcisista está esgotado e fatigado de si mesmo. *Não tem mundo* e é abandonado pelo outro” (HAN, 2012, p. 10).

É nesse contexto que Byung Chul-Han postula a máxima “O Eros vence a depressão” (HAN, 2012), apontando o erótico como alternativa de cura e de solução para o modelo neoliberal de sociedade, ao mesmo tempo em que enfrenta seu enfraquecimento. Para isso, Han formula seu próprio elogio ao deus do amor, ainda que tomando de empréstimo o trabalho de alguns filósofos, incluindo Bataille. O que se destaca no pensamento de Byung Chul-Han a respeito do erótico é justamente o protagonismo que ele dá para o Outro atópico⁶ e seu efeito de enfraquecimento no ego. Como ele afirma, “o eros aplica-se em sentido enfático ao outro

³ O livro *Sociedade do Cansaço*, de Byung-Chul Han, foi publicado no Brasil no mesmo ano em que *Agonia do Eros*, em 2017 pela editora Vozes. Para evitar confusões e ser possível distinguir as obras usarei como referência as datas de publicação do original. O livro *Müdigkeitsgesellschaft*, traduzido no Brasil como *Sociedade do Cansaço*, foi publicado pela primeira vez em 2010 na cidade de Berlim. Já o livro *Agonie des Eros* foi publicado no ano de 2012 também em Berlim.

⁴ Nesse sentido as reflexões de Deleuze e Guattari trazidas em *O Anti-Édipo* são fundamentais. Quando se compreende o inconsciente como uma máquina que produz desejo, e que as demais máquinas sociais incidem sobre essa produção desejante, torna-se mais clara a noção do quanto o modelo neoliberal do capitalismo incide sobre as relações eróticas, a ponto de provocar seu enfraquecimento, produzindo sujeitos que desejam apenas a si mesmos. O sujeito neoliberal *deseja* a auto coerção.

⁵ O imperativo paradoxal “seja livre”.

⁶ “Atopos: inclassificável, de uma originalidade sempre imprevista” (BARTHES, 2018, p.55).

que não pode ser abarcado pelo regime do eu” (HAN, 2012, p.8), tendo por efeito o movimento de arrancar o sujeito de si mesmo e direcioná-lo para fora, para o contato com o outro que é *sem-lugar e* retrai-se à linguagem do igual. Eros surge como alternativa existencial e ética na medida em que:

Ele dá curso a uma *denegação* espontânea do *si mesmo*, um *esvaziamento* voluntário do *si mesmo*. Um sujeito do amor é tomado por um *tornar-se fraco* todo próprio, que vem acompanhado por um sentimento de fortaleza. Mas esse sentimento não é o *desempenho próprio* de si mesmo, mas o *dom do outro* (HAN, 2012, p. 11, destaques do autor).

Byung Chul-Han chama atenção para o fato de que uma relação bem-sucedida com o outro se expressa numa espécie de *fracasso*, no sentido de que é impossível reconhecer, possuir ou mesmo apreender o elemento erótico. O que significa dizer que via de regra a experiência erótica é uma experiência de impotência, de profunda desestabilização do eu, mas nem por isso de fraqueza. Na medida em que a experiência erótica destitui o sujeito do seu poder — inflado socialmente pelo imperativo do desempenho —, lhe restitui um outro tipo de força.

Na relação de poder enquanto relação de domínio eu me afirmo e me estabeleço frente ao outro, na medida em que o submeto a mim. Mas o poder de eros, ao contrário, implica uma impotência na qual, em vez de me afirmar, me perco no outro ou me perco para o outro, ele que depois volta a me colocar de pé (HAN, 2012, p. 49).

Na experiência erótica, portanto, conforme B.-C. Han demonstra, existe uma reconquista de si mesmo que ocorre paradoxalmente *por causa* da perda, “é bem verdade que morremos no outro, mas dessa morte surge um retorno a si mesmo” (HAN, 2012, p.47), pois o momento da “morte” é um momento de pausa e de silêncio que permite alguma contemplação e reflexão. O ser é colocado em questão na experiência erótica porque a sensação de perda e de dissolução obriga o sujeito a uma reelaboração de si e de sua condição no mundo, implicando dessa maneira uma componente filosófica e ética própria do desejo erótico.

Partindo dos estudos de Georges Bataille que definem o erotismo como uma experiência de transgressão dos limites, e seguindo o entendimento ético de Byung-Chul Han sobre o efeito desestabilizador que essa experiência causa no sujeito na medida em que rompe com seu isolamento e o coloca em contato radical com o outro atópico — agindo desse modo como um antídoto ao modelo neoliberal que incentiva o isolamento entre os indivíduos —, este trabalho também se propõe a sentar-se à mesa do banquete e construir um elogio ao deus do amor. As contribuições dos dois filósofos serão aproveitadas para esta reflexão que pretende desenvolver não mais uma definição a respeito do erotismo, mas sim uma aplicação destas definições no uso que Hilda Hilst faz da linguagem em suas obras. Em outras palavras, argumenta-se que existe no texto hilstiano um uso erótico da língua, ou, como será designado, uma *língua erótica*.

No entanto, antes de seguirmos na definição conceitual do que seria esse uso erótico da língua, cumpre fazer algumas distinções importantes entre erotismo e pornografia. Pois, se até foi possível tecer algumas definições sobre o que é erotismo, pretendemos então definir o que ele não é.

2 Erotismo e pornografia

“Talvez a pornografia ocorra quando de certa forma você indignifica o espírito do homem” (HILST, 2013, p. 141).⁷

Ao tratar de erotismo é impossível não esbarrar no tema da pornografia. É comum que se faça algumas distinções entre aquilo que é considerado erótico e aquilo que passa por pornográfico, ainda que os dois termos funcionem como sinônimos em determinadas situações. Por vezes o nome erótico é utilizado como uma substituição eufemística para “pornô”, como sendo a versão mais sofisticada da mesma coisa, que seria, no entendimento comum, a representação do sexo em alguma obra de arte ou mídia. No entanto, deve-se dar um passo atrás e revisar brevemente estes termos a fim de estabelecer algumas distinções importantes para a análise que está sendo proposta.

É interessante observar que o conceito de pornografia foi bastante manipulado ao longo da história. A justiça inglesa no século XIX, por exemplo, considerava pornográficos todos os textos que fossem escritos “com o propósito de corromper a moral dos jovens, e com teor capaz de chocar os sentimentos de decência de qualquer mente equilibrada” (BRANCO, 1984, p.16). Já para os americanos “eram considerados pornográficos quaisquer assuntos ou coisas que exibissem ou representassem visualmente (ou verbalmente) pessoas ou animais mantendo relações sexuais” (BRANCO, 1984, p.17). É interessante notar como os dois exemplos trazidos tratam de dois casos que não são necessariamente a mesma coisa. O critério da justiça inglesa, que toma qualquer coisa que “choque” os bons costumes como pornográfico é ambíguo e impossível de ser definido por si mesmo, sendo necessário sempre um consenso social externo ao objeto considerado pornográfico sobre o que são os “bons costumes”; ou seja, é um critério moral. A consequência disso é que uma obra pode ser profundamente ultrajante sem representar nenhuma cena de relação sexual explícita. É o caso de *Madame Bovary*, por exemplo, que na época de sua publicação chocou gravemente os costumes ao representar uma mulher adúltera. Podemos citar mais especificamente a famosa cena do passeio de carruagem de Emma e Léon, em que apenas as paisagens são ricamente descritas enquanto os amantes permanecem juntos

⁷ HILST *apud* DINIZ, 2013, p. 141.

atrás das cortinas do veículo apenas ordenando que o passeio continue. Nada é descrito, e, no entanto, a mera sugestão do que estaria acontecendo *atrás das cortinas* foi suficiente para “chocar os costumes” e ser considerada *pornográfica*.

O conceito de pornografia, portanto, é variável de acordo com o contexto em que se insere, o que acaba tornando perigoso e difícil o trabalho de tentar demarcar rigidamente os territórios do erotismo e da pornografia (BRANCO, 1984). No entanto, existem algumas características específicas que nos permitem estabelecer alguma diferenciação mais nítida entre os dois.

Uma das distinções mais conhecida diz respeito à oposição entre “sexo implícito” e “sexo explícito”, sendo a primeira relacionada ao erotismo e esta última à pornografia. Desse entendimento resultam noções corriqueiras sobre o suposto caráter “grandioso” e “belo” do erotismo em contrapartida ao aspecto “vulgar” da pornografia (BRANCO, 1984). Apesar de entender que existe no erotismo um jogo de velamento e ocultação, o “implícito” erótico não diz respeito ao ato sexual nem ao corpo em si, sob o risco de se cair numa regra moral conservadora, pois

Se o erotismo é “nobre” e “grandioso” exatamente por saber esconder, vestir a sexualidade, e se a pornografia é “grosseira” porque revela, exhibe o sexo “nu”, é evidente que, em última instância, todo impulso sexual natural ao ser humano deverá ser considerado também grosseiro e vulgar (BRANCO, 1984, p. 20).

Com o surgimento da indústria cultural a partir da segunda metade do século XIX, que passou a produzir a chamada “cultura de massas”, a distinção entre obras eróticas e pornográficas começou a ser equiparada com a distinção entre “cultura erudita” e “cultura de massas”. Dessa forma, “passam a ser consideradas eróticas as chamadas obras de arte que abordem temas vinculados direta ou indiretamente à sexualidade” enquanto a pornografia diria respeito a obras sobre sexo, produzidas geralmente em série e com o objetivo prioritário de comercialização e consumo (BRANCO, 1984, p. 24).

Essa distinção, apesar de se aproximar da que será tomada como norteadora para esta análise, é ainda problemática e insuficiente, menos por relacionar a pornografia a consumo do que por insistir numa diferenciação entre o que é erudito e o que é cultura de massas. Incorporar estas distinções seria quase o mesmo que “trocar seis por meia dúzia”, haja vista que os fatores que configuram uma obra como “erudita” ou “de massas” também dependem do contexto histórico. Podemos citar como exemplo os romances do século XIX, hoje considerados obras grandiosas do cânone ocidental, ao passo que na época eram publicados em folhetins de ampla distribuição, com alguns autores recebendo até por página publicada. Em última análise, é improfícuo tentar balizar alguma obra de arte a partir das supostas intenções do autor. Uma obra

fala por si mesma, através da materialidade do texto, dos seus aspectos formais, em resumo: da sua língua.

Para firmar com alguma clareza razoável uma distinção entre o que é erótico e o que é pornográfico é pertinente retomar a etimologia da palavra *pornografia*. Tendo sua origem no grego, *pornos* significa prostituta enquanto *grafo* é escrever, logo o termo *pornografia* designa a escrita da prostituição, a escrita acerca do “comércio do amor sexual”. A ideia de comércio presente na origem da palavra sinaliza, portanto, que a pornografia é inevitavelmente um material de consumo, e com base nesse aspecto torna-se possível estabelecer alguns traços distintivos entre erotismo e pornografia (BRANCO, 1984).

Para ser pornográfica, uma obra precisa ser consumível, o que significa dizer que a medida do quanto uma obra é pornográfica se dá pelo quão palatável ela é para o mercado. Deste entendimento é possível afirmar que uma das características de uma obra pornográfica diz respeito ao fato de ela inevitavelmente compactuar com as ideias e os valores hegemônicos. Como ideias e valores hegemônicos podemos entender tanto os valores morais e éticos vigentes, que estarão presentes nas temáticas e nos enredos. Lucia Castello Branco cita como exemplo o extenso número de roteiros clichês de filmes “pornôs” em que uma mocinha frágil e casta — e geralmente infantilizada — é tomada à força por um homem másculo e violento. Essa cena, apesar de caricata, diz muito sobre que posições a mulher e o homem devem ocupar na sociedade conforme o senso comum, e, portanto, para sentir prazer assistindo é preciso antes compactuar com as ideias que estão sendo representadas.

Ademais, uma obra pornográfica, além de veicular valores e preceitos da moral vigente, também deve estar adequada aos preceitos estéticos. O que significa dizer que não só a temática destas obras precisa respeitar uma moral burguesa conservadora, como também a forma deve estar padronizada conforme o que é consumível. Nesse sentido é possível afirmar que um romance claro e compreensível que busca por uma verdade final pode ser pornográfico (HAN, 2019), indiferente do assunto tratar de sexo: basta que o objetivo seja provocar no leitor um *gozo* confortável que estimule o consumo e o pacto com a ética neoliberal.

Em seus trabalhos sobre a estética contemporânea, Byung-Chul Han desenvolve a ideia de uma “estética do liso”, usando como exemplo as obras do artista americano Jeff Koons. Liso é, conforme Han, uma “superfície perfeita, otimizada e sem profundidade” (HAN, 2015, p. 12), é como a tela de um smartphone, algo suave ao toque, que não opõe nenhuma resistência, não machuca nem traumatiza e reflete apenas a imagem do eu. Nesse sentido até uma obra de arte excessivamente consolatória também se enquadraria como pornográfica.

O erotismo, finalmente, como uma experiência de perturbação e dissolução das formas fechadas, opera, portanto na contramão da pornografia. Enquanto esta é veiculada conforme padrões morais e estéticos balizados pela sociedade, respeitando inclusive o lugar guetificado que a sexualidade deve ocupar numa lógica cristã de pecado, culpa e expiação (a seção de filmes pornôns separa do resto, a zona restrita das prostitutas etc.), o erotismo provoca o choque e o incômodo por transgredir as formas e os lugares pré-estabelecidos. Uma obra erótica tem como uma das suas características então a provocação incômoda à ordem e aos costumes. Curiosamente, aquilo que comumente era — e até hoje ainda é — tachado de modo pejorativo como pornográfico configura perfeitamente o efeito erótico, enquanto as obras defendidas como “eróticas”, no sentido supracitado de eufemismo para sexo confortável, são na verdade pornográficas, posto que o sexo está suavizado e palatável para o consumo.

Via de regra, e é partindo dessa premissa que esta análise deverá seguir, o erótico é o prazer delicioso e desorganizador que o outro causa no si mesmo. Sendo o contrário da pornografia, que está sempre vinculada ao consumo e, portanto, compactua com as ideologias vigentes, o erotismo, como “modalidade não utilitária do prazer”, que propõe o *gozo* como fim em si, perturba profundamente a estrutura organizacional do mundo do trabalho (BRANCO, 1984) em que tudo precisar ter uma utilidade no cálculo capitalista. É este caráter “inútil” e “perverso” do erotismo, no sentido de desviar a sexualidade da sua utilidade reprodutora e comercial, que o aproxima da arte e da literatura.

3 A língua erótica

“Para mim, começou muito como vontade de ser amada, de ficar dentro do outro — porque o escritor escreve muito para isso, para ser amado” (HILST, 2013, p. 98).⁸

Partindo das definições sobre o erotismo elaboradas até aqui, torna-se possível falar de uma *língua erótica*, ainda que se reconheça a contradição e a impostura que esses termos sugerem, pois o erótico é “ao menos aquilo de que é difícil falar”, associado muitas vezes ao segredo. Bataille segue o que outros autores também já sugeriram⁹ ao postular que a linguagem humana está ligada fundamentalmente ao que ele denominou mundo do trabalho ou da razão. Esta dimensão da vida humana, como vimos, só é possível de ser erigida a partir dos interditos (tabus) postos sobre a violência do excesso da animalidade natural. Em outras palavras, a

⁸ HILST *apud* DINIZ, 2013. p. 98.

⁹ “É na linguagem e pela linguagem que o homem se constitui como *sujeito*; porque só a linguagem fundamenta na realidade, na *sua* realidade que é a do ser, o conceito de ‘ego’” (BENVENISTE, 1974, p. 286).

linguagem só existe a partir dos interditos. O erotismo, como a experiência humana que busca transcender os limites, é também aquilo que transcende a própria linguagem. Ocorre que “na medida em que nossa existência está presente em nós sob a forma da linguagem (de discurso), o erotismo existe para nós como se não existisse” (BATAILLE, 2013, p. 279), nesse sentido então a *linguagem erótica* seria o movimento transgressor de inserir no discurso aquilo que foi silenciado, interdito e rejeitado pela organização racional.

Para construir uma definição mais clara e concreta sobre o que seria uma língua erótica¹⁰ cumpre fazer algumas considerações sobre determinados conceitos, bem como citar alguns autores que de algum modo já discutiram sobre a inclusão do prazer e do desejo na língua, sobretudo na escrita. Falar, portanto, sobre erotismo implica inevitavelmente falar sobre desejo, prazer e gozo, e se estes nomes só foram trazidos à tona agora no capítulo sobre linguagem não é por acaso. É que, conforme o entendimento psicanalítico destes termos, a linguagem desempenha um papel fundamental tanto na procura pela realização dos desejos, quanto na interdição do gozo.

Freud conceitua o desejo como um retorno a traços mnemônicos de satisfação, o que significa dizer que desejo seria o reconhecimento de aspectos de uma experiência prazerosa anterior, ou seja, uma busca voltada “para trás”. Esse entendimento do desejo como reconhecimento de uma memória anterior dialoga profundamente com a filosofia platônica, na medida em que postula dessa forma que a busca pela satisfação do desejo implica na tentativa de reproduzir e representar a realidade “perdida” de um momento anterior perfeito e suspenso. Dessa forma, o inconsciente edipiano de Freud funcionaria como uma “máquina dramática”, na medida em que designa papéis aos sujeitos na tentativa infinita de reproduzir a cena do seu primeiro prazer, ou seja, daquele momento inicial sem nenhuma tensão¹¹.

A perspectiva lacaniana também fará suas postulações sobre o desejo. O inconsciente conforme esta perspectiva é estruturado como uma linguagem, e nesse sentido o desejo seria então

aquilo que se manifesta no intervalo cavado pela demanda aquém dela mesma, na medida em que o sujeito, articulando a cadeia significante, traz à luz a falta a ser com

¹⁰ Cabe observar as definições estruturalistas a respeito de língua e linguagem. Ferdinand de Saussure conceitua em seu Curso de Linguística Geral a língua como “uma parte essencial dela [linguagem]” sendo um produto social da faculdade da linguagem e “um conjunto de convenções necessárias, adotadas pelo corpo social para permitir o exercício dessa faculdade nos indivíduos” (SAUSSURE, 1970, p.17).

¹¹ Conforme o esquema freudiano sobre o princípio do prazer: “Na teoria psicanalítica, não hesitamos em supor que o curso dos processos psíquicos é regulado automaticamente pelo princípio do prazer; isto é, acreditamos que ele é sempre incitado por uma tensão desprazerosa e toma uma direção tal que o seu resultado final coincide com um abaixamento dessa tensão, ou seja, com uma evitação do desprazer ou geração do prazer” (FREUD, 2010, p. 121).

o apelo de receber seu complemento do Outro, se o Outro, lugar da fala, é também o lugar dessa falta (Lacan, 1998, p. 633).

O que significa dizer que o sujeito não pode mais reconhecer o desejo, sendo preciso agora interpretá-lo para que seja possível nomeá-lo. É por meio da palavra que o desejo é levado à existência, a partir de suas representações linguísticas (VALLAS, 2001). Desse modo, “como Freud, Lacan mostra que a realização do desejo está ligada à sua representação significante, sendo o primeiro objeto do desejo o significante do seu reconhecimento” (VALLAS, 2001, p. 16). Assim, a linguagem (e o desejo), conforme a perspectiva lacaniana, passa a existir a partir de uma falta. Todo o sistema linguístico e, portanto, inconsciente de Lacan se organiza em torno da noção de falta. De modo que, se o desejo é falta e só pode ser interpretado na cadeia significante, o gozo é impossível para quem fala. Em outras palavras, e concordando com Bataille, a linguagem interdita o gozo pleno. O gozo, conforme essa perspectiva, é *aquilo* que escapa do significante, semelhante ao excesso da natureza em Bataille, marcando a violência que os interditos sociais teriam a função de conter.

As noções lacanianas a respeito do desejo como trabalho do significante são interessantes para esta análise na medida em que inserem o desejo dentro do uso da linguagem. No entanto, o entendimento do desejo como falta ou como representação alucinatória¹² de um gozo impossível, como foram apresentados conforme as perspectivas psicanalíticas, se distanciam do que se propõe como desejo para a formulação de uma língua erótica.

É que, ao pensar na possibilidade de uma língua erótica, propõe-se não uma linguagem que de algum modo represente o desejo do autor ou do leitor, mas sim num sistema que produza o desejo *positivamente*, numa *escritura*¹³ que leva consigo os sujeitos no fluxo contínuo de um prazer desestruturador, perturbando a ordem preestabelecida na medida em que produz outras infinitas ordens, e a produção como processo “excede todas as categorias ideais e forma um ciclo ao qual o desejo se relaciona como princípio imanente” (DELEUZE; GUATARRI, 2010, p. 15). Nessa perspectiva, o desejo é entendido conforme o que Deleuze e Guatarri propõem no trabalho *O Anti-Édipo*, ao postular um inconsciente que não se estrutura como um drama, nem mesmo como linguagem, mas pura e simplesmente como máquina produtora de desejos. E, nesse sentido, “se o desejo produz, ele é real. Se o desejo é produtor, ele só pode sê-lo na realidade” (DELEUZE; GUATARRI, 2010, p. 43). O desejo, portanto, não se daria em função

¹² Freud desenvolverá melhor essa ideia no trabalho sobre *A Interpretação dos Sonhos*.

¹³ “O texto que o senhor escreve tem de me dar prova de que ele me deseja. Essa prova existe: é a escritura. A escritura é isto: a ciência das fruições da linguagem, seu kama-sutra (desta ciência, só há um tratado: a própria escritura” (BARHTES, 2013, p. 11).

de uma falta, e tampouco desejaria objetos alucinatórios. Conforme apontam os autores, a situação do desejo é inversa ao que se entendia:

Nada falta ao desejo, não lhe falta o seu objeto. É o sujeito, sobretudo, que falta ao desejo, ou é ao desejo que falta um sujeito fixo; só há sujeito fixo pela repressão. [...] Não é o desejo que exprime uma falta molar no sujeito, é a organização molar que destitui o desejo do seu ser objetivo (DELEUZE; GUATARRI, 2010, p. 44).

Octávio Paz também já propôs que “a relação entre erotismo e poesia é tal que se pode dizer, sem afetação, que o primeiro é uma poética corporal e a segunda uma erótica verbal” (PAZ, 1994, p. 12). De modo semelhante entendemos não só a poesia, mas a possibilidade da literatura inteira — ou pelo menos algumas literaturas — numa relação íntima com o erotismo, na medida em que, assim como o erotismo *perverte* a sexualidade de sua utilidade reprodutora e capital, a literatura também opera numa perversão da linguagem dos seus usos utilitários, configurando assim um valor *inútil e excedente* aos dois fenômenos, que os coloca numa relação de constante tensão e perturbação com as estruturas de poder do mundo racional do trabalho, no sentido construído por Bataille (2013).

Roland Barthes também propõe a inserção do prazer no uso da linguagem, sobretudo no texto escrito. Para possibilitar o prazer do texto (da leitura), deve-se criar um espaço de fruição, o que significa dizer que não é “pessoa” do outro (o leitor) que é necessária para o autor, mas sim o espaço, como “possibilidade de uma dialética do desejo” e de uma “*imprevisão*” do desfrute (BARTHES, 2015, p. 9). Nessa perspectiva, Barthes postula a existência de dois movimentos diferentes que animam o texto:

Duas margens são traçadas: uma margem sensata, conforme, plagiária (trata-se de copiar a língua em seu estado canônico, tal como foi fixada pela escola, pelo uso correto, pela literatura, pela cultura), e uma outra margem, móvel, vazia (apta a tomar não importa quais contornos) que nunca é mais do que o lugar de seu efeito: lá onde se entrevê a morte da linguagem (BARTHES, 2015, p. 12).

Segundo ele, a oscilação entre as duas seria necessária, sendo “Nem a cultura, nem a sua destruição” eróticas, mas “a fenda entre uma e outra” (BARTHES, 2015, p. 12). Seguindo por estas margens surgem duas escrituras possíveis, a saber: o texto de prazer e o texto de fruição¹⁴. O texto de prazer seria “aquele que contenta, enche, dá euforia; aquele que vem da cultura, não rompe com ela, está ligado a uma prática *confortável* de leitura” (BARTHES, 2015, p. 20). Por outro lado, o texto de fruição seria:

aquele que põe em estado de perda, aquele que desconforta (talvez até um certo enfado), faz vacilar as bases históricas, culturais, psicológicas do leitor, a consistência

¹⁴ Alguns críticos consideram que a melhor tradução do termo francês *joissance*, seria *gozo*. No entanto, a edição utilizada na pesquisa, com a tradução de J. Guinsburg, optou pela escolha de *fruição*.

de seus gostos, de seus valores e de suas lembranças, faz entrar em crise sua relação com a linguagem (BARTHES, 2015, p. 21).

Configurando-se assim como um texto indizível, insustentável e impossível. O sujeito (leitor e autor) estaria, deste modo, clivado, na medida em que frui através do texto da consistência do seu ego e da sua queda (BARTHES, 2015), sendo assim uma contradição viva. Essa contradição pulsante entre os dois pontos, essa clivagem que rasga o sujeito impedindo sua fixidez configura a natureza erótica do texto. Como demonstra Barthes, eu “me interesso pela linguagem porque ela me fere e me seduz”, e esta ambivalência entre prazer-desconforto, entre dor e gozo é típica do erótico, não à toa que Eros, em suas representações mais clássicas, é uma criança (ingênua, travessa, *amoral*) armada de um arco e flechas.

Escrever o amor é, conforme foi demonstrado neste percurso, “enfrentar a *desordem* da linguagem: essa região tumultuada em que a linguagem é ao mesmo tempo *demais* e *demasiadamente pouco*, excessiva” (BARTHES, 2018, p. 152). Para produzir textos que sejam eróticos, não porque representem o sexo, mas sim porque se organizam de modo erótico, causando gozo (fruição) e prazer na leitura, é preciso uma outra língua. O escritor, conforme o que mostrou Deleuze, é um inventor de línguas — ou, e concordando com Barthes (2005)¹⁵, um fraudador (um ladrão), na medida em “rouba” da língua para lhe descobrir usos menores¹⁶. O ato de escrever literatura é o ato de inventar outra língua dentro da própria língua materna¹⁷, uma língua “de algum modo estrangeira” que traz à luz novas potências gramaticais ou sintáticas, e “arrasta a língua para fora de seus sulcos costumeiros, leva-a a *delirar*” (DELEUZE, 2011, p. 9). Além disso, a escrita, conforme a perspectiva deleuziana, não é a criação de formas ou estilos fixos. Escrever é antes “um caso de *devir*, sempre inacabado, sempre em via de fazer-se e que extravasa qualquer matéria vivível ou vivida. É um processo, ou seja, uma passagem de Vida que atravessa o vivível e o vivido” (DELEUZE, 2011, p. 11). Sobre o devir importa dizer que não é

atingir uma forma (identificação, imitação, Mimese), mas encontrar uma zona de vizinhança, de indiscernibilidade ou de indiferenciação tal que já não seja possível distinguir-se de *uma* mulher ou de *um* animal ou de *uma* molécula (DELEUZE, 2011, p. 11).

O devir é, portanto, este algo que está sempre “entre” ou “no meio”, e, dessa forma, o erótico, de acordo com definições observadas até aqui, é um caso de puro devir. A figura

¹⁵ Conforme será visto mais adiante no capítulo sobre Sade.

¹⁶ “Primeiro você precisa saber a sua própria língua de uma maneira absoluta. Depois, esquecer que sabe a língua e começar tudo de novo, para dar aquele passo novo na língua. [...] Portanto. É todo um processo de construir e destruir.” (HILST *apud* DINIZ, 2013, p. 119).

¹⁷ Como diz Barthes (2015, p. 46), o escritor é “alguém que brinca com o corpo da mãe”.

mitológica de Eros já fora representada como um mensageiro entre homens e deuses, e o próprio mito platônico postula o amor como algo incompleto, que está sempre em busca do Belo. Além do mais, “assim é a ferida de amor: uma abertura radical (nas ‘raízes’ do ser’, que não chega a se fechar, e de onde o sujeito escorre, constituindo-se como sujeito nesse próprio fluxo)” (BARTHES, 2018, p. 46).

Na literatura, a língua “tem de alcançar desvios femininos, animais, moleculares, e todo desvio é um devir *mortal*. Não há linha reta, nem nas coisas nem na linguagem” (DELEUZE, 2011, p. 12). O que significa dizer que a língua em seu estado de devir, quando está “tomada por um delírio que a faz precisamente sair de seus próprios sulcos” (DELEUZE, 2011, p. 16) opera na destruição das formas fixas causando desordem e construindo outras ordens possíveis. Byung-Chul Han (2012) e Georges Bataille (2013) descrevem o mesmo movimento de dissolução das formas fixas e experiência de desordem e perda quando definem o erotismo. Desse modo, podemos concluir que uma língua erótica é uma língua que devém.

Deleuze nos fala sobre uma língua que delira. Também nos fala de uma língua que gagueja. O exemplo da gagueira citado por ele em *Crítica e Clínica* aponta para três possibilidades de representação. A primeira diz respeito à variação de indicativos no diálogo, quando um escritor usa expressões como “murmurou”, “soluçou”, etc. A segunda possibilidade diria respeito ao efeito de realizar a gagueira na fala dos personagens, ou de sugerir através das descrições. No entanto, nos interessa observar que:

Parece, contudo, que há uma terceira possibilidade: quando *dizer é fazer*... É o que acontece quando a gagueira já não incide sobre palavras preexistentes, mas ela própria introduz as palavras que ela afeta; estas já não existem separadas da gagueira que as seleciona e as liga por conta própria. Não é mais o personagem que é gago de fala, é o escritor que se torna *gago de língua*: ele faz gaguejar a língua enquanto tal. Uma linguagem afetiva, intensiva, e não mais uma afecção daquele que fala (DELEUZE, 2011, p. 139, destaques do autor).

Um grande escritor seria, portanto, capaz de “fazer a língua gritar, gaguejar, balbuciar, murmurar em si mesma” (DELEUZE, 2011, p. 141), a ponto de fazer a *linguagem inteira atingir o limite* que desenha o seu fora e se confrontar com o silêncio (DELEUZE, 2011). Da mesma forma, e conforme a análise que está sendo proposta, um grande escritor — uma grande escritora, importante frisar — é também capaz de fazer a língua gozar.

A língua erótica é, portanto, conforme foi visto ao longo deste percurso, a inclusão transgressora do desejo no uso da linguagem, entendendo-se desejo como um processo de produção de real, de modo que a língua materna é tomada por um delírio de gozo que a faz desviar de seus usos utilitários, produzindo assim escrituras de prazer e de fruição que atravessam os indivíduos dissolvendo as formas fixas de sujeitos fechados e abrindo rasgos e

sulcos por onde a vida flui, permitindo a transformação e a indiferenciação entre os seres. Uma escritura amorosa, que toma o texto como um anagrama do corpo erótico (BARTHES, 2015), transforma a linguagem numa pele: “esfrego minha linguagem no outro. É como se eu tivesse palavras ao em vez de dedos, ou dedos na ponta das palavras. Minha linguagem treme de desejo” (BARTHES, 2018, p. 113).

Ainda conforme postulou Deleuze, a literatura é um empreendimento de saúde na medida em que as doenças, não são passagens de vida, mas estados em que se cai quando o processo de passagem de vida é interrompido (DELEUZE, 2011). Se a escrita enquanto literatura (a escritura) é um empreendimento de saúde porque é um processo de devir, e se o erotismo, conforme foi visto, é também uma experiência de dissolução de formas fixas e de abertura para o outro, a língua erótica, portanto, pode ser entendida também como um empreendimento radical de saúde, concordando assim com o postulado já citado de Byung-Chul Han (2012): “O eros vence a depressão”.

Neste ponto do percurso cumpre fazer um adendo breve, mas importante. Para os fins da análise que está sendo proposta não será utilizado o termo “literatura erótica”, porque não nos interessa a categorização de obras conforme sua temática. Apesar do objeto de análise serem os textos da Hilda Hilst que são considerados “eróticos”, e de se usar o autor Marquês de Sade como exemplo, chama-se atenção ao fato de que o que está em jogo na análise não é a presença do sexo como assunto, mas antes um uso particular da linguagem, conforme será demonstrado. Argumenta-se, pois, que existe uma língua erótica, que consistiria num uso erótico da linguagem. De que modo funciona na prática uma língua erótica? E como esse uso se manifesta na obra de Hilda Hilst? É para ilustrar esse uso que Marquês de Sade será evocado, como exemplo de um autor que escreveu nessa língua. Em seguida, finalmente, analisaremos a obra de Hilda Hilst, em particular os três romances publicados nos anos 1990 sob a alcunha de eróticos (ou pornográficos). A partir de um breve cotejo com Sade será pontuado por que e como Hilda Hilst é uma escritora que sabe fazer a língua materna gozar.

4 O exemplo de Sade: A língua sádica

Evocar o nome de Marquês de Sade requer certa cautela. O termo “sádico” é bastante famoso e por consequência rico em associações e significações. O entendimento mais comum diz respeito ao campo clínico, no âmbito das parafilias sexuais. Ao tomar de empréstimo as práticas sexuais descritas nas obras do Marquês, o sexólogo Richard von Krafft-Ebing usou o

termo “sádico” pela primeira vez em 1886 como definição de uma perversão sexual que associa violência e humilhação à obtenção de prazer. Mais tarde, Freud também se valeria do termo para designar certos movimentos pulsionais do sujeito, com a novidade de cunhar um novo termo, o sadomasoquismo¹⁸. Conforme o esquema proposto por Freud em trabalhos como “Três ensaios sobre a sexualidade” e “As pulsões e suas vicissitudes”, o sadismo não pode ser compreendido separado do masoquismo, na medida em que o sadismo é associado à atividade e o masoquismo à passividade, e ambos os movimentos pulsionais acontecem no interior da vida psíquica do sujeito. Em outras palavras, o masoquista seria “sádico consigo mesmo”, enquanto o sádico faria uma projeção masoquista no outro “porque na fantasia o sádico identifica-se com o sofrimento do outro, o masoquista” (ZIMMERMAN, 2001, p. 373). A psicanálise, por um lado, teve o mérito de deslocar estes termos para além do campo restrito e moralizante das parafilias sexuais, no entanto, essa noção de uma complementaridade indissociável entre “sadomasoquismo” também é limitante e até mesmo injusta com ambos os autores. Tanto Marquês de Sade quanto Sacher-Masoch apresentam em suas obras sistemas literários e filosóficos únicos e complexos, e muito diferentes entre si (DELEUZE, 2009).

É preciso então “recomeçar tudo”, e de um ponto de vista fora da clínica, o ponto literário (DELEUZE, 2009). Não se pretende fazer aqui um aprofundamento da obra de Sacher-Masoch, nem mesmo elaborar detalhadamente suas diferenças com Sade. Urge antes a necessidade teórica de desassociá-los um do outro, assim como também se distanciar dos verbetes psiquiátricos e clínicos. O nome de Sade, dessa maneira, não é evocado para servir de análise clínica sobre ele ou sobre a obra de Hilda Hilst. Antes, o que se investiga é o sistema literário e filosófico presente na sua obra, como funciona sua língua erótica, e em que medida é possível relacionar a literatura do libertino francês com a literatura hilstiana.

Ao rejeitar as especificações clínicas e psicanalíticas a respeito do sadismo, retiramos o foco dos atos descritos. Não é o que Sade descreveu que interessa para esta análise. Seus vícios, como observou Simone de Beauvoir, não espantam pela originalidade, e até configuram clichês previsíveis e comuns à maioria dos jovens da sua época, aristocratas “rebentos de uma classe decadente” que tentavam ressuscitar no segredo da alcova a “nostalgia do déspota feudal e soberano”: que, para o seu gozo, tudo se ocupe apenas dele (BEAUVOIR, 1955). Tampouco é possível encontrar na obra de Hilda Hilst cenas e figuras que sejam equivalentes com as

¹⁸ Novamente a literatura servindo como fonte de sintomas para a clínica, o masoquismo também é outro termo criado por Krafft-Ebing em seu “Psychopathia Sexualis”. O termo “deriva do nome do escritor austríaco LEOPOLD VON SACHER-MASOCH, que descrevia em seus romances uma atitude de submissão e humilhação masculina em relação à mulher amada, numa busca de sofrimento” (ZIMMERMAN, 2001).

descritas por Sade. Não é a correlação temática ou imagética que aproxima os autores, nem mesmo uma semelhança de estilo é clara; o que os aproxima, e ao mesmo tempo os singulariza, é o que fizeram com a língua.

4.1 A negação da representação

“OS OSSOS. OS OVOS. A sementeira. Essas coisas me vêm de repente num tranco. Ando cuspiendo nas rodela. Estou lixoso, áspero comigo mesmo e com o mundo. E confuso, Cordélia. Uma vontade louca de escrever na língua fundamental. Aquela. Te lembras? A do Schreber. Vontade de não dar sentido algum às coisas, às palavras e à própria vida. Assim como é a vida na realidade: ausente de sentido” (HILST, 2018, p. 260).

A obra de Marquês de Sade sobreviveu obstinadamente. Da queda da Bastilha, da perda dos manuscritos, das compras por colecionadores, das trocas, até sua compra oficial pelo governo francês em 2017, os textos de Sade tiveram ao longo de séculos muitas chances e motivos para serem esquecidos, e ainda assim persistiram. Sobre o porquê dessa sobrevivência já foi citado o movimento clínico, que encontrou nos textos sadianos descrições suficientes para a elaboração de uma sintomatologia dos transtornos e parafilias sexuais, cumprindo assim uma função mimética da literatura. No entanto, os movimentos filosóficos e literários que promoveram a releitura das obras de Sade convergem para uma direção que, senão oposta à da sintomatologia, tem pelo menos propósitos diferentes. Isso porque um dos aspectos marcantes da literatura sadiana diz respeito justamente a uma negação profunda da natureza, dos costumes e por que não da própria literatura enquanto sistema de representação (Deleuze, 2009).

Não só a literatura, mas toda a estrutura do pensamento ocidental é fundamentada num princípio de imitação de uma suposta “realidade”. Foucault aponta as origens desse raciocínio no trabalho *As palavras e as Coisas*, problematizando inclusive a função na linguagem ao longo da história da filosofia. Segundo o filósofo, o pensamento clássico opera a partir do que ele chama de “quatro similitudes”, a saber: a conveniência, a emulação, a analogia e a simpatia. Estes quatro princípios seriam norteadores para o entendimento de um mundo que “enrola-se sobre si mesmo”, sendo a conveniência uma semelhança ligada à proximidade espacial entre as coisas, suas conjunções e seus ajustamentos; a emulação por outro lado operando na distância, sob a forma de espelhamento entre coisas extremas (como a ideia de que o homem é uma *imagem e semelhança* de Deus); a analogia sendo a união das duas similitudes anteriores, e a

simpatia como uma força onipresente no mundo que aproximaria as coisas, justificando a existência das similitudes anteriores (FOUCAULT, 2002).

A importância da ideia da semelhança entre as coisas conforme estas quatro similitudes fundamenta a importância que a noção da representação vai ter para a filosofia e para as artes. Conforme a representação clássica, o pensamento é apenas “reconhecedor” de uma verdade primeira e absoluta da natureza (SCHÖKPE, 2004). Nesse sentido a literatura teria então a função *natural* de representar a natureza, e, portanto, a verdade e o belo, e a “linguagem não é senão a representação das palavras; a natureza não é senão a representação dos seres; a necessidade não é senão a representação da necessidade” (FOUCAULT, 2002, p. 287). A arte, nestes termos, teria a função de reproduzir o mundo. A verossimilhança consiste justamente nisso, no quanto a ordem interior ao romance é *conveniente* e *emula* a ordem da realidade.

Sade acompanha e inscreve na sua literatura uma reviravolta nesse sistema. A obra sadiana sinaliza o movimento de uma violência do esforço incessante da vida e a força surda das necessidades que escapam do modo de ser da representação. Em sua obra se manifesta o “precário equilíbrio entre a lei sem lei do desejo e a ordenação meticulosa de uma representação discursiva” (FOUCAULT, 2002, p. 289). É quando a ordem do discurso encontra seu limite.

Nesse sentido, importa frisar que não é pela crueldade que se realiza o erotismo de Sade, mas sim na e pela literatura (BEAUVOIR, 1955), o que equivale dizer que a obra sadiana é menos chocante por suas imagens que pelo procedimento que as emprega. Esta literatura pornológica que “se propõe antes de tudo a colocar a linguagem em relação com o seu próprio limite, com uma espécie de ‘não linguagem’” (DELEUZE, 2009, p. 25), no caso particular de Sade se dá através de um excesso, de uma repetição tão exagerada que acaba levando a língua a uma espécie de *delírio*; através de um surpreendente desenvolvimento da faculdade demonstrativa, Sade chega ao ponto de implodir as noções de verossimilhança do texto, na medida em que a “obscura violência repetida do desejo” vence os limites da representação (FOUCAULT, 2002, p. 290). Cada página de sua obra dá provas de um “irrealismo” proposital, Sade multiplica as cenas e as combinações eróticas para além de qualquer possibilidade, marcando sua posição de escritor, e não autor realista, na medida em que ele escolhe o discurso contra o referente, colocando-se sempre ao lado da *seméiosis*, não da *mímeses* (Barthes, 2005).

E é justamente nesse movimento, nessa escolha afrontosa de Sade pelo intratável do discurso, pelo “tudo pode” da literatura¹⁹ e pela negação da função representativa da linguagem que Sade sofre suas interdições. A sociedade que o censura:

¹⁹Como já afirmava Bataille em *A Literatura e o Mal*, a literatura não é inocente, é culpada, e como tal ela deve se confessar.

[...] vê apenas o apelo do referente; para ela a palavra não passa de uma vidraça que dá para o real; o processo criativo que ela imagina e sobre o qual fundamenta as suas leis só tem dois termos: o “real” e a sua expressão. A condenação legal lançada contra Sade é então fundada sobre um determinado sistema de literatura, e esse sistema é o realismo: ele postula que a literatura “representa”, “figura”, “imita”; que é a conformidade dessa imitação que se oferece ao julgamento, estético se o objeto é comovente, instrutivo, ou penal, se é monstruoso; que, enfim, imitar é persuadir, arrastar: visão de escola, na qual se engaja, entretanto, toda uma sociedade com suas instituições (BARTHES, 2005, p. 31).

Sade nega qualquer compromisso com o referente, com a sociedade, com a realidade. Ele nega a própria natureza, opta pelo “imaginário²⁰” conforme Simone de Beauvoir observa, ou, nas palavras de Barthes, pelo intratável do discurso, e uma vez *gozando* dessa escritura que comporta seus excessos, Sade mostra que a “função do discurso não é, de fato, ‘provocar medo, vergonha, inveja, impressão etc.’, mas conceber o inconcebível, isto é, nada deixar fora da palavra e não conceder ao mundo nenhum inefável” (BARTHES, 2005, p.31). A ousadia de Sade, pode-se concluir, consiste em gozar plenamente dos poderes do discurso que, além de evocação, é também de negação, pois a “linguagem tem essa faculdade de denegar, de esquecer, de dissociar o real: escrita, a merda não fede” (BARTHES, 2005, p.161).

Sade, portanto, prova que a subversão mais profunda “não consiste pois forçosamente em dizer o que choca a opinião, a moral, a lei, mas em inventar um discurso paradoxal”. Seu gesto de negar e “conspurcar” a própria literatura ao esquivar-se da leitura estruturalista da narração constitui um “escândalo do sentido”: seus romances, seguindo um modelo *rapsódico*, não têm *sentido*, e nada o obriga a progredir, a amadurecer, a terminar (Barthes, 2005). O escritor libertino não tem nenhuma obrigação com nenhuma instituição, nenhuma estrutura, nem mesmo com a língua²¹.

4.2 A voz da vítima e a retaliação

Eu tenho oito anos. Eu vou contar tudo do jeito que eu sei porque mamãe e papai me falaram para eu contar do jeito que eu sei (HILST, 2018, p. 105).

Outro aspecto curioso da língua sádica configura um paradoxo interessante. É que, na contramão da ação das personagens, a linguagem que Sade se insere é *essencialmente* a de uma

²⁰ Nem mesmo o imaginário escapa da rebeldia sadiana, na medida em que a imaginação também é objeto de controle, como demonstra Luiz Costa Lima em seu trabalho *O controle do Imaginário e a Afirmação do romance*. Tanto a cultura e a moral da época incidem sobre o que é permitido à imaginação, quanto as próprias formas estéticas também ditam regras, implícitas ou explícitas, que de alguma maneira impõem limites ao imaginário.

²¹ Tal como o prazer do texto proposto por Barthes: jamais se desculpar, jamais se explicar (BARTHES, 2015).

vítima, pois apenas as vítimas podem descrever as torturas (DELEUZE, 2009). A violência, conforme demonstrou Bataille, é um fenômeno silencioso que acontece fora dos domínios da linguagem. Para construir esse argumento, ele destaca a oposição corrente entre os termos bárbaros e civilizados, sinalizando que

Com efeito, os **civilizados falam**, os **bárbaros se calam**, e aquele que fala é sempre civilizado. Ou, mais exatamente, **a violência é silenciosa, já que a linguagem é, por definição, a expressão do homem civilizado**. Essa parcialidade da linguagem tem muitas consequências: não apenas civilizado, a maior parte do tempo, quis dizer “nós”, e bárbaro “os outros”, mas civilização e linguagem se constituíram como se a **violência fosse exterior, estranha não apenas à civilização, mas ao próprio homem (o homem sendo a mesma coisa que a linguagem)**. [...] Se quisermos tirar a linguagem do impasse em que essa dificuldade a faz entrar, é portanto necessário dizer que a violência, sendo própria a toda a humanidade, permaneceu em princípio sem voz, que a humanidade inteira mente assim por omissão e que a própria linguagem está fundada nessa mentira (BATAILLE, 2013, p. 214. Grifos meus.).

Dessa maneira, ocorre na sociedade uma espécie de “trapaça” silenciosa, e a violência é exercida em nome de um poder estabelecido. “O violento é levado a se calar e se acomoda com a trapaça” e quando fala usa a linguagem do Estado. Conforme foi demonstrado na seção anterior, o pensamento na representação clássica é tomado como uma faculdade natural ao homem, e que, portanto, na sua *representação* mais *correta*, aquela livre das paixões baixas do corpo, expressaria apenas o belo e o verdadeiro (SHÖPKE, 2004). Se o pensamento é naturalmente bom porque representa a natureza verdadeira do homem, e se a linguagem é a representação do pensamento, todos os atos descritos e nomeados também devem ser bons. Nesse sentido, a própria lei é tomada como representante do Bem num mundo em que ele foi supostamente esquecido, e, portanto, os sujeitos devem ser readequados (DELEUZE, 2009).

O carrasco como instrumento da manutenção da Lei tem uma condição ambígua, pois a sua ação excede a própria Lei. Sendo um representante da Lei, ele a infringe quando tortura e mata. “Não matarás” é um dos dez mandamentos presentes no texto bíblico, e todas as sociedades preveem severas punições para quem transgredir o interdito do assassinato. Todavia, mata-se, tortura-se, e o assassinato é permitido em circunstâncias específicas. Estas “circunstâncias específicas” são determinadas previamente pelo capital e pelo Estado, mas são determinadas *silenciosamente*. O carrasco age em silêncio. O que significa dizer que a violência e a crueldade, exercidas em nome do Estado, não devem ser nomeadas, e quem oprime e violenta não precisa se justificar, sua ação é respaldada pela ordem, seus motivos são *óbvios* e *legais*, estão *esclarecidos* e justificados *em nome* da lei que preserva o bem. É dessa maneira que a atitude de Sade se opõe à de um carrasco, “escrevendo, recusando a trapaça, atribuindo-a a personagens que, realmente, só poderiam ter sido silenciosos” (BATAILLE, 2013, p.216), mas se servindo deles para dirigir a outros homens um discurso paradoxal que ironiza as leis e

o Estado, denunciando que inclusive a própria razão se fundamenta através de exercícios de violência.

Sade se recusa a participar da trapaceira parcialidade da linguagem. Ele inclui a violência dentro do texto, dá voz e discurso aos carrascos, e assim escancara a violência que a civilização tenta silenciar. Mas o gesto sádico não se limita a apenas perturbar o silêncio que tenta disfarçar a violência; opera-se em Sade também uma retaliação violenta contra a própria linguagem. Sabe-se que a língua, para além de instrumento de comunicação entre os seres humanos, é também um instrumento de poder e de dominação, e que a “produção do discurso é ao mesmo tempo controlada, selecionada, organizada e redistribuída por certo número de procedimentos” (FOUCAULT, 1996, p. 9), que têm por objetivo o controle desse poder que a linguagem tem de nomear, recortar, combinar, articular e desarticular as coisas no mundo (FOUCAULT, 2002). Nesse sentido, como aponta Barthes, “não há hoje nenhum lugar de linguagem exterior à ideologia burguesa: nossa linguagem vem dela, a ela retorna, nela fica fechada” (BARTHES, 2005, p.XVII). Dessa forma, a única retaliação possível:

não é nem o enfrentamento nem a destruição, mas somente o roubo: fragmentar o texto antigo da cultura, da ciência, da literatura e disseminar-lhe os traços segundo fórmulas irreconhecíveis, da mesma maneira que se disfarça uma mercadoria roubada (BARTHES, 2005, p. XVIII)

Como observa Barthes, em toda sociedade a “separação das linguagens é respeitada, como se cada uma delas fosse uma substância química e não pudesse entrar em contato com uma linguagem considerada contrária sem provocar uma deflagração social” (BARTHES, 2005, p. 176). Sade, por sua vez, “vinga-se” da linguagem ao misturar os discursos correntes sem nenhum pudor. As personagens sádicas fazem grandes exortações filosóficas na mesma intensidade com que explanam e organizam suas orgias. A palavra de Sade é a mesma para falar da moral e dos costumes e da coprofagia. Ocorre que o autor libertino pratica corretamente:

aquilo a que se poderia chamar violência metonímica: justapõe num mesmo sintagma fragmentos heterogêneos, pertencentes a esferas de linguagem geralmente separadas pelo tabu sociomoral. Assim se juntam a Igreja, o estilo rebuscado e a pornografia” (BARTHES, 2005, p. 26).

Ao falar numa língua erótica, portanto, o idioma sádico opera na destruição de formas discursivas pré-estabelecidas, uma destruição que de modo algum elimina os discursos correntes, mas antes os *perverte*, desvia seus usos corriqueiros, como aponta Barthes, a “moral libertina consiste, não em destruir, mas em transviar; ela desvia o objeto, a palavra, o órgão, do seu uso endoxal” (BARTHES, 2005, p. 144) demonstrando assim que as “transgressões da linguagem possuem um poder ofensivo pelo menos tão forte quando o das transgressões morais” (BARTHES, 2005, p. 27).

SEGUNDA PARTE: A LÍNGUA DE HILDA HILST

1 A mulher na casa do Sol

Hilda de Almeida Prado Hilst nasceu em 21 de abril de 1930 na cidade de Campinas em São Paulo. Foi filha do fazendeiro de café, jornalista, ensaísta e poeta Apolônio de Almeida Prado Hilst e de Bedecilda Vaz Cardoso, filha de imigrantes portugueses. Publicou seu primeiro livro de poesias *Presságio* aos vinte anos de idade, logo chamando a atenção de grandes autores como Jorge de Lima e Cecília Meireles.

Moça bonita e de boa condição financeira, durante o período em que estudou Direito na Faculdade de Direito do Largo de São Francisco facilmente se entrosou nos círculos literários da época, sendo reconhecida (e amada) por nomes como Carlos Drummond de Andrade. A figura bela e loura, sempre vestindo roupas da moda, com bom humor e uma vida íntima de escandalosa liberdade, lhe constituía uma aparência muito atrativa e sedutora, sobretudo quando se somavam a estes fatos a já impressionante maturidade da sua obra poética. Os primeiros anos de produção literária de Hilda Hilst foram marcados por uma poesia extremamente erudita e impecável, que percorria temáticas como a busca pela compreensão de si mesmo através do amor, bem como a procura por nomes transcendentais como Deus, Morte e o próprio sentido da existência.

No entanto, é nos idos da década de 1960 que ocorre a guinada mais radical da autora à escrita. Após ter lido o romance *Carta a El Greco*, do grego Nikos Kazantzakis, Hilda Hilst decide deixar sua vida badalada na cidade para ir morar no campo. Em 1964 se muda para a sede da fazenda da mãe, e em 1966 termina a construção daquela que seria a Casa do Sol, lugar onde iria morar até a sua morte em 2004. Nesse momento Hilda decide entregar-se de corpo e alma ao trabalho de escrever. Passa a viver uma rotina monástica, de hábitos disciplinados e reclusa. Este momento coincide com o início da Ditadura Militar no Brasil, de modo que seu amadurecimento radical com a escrita se dá concomitantemente ao seu amadurecimento político. No período em que habitou a Casa do Sol, Hilda Hilst acolheu diversos amigos que precisavam se esconder do DOPS (Departamento de Ordem Política e Social). Também é nesse período que Hilda expande sua produção para outros gêneros. Movida pela angústia de uma “vontade de comunicação”²², decide pelo teatro, resultando num trabalho de oito peças sendo uma delas premiada pelo Prêmio Anchieta em 1969.

²² “Depois de escrever as suas primeiras peças de teatro, Hilda conta que continuou ‘sofrendo da vontade de comunicação’” (HILST *apud* DINIZ, 2013, p.26).

Se o período de quase quarenta anos de produção literária na Casa do Sol marca o profundo amadurecimento da escrita de Hilda Hilst, lhe concedendo inúmeros prêmios como dois Jabutis²³, e consagrando-a como uma das escritoras mais importantes em língua portuguesa do século XX — o crítico alemão Anatol Ronselfield, grande admirador de Hilda, destacava o fato de que poucos escritores conseguiram ser tão talentosos em tantos gêneros textuais (poesia, drama e prosa) —, a reclusão voluntária da autora para melhor se dedicar à escrita ou, como ela dizia, para poder prestar mais atenção e se dedicar ao outro²⁴, também acabaria se configurando numa reclusão no próprio contexto do mercado editorial. É que, e esta foi uma das maiores frustrações de Hilda Hilst, ninguém a lia. Na contramão do prestígio acadêmico — Hilda passou a integrar o Programa de Artista Residente da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP) a partir de 1982 — e do acúmulo de prêmios literários, o grande público não comprava seus livros, situação que afetou radicalmente a vida financeira da autora, que dedicava todos os seus recursos para a escrita e a para cuidar de suas dezenas de cachorros.

Hermética, difícil, profunda, intensa são alguns dos adjetivos que são usados para se referir à autora, muitas vezes utilizados para justificar sua baixa vendagem. Seus textos seriam “profundos” demais, “metafísicos” demais. A própria autora se manifestou algumas vezes sobre isso, como pode ser observado no trecho retirado de uma entrevista n’*O Estado de S. Paulo*:

Quando me perguntam por que escrevo dessa forma que as pessoas não entendem, e por que é tão complexo tudo, então eu digo, mas, meu Deus, é o processo da vida que é tão complexo! Eu não saberia simplificar esse processo para ser mais compreensível, é o meu próprio processo dificultoso de existir que faz com que venha essa avalanche de palavras, umas assim barrocas demais, e que tudo seja misturado. Porque eu acho que a vida transborda (HILST *apud* DINIZ, 2013, p. 88.)

²³ Lista de prêmios de Hilda Hilst: **Prêmio PEN Clube de São Paulo 1962**: Por *Sete Cantos do Poeta Para o Anjo* (Massao Ohno Editor, 1962). **Prêmio Anchieta 1969**: Pela peça *O Verdugo*. **Prêmio Associação Paulista de Críticos de Arte (APCA) de Melhor Livro do Ano 1977**: *Ficções* (Edições Quíron, 1977) de Hilda Hilst **Grande Prêmio da Crítica pelo Conjunto da Obra - Associação Paulista de Críticos de Arte (APCA) 1981**: Hilda Hilst. **Prêmio Jabuti 1984**: Hilda Hilst, por *Cantares de Perda e Predileção* (Massao Ohno - M. Lídia Pires e Albuquerque editores, 1983). **Prêmio Cassiano Ricardo 1985**: Hilda Hilst, por *Cantares de Perda e Predileção* (Massao Ohno - M. Lídia Pires e Albuquerque editores, 1983). **Prêmio Jabuti - Melhor Conto 1994**: Hilda Hilst, por "*Rútilo Nada*" (em *A Obscena Senhora D. Quadós*, Pontes Editores, 1993). **Ordem do Mérito Cultural 1997**: Hilda Hilst, entre outros. **Prêmio Moinho Santista 2002**: Hilda Hilst na categoria Poesia. Informações disponíveis na internet. In < https://pt.wikipedia.org/wiki/Hilda_Hilst > acesso em 10 de maio de 2021.

²⁴ “Houve quem me tachasse de esnobe, de sacerdotisa, de monja, tudo isso, só porque eu queria pensar no que é real e urgente! Criticavam não só as túnicas que, por praticidade, comecei há usar há doze anos, mas também os pratos de barro em que eu comia. Bem, não importa o que digam os que não compreendem. O importante é que aprendi a necessidade decisiva que cada um de nós tem de meditar profundamente, sem mentiras, sem coação, sem censuras. É necessária a distância para se conhecer melhor o próximo, o outro. De perto como eu estava, era muito difícil. Não havia nada por inteiro e também não havia a mim por causa das invasões do cotidiano em sociedade... quero dizer: devemos pensar — e repensar — sobre nós mesmos, para tentarmos tolerar uns aos outros melhor” (HILST *apud* DINIZ, 2013, p. 49).

Essa falta de resposta do público leitor entristecia a autora, que tinha por uma das suas principais filosofias o comprometimento ético com uma escrita voltada para a transformação do outro. De modo que, depois de tantos anos de silêncio do leitor²⁵, Hilda decide “chutar o balde”. Ao publicar o livro de poemas *Amavisse*, anuncia que aquele seria seu último livro “sério”:

O escritor e seus múltiplos vêm nos dizer adeus.
Tentou na palavra o extremo-tudo
E esboçou-se santo, prostituto e corifeu. A infância
Foi velada: obscura teia da poesia e da loucura.
A juventude apenas uma lauda de lascívia, de frêmito
Tempo-Nada na página
Depois, transgressor metalescente de percursos
Colocou-se à compaixão, abismos e à sua própria sombra
Poupem-me os desperdícios de explicar o ato de brincar.
A dádiva de antes (a obra) excedeu-se no luxo.
O Caderno Rosa é apenas resíduo de um "Potlatch".
E hoje, repetindo Bataille:
"Sinto-me livre para fracassar" (HILST, 2017, p. 530)

A despedida da poeta (ou promessa/ameaça), presente na quarta capa da primeira edição de *Amavisse*, já anunciava o que viria no ano seguinte, em 1990, quando Hilda Hilst, aos seus sessenta anos de idade, inaugura sua “tetralogia”²⁶ obscena com a publicação do escandaloso livro *O caderno rosa de Lori Lamby*. A reação contrariada que a maioria dos críticos²⁷ da época mostrou justificaria seu “potlach²⁸” pessoal. Muitos acusariam a autora de ter colocado toda uma obra inteira no lixo, sua publicação foi no mínimo controversa.

Não é possível afirmar quais seriam as intenções de Hilda, no entanto algumas entrevistas da autora sugerem pistas. Havia, ao que tudo indica, a continuidade deste desejo extremado da autora de ser lida, de tocar seu leitor, partindo então para uma abordagem mais risível e “consumível”. Também a década de noventa foi marcada por uma grande proliferação de obras pornográficas que faziam sucesso no mercado. Podemos supor que a autora tencionava angariar mais dinheiro, ser mais vendida. Nada pode ser aferido com plena certeza. O que se

²⁵ Apesar de lhe ser uma queixa frequente, Hilda também refletia criticamente sobre esse silêncio, conforme é possível perceber nas suas falas em entrevistas, por exemplo: “Eu acho que é assim: são 300 milhões de analfabetos, mais ou menos 70 milhões de pessoas com a vida miserável — isso é o nosso país. Não acho que atemorize as pessoas. O que acontece é que elas estão preocupadas com outras coisas. Não há por que minha literatura ter prioridade, existem coisas mais imediatas” (HILST *apud* DINIZ, 2013, pp.99-100).

²⁶ Três livros em prosa e um em poesia, *Bufólicas*, publicado em 1992.

²⁷ “Depois que eu escrevi a trilogia, o Léo [Léo Gilson Ribeiro (1929-2007), jornalista, ensaísta e crítico literário] também ficou chocadíssimo. Ele acha que eu fiz com que meu prestígio terminasse. Eu sempre gosto de lembrar que prestígio vem da palavra latina *praestigia, praestigiae*, que quer dizer ilusão” (HILST *apud* DINIZ, 2013, p. 171).

²⁸ Segundo Hilda Hilst: “A melhor tradução figurada para essa palavra ameríndia é ‘o poder de perder’. No Potlatch os ameríndios exibiam suas riquezas, joias, troféus, e depois punham fogo em tudo, simplesmente destruíam. Para eles, quanto mais você destruísse riquezas, mais poder você detinha” (HILST *apud* DINIZ, 2013, p. 157).

sabe é que, se a sua intenção era entrar no segmento pornográfico do mercado editorial, Hilda, conforme profetizara em seu poema, fracassou. Pois os textos ditos “pornográficos” de Hilda Hilst de modo algum se comportam de maneira pornográfica. Há algo de particular e grandioso nestas obras, e até de *perturbador*, que permanece intragável ao paladar do mercado. A senhora H. segue obscena demais para o Brasil, escandalosa demais, subversiva demais. Como explica Eliane Marques:

O potencial de subversão dos livros eróticos está diretamente ligado à sua capacidade de colocar em xeque os códigos do sistema literário vigente em cada sociedade, transtornando a ordem dos discursos a partir da qual se organizam as culturas. O escândalo acontece, pois, quando os temas obscenos abandonam o gueto em que se confinam os gêneros inferiores e se associam às expressões legitimadas como superiores (MORAES, 2003, s.p.).

Há também a possibilidade de uma vingança da autora. Uma vingança doce contra seu leitor ausente. Este leitor tão procurado e seduzido por ela, tão *amado* em sua escritura mas tão distante e silencioso, a partir dos anos 1990 é pego de surpresa num texto carregado de gozo. A língua de Hilda, que sempre fora erotizada ao longo da sua vida, sempre tão atenta e amante, desejosa pela atopia e pela *outridade* (PAZ, 1994), assume nestas obras o ápice de seu desempenho. Aos sessenta anos de idade, isolada e reclusa no “meio do mato” e fora do mercado editorial, sendo objeto de luxo e adoração da crítica acadêmica, Hilda Hilst decide escrever “bandalheiras”, mas, em sua extraordinária falha²⁹, escreve numa língua outra, derrisória diante da instituição da Língua; Hilda Hilst, tal como Sade — mas também diferentemente dele — inventa sua própria língua delirante (Deleuze, 2011) e a faz gozar.

2 A retaliação de Lori

“No mesmo dia, também mandaram suspender as aulas de masturbação dadas aos meninos; já eram inúteis, pois todos batiam punheta como as mais hábeis putas de Paris. *Zéphire* e *Adonis* eram os melhores, sobretudo pela habilidade e ligeireza, e poucos caralhos não ejaculavam até sair sangue se masturbados por mãozinhas tão ágeis e deliciosas. Nada de novo aconteceu até o café; este foi servido por *Giton*, *Adonis*, *Colombe* e *Hébé*. Essas quatro crianças, prevenidas, estavam entupidas de todas as drogas que mais provocam gases, das quais Curval, que se propusera peidar, recebeu grande quantidade. O duque foi chupado por *Giton*, cuja boquinha não conseguia apertar a enorme pica que lhe era apresentada. Durcet fez uns horrorezinhos seletos com *Hébé*, e o bisco fodeu *Colombe* nas coxas” (SADE, 2018, pp. 199-200)³⁰

²⁹ Conforme já foi visto em Han (2012), a empreitada amorosa é fadada ao fracasso, mas um fracasso que restitui uma força diferente — o Dom do Outro.

³⁰ Todas as personagens citadas no trecho têm entre sete e catorze anos.

As crianças, assim como as mulheres, outros homens, as mais velhas, as grávidas, não há distinção: todos são torturadas pelos quatro amigos em *120 dias de Sodoma*. São poucos os que sobrevivem ao final da temporada no castelo de Silling. A maioria é assassinada de maneira brutal e cuidadosamente detalhada pelo narrador, e é nisto que consiste principalmente o escândalo de Sade. A violência cometida pelos quatro amigos que conduzem o retiro de *120 dias* é contada em detalhes, a linguagem é obrigada a descrever a violência. Existe uma crueza da palavra de Sade que choca, ao passo que há páginas e páginas de discursos filosóficos. E estes, antes de se proporem a defender ou a justificar os atos dos amigos, agem simplesmente segundo um princípio categórico de demonstração. A orgia sadiana é um cálculo, uma demonstração do próprio desenvolvimento da faculdade da Razão (Deleuze, 2009).

Em *O caderno rosa de Lori Lamby*, uma menina de oito anos narra suas próprias aventuras sexuais enquanto prostituída pelos pais. Como em Sade, a narradora hilstiana também narra em detalhes o que se sucede. É semelhante entre os dois o movimento de renunciar à trapaça da linguagem, conforme proposto por Bataille (2013), que expulsa dos seus domínios os excessos da violência. O escritor, de acordo com Hilda, não deve pactuar com o que é imposto como mentira circundante, ele deve dizer “‘Não’, ‘Não participo do engodo’” (HILST, 2013, p. 56)³¹. Uma característica muito comum em livros ditos “eróticos” é a de representar o sexo de modo suavizado, utilizando-se inclusive de eufemismos para referenciar órgãos sexuais (BRANCO, 1984). *A coisa em si* jamais é dita, senão quebra o “encanto”. Por *encanto* podemos entender que o que se perde é o conforto. Não nomear o ato sexual é quase como uma regra de etiqueta. Convenciona-se que é mais elegante apenas sugerir, dizer “sem dizer”, senão é “vulgar”. Tudo isto configura tentativas de controlar o discurso (FOUCAULT, 1996) e o próprio imaginário (LIMA, 2002) para manter a língua “limpa” da sujeira dos excessos. Marquês de Sade e Hilda Hilst transgridem este controle, rejeitam a trapaça, se negam a participar do “engodo”. Por isso que ambos se situam num ponto além da “literatura erótica” — que, conforme o que foi visto na primeira parte, geralmente são mais pornográficas que eróticas —, escrevendo antes numa língua que é inventada (DELEUZE, 2011) e roubada (BARTHES, 2005) da Língua, sendo pervertida num *uso* erótico.

Existe o escândalo do fetiche, e existe o *fetiche* do escândalo. O livro *Lolita* de Vladimir Nabokov também teve uma recepção *escandalosa* na época em que foi lançado em 1955.

³¹“Eu escrevo movida por uma compulsão ética, a meu ver a única importante para qualquer escritor: a de não pactuar. Para mim, não transigir com o que nos é imposto como mentira circundante é uma atitude visceral, da alma do coração, da mente do escritor. O escritor é o que diz ‘Não’, ‘Não participo do engodo’.” (HILST *apud* DINIZ, 2013. p.56).

Trazemos este exemplo por se tratar também de um texto que explora a sexualização infantil. Em *Lolita* também há o escândalo de se colocar uma criança, no caso a menina Dolores de doze anos — apelidada depois de Lolita — num contexto de relações sexuais com um adulto. No entanto, *Lolita* foi um sucesso de vendas, e em menos de dez anos já estava nas telas do cinema sob a direção de Stanley Kubrick³². Diante da possibilidade de um breve cotejo entre as obras, surge o questionamento: o que fez com que *Lolita* tenha se tornado um sucesso de vendas e de bilheteria em suas inúmeras adaptações *apesar* (ou por causa?) da sua temática, enquanto *O caderno rosa de Lori Lamby* seguiu obscuro e intratável?

Em Sade o intratável do discurso é mais explícito. A violência, principalmente quando descrita e colocada nua e crua no discurso, é insuportável. Não bastasse ter cruzado o limiar moral ao representar o Mal sem nenhuma expiação ou punição, Sade também transgride o limiar ético da linguagem ao representar o impossível, colocando a própria literatura em xeque. Quando Sade escreve cenas de violência de modo tão explícito e cru, *como se fosse* num romance ou num tratado filosófico, utilizando-se das faculdades descritivas da razão num cálculo impecável, ele denuncia que esta razão é capaz de produzir tamanha violência (Deleuze, 2009), constituindo assim um escândalo ético e moral digno do ostracismo que seus textos enfrentaram ao longo dos séculos.

Em *O caderno rosa de Lori Lamby* a violência não é tão explícita, e até pode-se argumentar que não há violência, o que por si só já prenuncia outro tipo de absurdo: como é possível contar uma história sobre uma criança de oito anos que se prostitui sem ter sido coagida? A *ausência* de violência no relato da narradora é tão escandalosa quanto o *excesso* de violência no texto sadiano, porque no fim o conteúdo moral é o mesmo: nenhum, ou, como é em Sade, *pervertido*. É terrivelmente *imoral* torturar, imolar, estuprar, enrubar, penetrar uma criança, como é também terrivelmente absurdo fazer uma criança gozar sem nenhuma dor.

Vou continuar o meu caderno rosa. Tio Abel me ensinou a chupar. Ele fez uma espécie de aula. No começo ele disse que ia ser meio difícil porque a minha boca é muito pequenininha e a minha mão também.

“Lorinha, você não lembra daquela menininha da televisão que dá uma mordidona na fatia de pão com margarina?”

“Mas é pra abrir e morder assim?”

“Claro que não, Lorinha, é só o começo da aula, pra você aprender a abrir a boca.”

“Eu gosto de aprender, tio Abel, papai sempre diz quando o Lalau não está: como é sacana e salafra aquele filho da puta do Lalau, mas vivendo é que se aprende. Então eu quero aprender.”

Abel tirou o Abelzinho pra fora, e ele estava muito triste e mole ainda, o Abelzinho, e aí o Abel disse:

“Agora você pega nele primeiro, aqui onde ele nasce.”

“Onde ele nasce?”

³² LOLITA. Direção: Stanley Kubrick. Produção: James B. Harris. Roteiro: Vladimir Nabokov. Reino Unido - Estados Unidos: Metro-Goldwyn-Mayer, 1962. DVD.

“Aqui, na raiz dele, olha.”

“Que raiz?”

“Aqui perto das bolotas, dos ovos.”

Eu fui pegando e o Abelzinho foi ficando duro, fui pegando pra cima e pra baixo, com a mão do tio Abel em cima da minha pra me ensinar, e o Abelzinho foi crescendo e ficando coradinho, e aí eu abri bem a boca e escondi a cabeça dele na minha boca. Tinha um gosto engraçado, de mandioca cozida. E enquanto eu escondi a cabeça dele na minha boca, tio Abel empurrava um pouco a minha cabeça bem devagarinho, depois mais depressa, e ele, o tio, punha o dedo dele no meu buraquinho de trás e senti uma delícia, e descansava um pouco e falava com o Abelzinho, mas o tio não tirava o dedo do meu cuzinho. Eu disse pro Abelzinho: como você é lindo meu bonequinho, como você está todo durinho, meu amorzinho. Tio Abel de repente disse:

“Repete o que eu vou te dizer, Lorinha. Diz: põe mais o teu dedo no meu cuzinho que eu estou adorando”.

Então eu repeti isso uma porção de vezes, e aí eu senti uma espécie de dor de barriga, mas uma dor de barriga muito gostosa, a gente nem liga pra essa dor. É uma dor coisa bonita, uma dor coisa maravilhosa (HILST, 2018, pp. 131-132).

Como no texto de Sade, onde os amigos sentem a necessidade de ensinar as crianças a masturbarem melhor, neste trecho há também uma aula sobre masturbação e felação em que o adulto ensina a criança. No entanto, diferentemente do texto sadiano, em que todo cenário é construído sobre a violência exercida contra as crianças, no texto de Hilda Hilst a “aula” é descrita — na voz da própria criança — de modo cômico e prazeroso, marcando também uma afronta moral ao inserir leveza e riso no contexto ultrajante e veementemente condenado pela sociedade que é a pedofilia.

Por outro lado, e seguindo o cotejo com a obra de Nabokov, uma característica importante que a afasta d’*O caderno rosa* de *Lolita* diz respeito ao narrador. A história de *Lolita* é contada pelos olhos do adulto. É Humbert quem *confessa* seu crime, o gesto fica explícito já na primeira página. O discurso confessional somado ao texto bonito e recheado com os devidos eufemismos nobres ao sexo, conforme dita a etiqueta, constrói um texto de prazer (BARTHES, 2015) muito agradável de se ler, apesar do tema escandaloso. É que a forma do texto protege o leitor do escândalo. O gesto confessional proporciona um alívio moral, na medida em que já determina que o que será narrado é errado e criminoso. O Mal já foi expiado, nos resta apenas o deleite.

Lolita, luz da minha vida, fogo do meu lombo. Meu pecado, minha alma. [...]

Pode-se sempre esperar, de um criminoso, uma prosa de estilo extravagante (NABOKOV, 1955, p.11) .

Não é de espantar, pois, que a minha vida adulta, durante o período europeu de minha existência, revelasse um *dualismo monstruoso*. Abertamente, eu mantinha relações chamadas normais com numerosas mulheres terrenas que tinham abóboras ou peras como seios; no íntimo, era consumido por uma fornalha infernal de concupiscência localizada por todas as *nymphets* que por mim passavam e das quais eu, como um poltrão respeitador das leis, jamais ousava aproximar-se (NABOKOV, 1955, p. 19).

Numa sociedade acostumada a perdoar abusadores na mesma proporção em que questiona o relato de vítimas de abuso; numa sociedade em que a voz de um homem sempre

é mais ouvida que a de uma mulher (BEAVOUIR, 2016); e no contexto de uma moralidade burguesa e cristã em que o sexo, quando não vivido no centro da família e para fins reprodutivos, deve ser experienciado como culpa (BRANCO, 1984), a leitura do romance de Vladimir Nabokov configura uma experiência deveras confortável apesar do escândalo. Não se pretende de nenhum modo diminuir a qualidade estilística de Nabokov, pelo contrário, existem ambiguidades no seu texto que permitem uma leitura crítica do tema narrado. No entanto, e devido ao contexto social supracitado, a obra acaba funcionando de modo pornográfico, nos termos já definidos nesta pesquisa, ou seja, como aquilo que veicula e está de acordo com os preceitos morais, éticos e estéticos vigentes.

E é justamente nesse sentido que se evidencia através do contraste a qualidade *erótica* da língua hilstiana presente n’*O caderno rosa*. O caso de Lori contraria tanto a situação das crianças no universo sadiano, que são vítimas de violência — apesar da autora se assemelhar a Sade nos gestos em relação à Língua — quanto o caso de Lolita, que é descrita apenas por seu abusador. No texto de Hilda é a criança ninfeta quem toma a voz e narra os eventos.

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 a 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. Eu gosto muito quando passam a mão na minha coxinha. Daí o homem disse pra eu ficar bem quietinha, que ele ia dar um beijo na minha coisinha. Ele começou a me lambe como o meu gato se lambe, bem devagarinho, e apertava gostoso o meu bumbum. Eu fiquei bem quietinha porque é uma delícia e eu queria que ele ficasse lambendo o tempo inteiro (HILST, 2018, p. 105. Grifos meus).

Lori não sente culpa, nem medo. Ela explora sua sexualidade com a ingenuidade característica de uma criança. Não existe nenhuma coerção dos adultos para que se prostitua, nem mesmo os programas que ela faz com os homens são desagradáveis. Lori Lamby narra sua experiência no mesmo tom de uma criança que fala de suas brincadeiras:

– Faz de conta que eu sou um homem mau que te peguei e vou fazer coisas porcas com você. Aí eu comecei a rir e disse que ele era muito bonito e eu não podia dizer que tinha medo. Tio Abel ficou um pouco chateado e disse que assim não ia dar pra brincar. Vai dar sim, pra brincar muito, eu disse, e me encolhi toda no colo dele e falei: – Ai, não faz assim, eu estou com muito medo. – Abre a perninha, sua putinha safada. – Ai, tio Abel, não faz assim, ai ai ai. Então ele pôs as duas mãos na minha bundinha e me levantou e começou a beijar e a chupar a minha xixoquinha, e desabotoou bem depressa a calça dele, tudo meio atrapalhado, mas era uma coisa mais linda de tão gostoso. Eu gostei bastante de brincar de medo. Depois ele quis ficar lambendo bastante a minha coisinha, ele disse que era uma vaca lambendo o filhotinho dela e lambeu com a língua tão grande que eu comecei a fazer xixi de tão gostoso. Tio Abel lambia com xixi e tudo e eu disse que estava com tontura de tão bom, e também que agora estava ardendo e ficando inchada a minha xixoquinha.

– A tua bocetinha, ele disse. Que é minha agora, ele disse. Vamos passar olinho na minha bocetinha mais piquinininha.
E ele passou óleo, e eu pus o meu maiô e ele também pôs e fomos pro mar. Tinha muito sol, estava um dia maravilhoso, mas eu estava andando com as minhas perninhas meio abertas e ele disse pra eu me esforçar pra andar direito senão podiam querer saber por que eu estava andando assim e era claro que a gente não podia contar. (HILST, 2018, p. 115).

Além de descrever detalhadamente o que lhe acontece, de modo prazeroso e divertido, Lori também se insere na contramão da obra de Nabokov no sentido de justamente optar por *narrar* o que lhe acontece. É uma inversão de expectativas, dos papéis esperados na narrativa e uma transgressão do papel esperado da criança e da vítima de modo geral. Lori não é o objeto de escrita de seus molestadores, mas antes transforma eles em seus objetos de narrativa, e até mesmo no caso de Abel, a referência mais *humbertiana* da obra, quando este escreve, é apenas em diálogo com a protagonista através de cartas.

Carta que o tio Abel me mandou e que estou copiando no meu caderno rosa

Minha libélula, minha rainha-menina, minha gazela de cona pequena, quero passar meu bico-pica nos teus um dia pelos-penas, tuas invisíveis plumas, chupa teu Abelzinho com tua boca de rosa, menina astuta, abre teu cuzinho de pomba, enterra lá dentro o dedopirulito de quem te ama, e pede mais, mais! esfrega tua bocetinha de minipantera na minha boca de fera, deixa a minha língua dançar nas tuas gordas coxinhas, minha boneca de seda, de açúcar com groselha, mija amornada na minha pica, sentadinha nela, defeca sobre minha barriga, Lorinha-estrela, bunda de neve, diz com a boca molhada de meu sêmen e do mel da tua saliva, diz que Lorinha quer mais, mais! minha menininha, a carta já está toda empapada, amanhã escrevo mais.
Teu Abelzinho (HILST, 2018, pp. 136-137).

Querido Abelzinho, quase não entendi a tua carta, mas por favor continue escrevendo, ando sempre com o dicionário na mão, não pergunto mais nada pro papi porque agora ele anda escrevendo o dia inteiro, mas a aura continua ainda atrapalhada. Mami diz que aura é uma espécie de clima da casa. Mas não dá também pra procurar todas as palavras que eles falam, senão eu não escrevo o meu caderno. Vou, isso sim, falar as coisas que você gosta que eu fale, e se eu ficar contando do clima da casa você não me manda mais presente, não é? Ontem veio aquele homem aqui, aquele que tinha me prometido as meias cor-derosa e não deu, mas você já deu, e então eu disse que você já tinha dado, ele disse que não fazia mal, que eu podia pôr qualquer meia cor-de-rosa, a sua ou a dele. Eu pus a sua. Ele é tão diferente de você, Abelzinho, o pau dele é meio pálido, e é bem mais fininho, mas ele também quis que eu beijasse ele, e eu beijei um pouquinho e ele me virou ao contrário, e enquanto eu beijava o pau fininho dele, ele me lambia, ele lambia e enfiava a língua no buraquinho de trás, esse que papai chama de cu, mas eu não acho cu mais bonito que buraquinho de trás. Depois ele mordeu com força a minha bundinha, e eu gemi um pouco mas gostei muito, é aquela dor sem dor, e ele me deu umas palmadinhas e esfregava minha bundinha nos pelos dele. Foi gostoso, mas não é tão gostoso como o senhor faz, mas eu fiquei inchada e molhadinha. Olha, tio, eu não encontrei a palavra bico-pica no dicionário. Tem bico e tem pica mas não tem do jeito que o senhor escreveu. E também não posso perguntar para o papai porque ele nem sabe que eu recebo as cartas do senhor, quem me ajuda nesse buslís (como a mamãe diz) é o menino preto que é um vizinho. Depois eu conto na outra carta do menino preto que é lindo. Mami chamou pra tomar leite com biscoito e bolo. Hoje tem bolo de chocolate.
Tua Lorinha (HILST, 2018, pp. 138-139).

Configura, pois, a dupla retaliação de Lori e da narradora hilstiana. A primeira diz respeito ao gesto sádico de impor à língua uma explicitação do excesso que ela tenta ocultar. O sexo é descrito e nomeado à luz das palavras, sem nenhuma concessão ao pacto confortável de leitura. No entanto, no instante em que Hilda Hilst segue o gesto sádico ela também o subverte, ao subtrair a violência do discurso, mas ainda assim mantendo o escândalo do intratável, pois, como foi visto, a ausência de violência e a experiência de prazer no contexto de uma criança de oito anos também é intolerável.

Em seguida, a segunda retaliação diz respeito ao livro de Nabokov. Não contra o texto *Lolita* especificamente, mas antes contra os valores morais, éticos e estéticos que permitiram e produziram seu sucesso *pornograficalizado* — conforme o conceito discutido anteriormente — *fetichizando* seu escândalo. Hilda Hilst, na contramão *erótica*, transgride ao colocar a voz da criança sexualizada na posição do narrador, transformando os homens adultos em objetos da narrativa. Esta retaliação se sofisticava na medida em que Lori se apropria da escrita cada vez mais, produzindo seu relato pessoal com acuidade, investindo na pesquisa por palavras desconhecidas, anotando tudo que julga importante, enfim assumindo-se enquanto *escritora*.

A língua sádica, sobretudo no *120 dias de Sodoma*, produz um texto de fruição, nos termos propostos por Barthes como o texto insustentável e impossível (BARTHES, 2015). Em *Lolita*, Nabokov constrói um texto de prazer, de leitura confortável e que não rompe com a cultura. Hilda, ao escrever na sua língua erótica escavada dentro da língua portuguesa (DELEUZE, 2011), produz um texto que percorre as duas margens, a da cultura e a da sua destruição, situando-se *entre* o prazer e a fruição, e, portanto, configurando-se como erótico.

3 Dissolução dos gêneros fixos: quando a língua goza

Seu pênis fremia como um pássaro
D. H. LAWRENCE

Hi, hi!
LORI LAMBY

Ha, ha!
Lalau (HILST, 2018, p. 119)³³

Enquanto te chupo me vêm *instantes do que seria o morrer*, resíduos de mim, resíduos do Partido, não aquele, o *Partido de mim estilhaçado*. *Lúcido antes, agora derrotado mas ainda vivo, derrotado mas ejaculando*, o caralho nas tuas mãos, a cabeça abóbora nas tuas coxas, o grosso leitoso entupindo os poros das tuas palmas. Arquejo. Vejo Deus e

³³ Epígrafes do *Caderno negro*, conto presente no meio da narrativa de *O caderno rosa de Lori Lamby*.

toda a trupe, potestades, arcanjos. *Estou cego de santidade*. De velhacaria. (HILST, 2018, p. 178. Grifos meus).

Porque, é importante frisar, Hilda Hilst escreve — e muito bem — a língua da cultura. D’ *O caderno rosa*, até *Contos d’escárnio* e em *Cartas de um sedutor*, a narradora hilstiana percorre todos os signos da literatura ocidental. Suas personagens são todas leitoras letradas, e leitoras da mais alta literatura erudita. Hilda Hilst não apenas cita grandes autores, filósofos, teóricos, como também incorpora os gêneros textuais presente nas grandes obras. Isto fica mais evidente no texto *Cartas de um sedutor*, em que uma das camadas do narrador imita a estrutura textual do livro *Diário de um sedutor* de Kierkegaard. Como na obra do filósofo, o texto de Hilda se desenvolve através da troca de cartas, mas com o registro escrito apenas do remetente, de modo que o leitor não fica sabendo o que o destinatário responde.

II ADIVINHASTE. Quanto nos parecemos, tu e eu! Perguntas quem é ele. Bem. Chama-se Alberto. Chamo-o de Albert à cause do meu querido Camus. O único. É belo igual a ele. Não gostarias que o chamasse de Albertina, pois não? Aliás, como sabes, Albertina era na realidade o motorista de Marcel, o gênio doentinho que espancava e cegava ratos. Com pouquíssimas exceções, os escritores em geral são nojentos! Gosto é dos livros, mas claro que não posso chamar Alberto de “A peste”, ou talvez sim “A morte feliz”. Mas falemos agora de uma evidência perturbadora para a caterva e tão genuína e transparente para mim: como os machos se amam uns aos outros! Por que fazem desse fato tamanho mistério e sofrimento? Perdoa-me, Cordélia, mas a não ser tu, minha irmã e tão bela, não tive um nítido e premente desejo por mulher alguma. Mas sempre gosto de ser chupado. Então às vezes seduzo algumas de beicolinha revirada. Mas o falo na rosa, nas mulheres, só in extremis. Há em todas as mulheres um langor, um largar-se que me desestimula. Gosto de corpos duros, esguios, de nádegas iguais àqueles gomos ainda verdes, grudados tenazmente à sua envoltura. Gosto de pés compridos, alongados, odeio esses pés de mulheres mais para os fofos ou estufados-gordinhos até quadrados e redondos eu vi. Gosto de cu de homem, cus viris, uns pelos negros ou aloirados à volta, um contrair-se, um fechar-se cheio de opinião. E as mulheres com seus gemidos e suas falções e grandes cus vermelhuscos não me atraem. As nádegas quase sempre volumosas, meio desabadas por mais jovens que sejam, me fazem sempre pensar na Pascoalina lá de casa, te lembras? Lavava os linhos de mamãe, a bundona branca, úmida, pastosa, uns balanceios nojosos. Bunda de mulher deve dar bons bifos no caso de desastre na neve. Leste sobre os tais que comeram os amiguinhos ou amiguinhas congelados? Lembra-te de um outro cara, um japonês, que literalmente comeu a amantezinha holandesa? Só que não havia desastre nem neve. Comeu em casa mesmo, e depois de ter passado um tempo no manicômio, quando saiu (não sei por que saiu) declarou: fui mal interpretado. E como é que se pode interpretar quem come literalmente alguém, sem desastre e sem neve? Voltando às nádegas. As tuas. Douradas e frescas. Tu foste única. Tuas nádegas também. Firmes, altas, perfeitas como as de um rapaz. Quanto a Albert. Tem 16. É mecânico. Não faça essa cara e não rias. Se tu o visses, teus grandes e pequenos lábios intumesceriam de prazer, assim como intumesciam sob os meus dedos quando eu os tocava fingindo esmigalhar as polpinhas rosadas. Estás molhada? Não desejarias o pau de Albert indo e vindo no teu abiu-nêspera buraco? Comigo pedias: espera! fica! espera mais um pouco! Choravas. Vem (HILST, 2018, pp. 235-236).

Além da estrutura que *se alimenta* (GUIMERO, 2018) da obra kierkegaardiana, é possível perceber neste trecho a intimidade que o narrador tem com grandes autores da literatura

ocidental como Proust e Camus, e o próprio estilo deste narrador, escrito num texto gramaticalmente acurado e com frequente incursão de expressões latinas, marcam de maneira evidente condição intelectual e social da personagem.

O personagem Crasso de *Contos d'escárnio & textos grotescos* também escreve nessa língua da cultura, dialogando com grandes autores e produzindo textos eruditos, gramaticalmente corretos e com uma condução sofisticada e consciente da narrativa:

Meu pau fremiu (essa frase aí é uma sequela minha por ter lido antanho o D.H. Lawrence). Digo talvez meu pau estremeceu? Meu pau agitou-se? Meu pau levantou a cabeça? Esse negócio de escrever é penoso. É preciso definir com clareza, movimento e emoção. E o estremeecer do pau é indefinível. Dizer um arrepio do pau não é bom. Fremir é pedantesco. Eu devo ter lido uma má tradução do Lawrence, porque está aqui no dicionário: fremir (do latim fremere) ter rumor surdo e áspero. Dão um exemplo: “Os velozes vagões fremiam”. Nada a ver com o pau. Depois, sinônimos: bramir, rugir, gemer, bramar. Cré, como dizia o padre tutor do Tavim, nada mesmo a ver com o pau. Meu pau vibrou, meu pau teve contrações espasmódicas? Nem pensar. Então, meu pau aquilo. O leitor entendeu (HILST, 2018, pp.168-169).

Até mesmo a narradora menina dialoga com a literatura canônica em *O caderno rosa*, ainda que sua relação seja mais indireta, como uma criança que escuta escondida a conversa dos adultos;

E disse também que ela jurava que ele [o pai] é o melhor que o *Gustavo* e o *Henry* e o *Batalha*. Só sei muito bem quem é o Mercúrio que o tio Abel explicou mas parece que não era esse que eles falaram por causa da língua inchada (Hilst, 2018, p. 142. Grifos meus).

No entanto, para além da citação de grandes nomes da literatura, e até de roubar suas formas narrativas, Hilda também se inscreve na tradição dos grandes gêneros textuais. No *Caderno rosa de Lori Lamby*, além do relato pessoal na forma de um diário — “Vou copiar a história que o tio Abel me mandou, no meu caderno rosa” (HILST, 2018, p. 118) —, há também incursões dentro do relato na forma de contos “eróticos”. A história que o personagem Abel mandou para Lori e que marca a próxima parte do livro que se chama *O Caderno Negro (Corina, a Moça e o Jumento)* narra a história de um rapaz, o Edernir, que era apaixonado por Corina. O texto cômico, narrado em primeira pessoa, conta a história “trágica” desse amor, quando Edernir descobre que Corina tinha vários amantes e se comportava de maneira libertina. O texto, que segue uma narrativa risível e agradável, mesclando cenas de humor e sexo numa dose suficientemente confortável para um texto de prazer (BARTHES, 2015), marca como que um intervalo de alívio na leitura perturbadora do *Caderno rosa*, um momento em que é possível escapar por um breve instante da terrível voz de Lori Lamby. No entanto, no final deste texto, a narradora hilstiana nos devolve brutalmente ao clima de fruição; a história termina com duas

cenas cruas de agressão num estilo sadiano e ainda uma cena de zoofilia. O gênero conto, em toda sua estrutura canônica que, conforme Júlio Cortázar, funciona como “uma fotografia bem realizada” que “pressupõe uma justa limitação prévia, imposta em parte pelo reduzido campo que a câmara abrange e pela forma com que o fotógrafo utiliza esteticamente essa limitação” (CÓRTAZAR, 2006, p. 151), é utilizado na narrativa como forma de causar mais incômodo e gozo ao texto. O gênero textual conto aqui é pervertido, pois sua estrutura inteira está a serviço de outra estrutura que o insere num contexto intratável da perversão de uma criança por um adulto (não podemos esquecer que Lori, aos seus oito anos, foi a primeira leitora dessa história).

Tio Abel, eu tive sonhos muito feios depois de ler a história que o senhor me mandou. Sonhei que um piupiu cor-de-rosa muito muito grande e com cara de jumento na ponta ficava balançando no ar e depois corria atrás de mim. Depois o piupiu grande passava na minha frente e eu tinha que montar nele, e a cara do piupiu que era de jumento virava pra mim e passava o linguão dele mais quente que o do Juca na minha coninha. Eu gritei muito de medo do linguão, mas aí apareceu o He-Man e a princesa Leia, e o He-Man cortou com a espada só a cabeça do jumento mas o piupiu ficou inteiro do mesmo jeito, só que sem a cabeça grande do bicho, e entrou no meio das pernas da princesa Leia e ela gritava ui ui e parecia bem contente. O He-Man também estava com a espada atrás dela, da princesa, e eu estava segurando na trança da princesa Leia e a gente ia voando até o Corcovado. Esse pedaço foi bonito. Mas eu achei muito difícil essa história que o senhor me mandou, e também não sei direito como é um jumento preto. Eu conheço é cavalinho e boizinho e burrinho. Sabe, tio, eu achei a história um pouco feia também. O Edernir ficou bravo com a Corina e o Dedé? Coitado dele, né, tio? Acho que ele ficou sentido com a Corina. Agora eu vou colar figurinhas do He-Man e da Xoxa na beirada do caderno e tudo vai ficar mais bonito (HILST, 2018, pp.130-131).

Tão logo o leitor consegue sentir certo alívio e esquecer da voz intratável da menina sexualizada ao mergulhar no conto do *Caderno negro*, retornamos ao universo terrível de Lori de modo abrupto, revelando-se inclusive que, conforme a estrutura do romance sugere, estes absurdos grotescos (mas engraçados) foram lidos por uma criança. Hilda consegue colocar o gênero conto à serviço da perversão. A estrutura inteira do livro é uma escola de masturbação e felação para crianças.

Observa-se então um uso *degenerado* do gênero textual conto, configurando um encontro erótico entre a cultura e a sua destruição, na medida em que marca a filiação a uma estrutura canônica e o seu uso pervertido. Portanto, um texto de prazer e de fruição simultaneamente, escrito numa língua erótica. O gozo não vem sem antes impor a dissolução de uma forma fixa (BATALHA, 2013).

Além do uso degenerado de um gênero textual, também se assiste na língua hilstiana a perversão dos gêneros em si, sua degeneração estrutural e formal, sobretudo na fusão entre gêneros diferentes. É o caso de *Contos d'escárnio & textos grotescos*. Publicado no mesmo ano que o *Caderno rosa*, neste livro temos como personagem principal Crasso, um homem de meia idade que decide escrever sobre suas aventuras sexuais. Novamente temos o relato em primeira

pessoa, gênero muito querido ao gosto de Hilda e que demonstra sua habilidade em devir através da escrita, na medida em que, quando escrita em seu estado de devir, a língua permite “instaurar uma zona de vizinhança com não importa o quê, sob a condição de criar os meios literários para tanto” (DELEUZE, 2011, p. 11). A narradora hilstiana percorre e dá vida a várias vozes diferentes, desde uma criança de oito anos que se prostitui até um homem letrado de meia idade.

Em *Contos d'escárnio* o tema não é a princípio tão escandaloso. A figura masculina que decide escrever sobre suas experiências sexuais é absolutamente clichê na literatura — fato que o próprio narrador ironiza ao longo da trilogia:

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, 2018, p. 156)

E se há algum elemento que choque no começo deste relato é a mistura obscena que Hilda Hilst provoca, ao colocar o sexo altamente *libertino* no mesmo lugar que a filosofia e a “Grande Literatura”, como quando uma das amantes de Crasso, Josete, relata que amava tanto o escritor americano Erza Pound, que:

Josete adorava. Os olhinhos cor de alcaçuz, úmidos, tremelicavam. A boca repetia lentamente (em inglês, lógico) esses últimos dois versos do tal gênio: “*tattoo marks around the anus, and a circle of lady golfers about him*”.

Eu achava um lixo, mas não queria me desentender com toda aquela boceta-chupeta que literalmente, quando ativada, abraçava e quase engolia o meu pau.

tudo bem, Josete, se você gosta... de *gustibus et coloribus* etc.

pois gosto tanto, amor, que vou te mostrar a que ponto vai minha reverência por esse autor admirável.

Abatido, já me imaginei desperdiçando aquelas horas a folhear idiotias, ainda mais em inglês. Estávamos no apartamento de Josete. Pensei: é agora que ela vai se levantar e esparramar os livros do nojento aqui na cama. E adeus mesmo, vou inventar uma súbita náusea e me mando. Surprise! Ah, como a vida me encheu de surpresas! Josete deitou-se de bruços e ordenou lacônica: pegue aquela grande lupa lá na minha mesinha.

Lupa?

Lupa, sim, Crassinho.

Então peguei. Faz um favor, benzinho, abra o meu cu.

Como?

Oh, Crassinho, como você está ralenti esta noite. E o que eu faço com a lupa? A lupa é pra você olhar ao redor dele.

Ao redor do seu cu, Josete?

Evidente, Crassinho.

Foi espantoso. Ao redor do buraco de Josete, tatuadas com infinito esmero e extrema competência estavam três damas com seus lindos vestidos de babados. Uma delas tinha na cabeça um fino chapéu de florzinhas e rendas.

Não acredito no que estou vendo, Josete, você tatuou à volta do seu cu para quê?

Homenagem a Pound, Crassinho.

Mas isso deve ter doído um bocado!

The courageous violent slashing themselves with knives (que quer dizer: os violentos corajosos cortando-se com facas. Continuação do Canto XV). Coma meu cuzinho, coma meu bem, *andiamo, andiamo* (cacoetes de Pound) (HILST, 2018, pp.161-162).

Literalmente a narradora hilstiana “homenageia” Pound ao colocá-lo no ânus de uma personagem, demonstrando assim que tipo de *homenagem* se pretende realizar ao longo destas obras.

Além de unir filosofia e alta literatura ao sexo explícito e às partes “suja” do corpo, num gesto semelhante ao de Sade que também levou a filosofia para a alcova, desrespeitando assim a separação das linguagens (BARTHES, 2015), Hilda Hilst também opera na destruição dos próprios gêneros textuais, como o próprio narrador assume:

A verdade é que não gosto de colocar fatos numa sequência ortodoxa, arrumada. Os jornais estão cheios de histórias com começo, meio e fim. Então não vou escrever um romance como... *E o vento levou ou Rebeca, Os sertões e Ana Kariênina* então nem se fala. Os verbos chineses não possuem tempo. Eu também não (HILST, 2018, p.156).

Não possuo tempo, como também não possuo forma definida, como é possível observar ao longo do texto, quando de seu encontro com Clódia, uma artista plástica bissexual que pintava quadros de vaginas. A partir do momento em que Crasso conhece Clódia a narrativa que antes seguia a forma de um relato pessoal sofre uma fragmentação em diversos gêneros. Já no primeiro instante após o encontro o relato é interrompido por um poema que dialoga com a tradição satírica da literatura latina:

HIATOS DE CRASSO NO RELATO
 Posso dobrar joelhos e catar pentelhos?
 Posso ver o caralho do emir
 E a “boceta-de-mula” (atenção: é uma planta da família das esterculiáceas)
 Que acaba de nascer no jardim do grão-vizir?
 Devo comprimir junto ao meu palato
 o teu régio talo? Ou oscular tua genitália
 dulçorosa Vestália? (HILST, 2018, p. 172)

Além do poema, também aparece o fragmento de uma espécie de ode clássica à Clódia, que transforma Crasso num tipo de Catulo contemporâneo.

Ó conas e caralhos, cuidai-vos! Clódia anda pelas ruas, pelas avenidas, olhando sempre abaixo de vossas cinturas! Cuidai-vos, adolescentes, machos, fêmeas, lolitas-velhas! Colocai vossas mãos sobre as genitálias! A leoa faminta caminha vagarosa, dourada, a úmida língua nas beíçolas claras! Os dentes, agulhas de marfim, plantados nas gengivas luzentes! Cáustica, Clódia atravessa ruas, avenidas e brilhosas calçadas. Ó, pelos deuses, adentrai vossas urnas de basalto porque a leoa ronda vossas salas e quartos! Quer lambervos a cona, quer adestrar caralhos, quer o néctar augusto de vagina e fa los! Centuriões, moçoilos, guerreiros, senadores, atentai! Uma leoa persegue tudo o que é vivo mole incha e cresce! Trançai vossas pernas, trançai vossas mãos atentas sobre as partes pudendas! Não temais a vergonha de andar pelas ruas em torcidas posturas, pois Clódia está nas ruas! (HILST, 2018, p. 172).

No momento do texto em que Crasso encontra Clódia, a narrativa começa a se fragmentar, a perder sua forma, a exceder os gêneros. É como se a paixão que acomete o

homem-narrador se desse nos termos propostos por Bataille (2013) como uma experiência de dissolução do ser fechado, e este efeito transbordasse para a narrativa inteira, provocando estas fragmentações. Crasso passa a escrever numa linguagem amorosa.

Essa fragmentação dos gêneros vai continuar ao longo da narrativa inteira, com a incursão de contos, peças de teatro, receitas de jornal satirizadas. O texto se transforma numa *orgia* de gêneros, em que eles se atravessam, se transformam, *transgridem* suas formas iniciais. A língua inteira delira de *gozo*.

Há um momento da narrativa em que Clódia vai parar num hospício. Depois de descobrir através de Crasso a sua vocação para também pintar quadros de pênis, ela assume um comportamento delirante chegando ao extremo de pintar um mendigo no meio da rua, sendo por isso presa. Após ficar um tempo na delegacia, Clódia é mandada pelos policiais para um manicômio, pois, conforme o que disseram os policiais a Crasso “tanto insistiu em ver o pau dos tiras que mandaram-na para um hospício logo ali” (HILST, 2018, p. 179). Dentro do hospício a narrativa fragmenta-se ainda mais, tomada pelo delírio de Clódia. É quando há a incursão dos textos dos loucos do hospício:

liebling, vou ficar alguns dias, eles são adoráveis!
eles, quem?
os loucos, Crassinho, vê só, me deram de presente este texto de receitas!
receitas do quê?
tudo zen *liebling*! Lê! Lê! E tem teatro! Tem minicontos! Logo mais tô em casa, tá?
E que cacetas, ursinho! Lindas! Loiras! E escuronas luzentes! (HILST, 2018, p. 180).

Os “minicontos” são uma série de pequenos textos que satirizam receitas de jornal. São todos escritos em tom imperativo de aconselhamento, e a temática é absurda, completamente indiferente ao sentido.

Pequenas sugestões e receitas de Espanto Antitédio para senhores e donas de casa.

[...]

II.

Pegue um nabo. Coloque duas ou três palavras dentro dele, por exemplo: bastão, ouro, amplidão. Chacoalhe. Você não vai ouvir ruído algum. É normal. Aí ajoelhe-se com o nabo na mão e diga:

Com o bastão que me foi dado

com o ouro que me foi tirado

e sem nenhuma amplidão de conceitos e dados

quero renascer brasileiro e poeta.

Quem te ouvir vai ficar besta (HILST, 2018, p. 180, grifos meus).

III.

Colha um pé de couve e dois repolhos. Embrulhe-os. Faça as malas e atravesse a fronteira. Tá na hora (HILST, 2018, 181).

[...]

VII. Compre meia dúzia de cerejas, um copo de creme de leite, uma dúzia e meia de framboesas, cem gramas de nozes já descascadas, um cálice de Cointreau, duas ambrósias. Pingue três gotas de néctar (informe-se), três fiapos de casquinha de

nectarina, uma gota mínima de algália (*informe-se, isto aqui não é cartilha para esse pessoalzinho que está fazendo mestrado*). Bem. Ponha todos os ingredientes no liquidificador, acondicione corretamente nessas pequenas geladeiras portáteis e viaje para a Grécia. Tá na hora (HILST, 2018, p. 182, grifos meus).

Os textos são cômicos e curtos, constituem uma experiência de leitura muito prazerosa. São destituídos de sentidos, divertindo apenas pela associação linguísticas de termos e frases que só seriam possíveis no próprio texto, não tendo nenhum comprometimento referencial. Entretanto, é possível perceber em alguns trechos doses ácidas de crítica e deboche à cultura erudita e acadêmica.

Procedimento semelhante ocorre nas peças de teatro produzida pelos loucos do hospício. Percebe-se o mesmo elemento de ausência de sentido, apesar de que nas peças existe uma narrativa mais linear. Também é possível notar a mesma promiscuidade entre temas eruditos e sexuais, operando uma carnavalização do gênero dramático clássico nos termos bakhtinianos (BAKHTIN, 1999). Exemplo mais claro disto é o “Teatrinho nota o, nº” de *Zumzum Xeque Pir*, que tem por personagens a própria Clódia, Heidi, Ofélia, Lucrecia, Bãocu (corruptela de Banco, general de Macbeth) (= Madbed – corruptela de Macbteh), Jocasta e uns duendes. A peça, completamente alheia a qualquer temporalidade referencial, como já pode ser percebido na mistura das personagens históricas e literárias, funciona como uma espécie de Lisístrata³⁴ às avessas. As mulheres reunidas estão tristes porque os homens estão na guerra e não retornam nunca. Elas sentem saudade do sexo e começam a desconfiar de que na verdade eles se satisfazem entre si, utilizando a guerra como desculpa.

A peça também é cheia de trechos que satirizam a cultura erudita:

JOCASTA (*entrando*)
Estou contigo, Clódia.
LUCRÉCIA (*para o público*)
Esta é Jocasta. Tão dissimulada!
OFÉLIA
Faz-se de sonsa, mas de sonsa é que ela não tem nada!
HEIDI
Há séculos que sabe de Édipo as origens.
CLÓDIA
E bem por isso anda sempre acamada.
Tivesse eu também um filho com a idade de Édipo
Tão jovem e tão bonito
E ficaria lassa na cama pela eternidade.
(*Aproximando-se de Jocasta*)
Ainda bem que te vejo de pé, Jocasta.
JOCASTA
É porque Édipo está mal.
HEIDI

³⁴ Famosa peça de Aristófanes, *Lisístrata — A Greve do Sexo* narra a façanha de uma mulher, Lisístrata que inspira outras mulheres a se engarem numa empreitada pacifista de uma maneira inusitada: fazendo uma greve de sexo aos seus homens, exigindo que voltem para a casa e resolvam as diferenças políticas de outra maneira. Cf. ARISTÓFANES; tradução de FERNANDES, Millôr. *Lisístrata — A Greve do Sexo*. Porto Alegre: L&PM, 2007.

O que tem?
 JOCASTA
 Anda lendo um austríaco, um tal de Freud, e não se sente bem.
 LUCRÉCIA
 Arranca-lhe o livro das mãos!
 OFÉLIA
 Eu é que sei! Se está doente e, igual a Hamlet, começa a ler
 Fica impotente!
 JOCASTA
 Adivinhaste, amiga (HILTS, 2018, pp.190-191).

A peça termina com a profecia de Heidi que, em transe, tomada pelo batuque de tambores, anuncia um país por vir em que “hão de escorraçar os letrados e o monstro das letras” (HILST, 2018, p. 192), intensificando as críticas e sátiras à cultura erudita e acadêmica.

Acontece, enfim, além da *orgia* de gêneros textuais e da mistura *promíscua* de diferentes referências culturais e literárias, o transbordamento dos gêneros para toda a narrativa. O erotismo, conforme foi visto em Bataille, é uma experiência que excede os limites, operando a destruição do fechamento do ser. No texto de *Contos d’escárnio* ocorre o transbordamento dos gêneros, na medida em que eles se imiscuem uns nos outros sem obedecer a nenhum critério *lógico*:

Escuta Clódia, escuta, vê se você gosta:
 O dragão espichou a fina língua na cona adolescente, lento de início, como quem rabisca. Um hipotético poente de azuladas tintas cresceu arredondado nas pálpebras descidas. Minhas pálpebras frias. Foi assim o teu sonho, é? Um dragão de verdade? Sim. Um dragão de sonho. Espicha mais a tua língua. Lambe aqui. Ele tinha escamas? Lindas, purpúreas. Tinha bigode? Ai ai ai. Não. Ai ai. Aí ela começou a gozar. O homem enterrou-lhe a verga na vagina. (Ó! ai! ó) Em seguida abriu os olhos. Olhou o rosto fino, anguloso e agônico da mulher adolescente. Sussurrou para si mesmo: a morte deve ter o mesmo rosto.
 que horror *liebling*, você anda lendo Hans, que deprimente!
 mas deixa eu ler mais isto pra você
 não, não e não!
 se você deixar, esquento os rabanetes pro teu buraquinho não
 e depois esquento a minha pica pro teu buracão
 então tá bem. Lê.
 Esticou o barbante entre as duas árvores. Pendurou seus trapos. Depois pôs as mãos na cintura e disse: “Bem. Agora tenho uma casa. Não havia telhado nem cachorro nem mulher nem panelas. Crianças muito menos. Havia apenas (logo mais) o céu negro e estrelas. Dias mais tarde demorou-se algum tempo (tempo talvez excessivo) olhando as árvores e enforcou-se”. É do Hans (HILST, 2018, pp. 200-201).

Neste trecho temos a incursão curta de um conto de Hans dentro da narrativa de Crasso, sem nenhuma marcação mais tradicional, apresentando os textos como se fossem o mesmo, indiferenciados, um *devindo* através do outro numa efusão erótica. No trecho seguinte, o movimento de transbordamento se intensifica:

CLÓDIA
 só isso?
 CRASSO
 é.
 CRASSO

posso continuar por ele.

CLÓDIA

Deus me livre. Só se você lembrar de colocar a língua de alguém no meio disso tudo ou um outro dragão quem sabe.

CRASSO

um dragão que coma o cu dele por exemplo.

CLÓDIA

antes ou depois dele se enforcar? (*pausa*) Crassinho, por favor, faz aparecer uma mulher ou uma adolescente meio puta, transviada, gostosinha. Que cê tem hen, Crasso?

CRASSO

mas o Hans só quis contar aquilo lá de cima.

CLÓDIA

tudo bem. Olha eu vou telefonar para o Rubito.

CRASSO

ainda não se cansou de chupar os dedos dele?

CLÓDIA

tô deprimida.

CRASSO

não quer um sorvete de chocolate de pauzinho? Rubito chegou. Foi logo tirando as calças, a camisa. A cueca era vermelha. Não tirou. Ele parecia um tição que começa a pegar fogo. Pegou um uísque. Deitou-se no tapete. Crasso está triste, disse Clódia. Então você chupa o pau dele e eu meto a língua na tua rodela. Que tal, Crasso?

não, Rubito, obrigado eu disse.

pô. tá triste mesmo.

você precisa ler a historinha que ele leu para mim. Do Hans. é metafísica ou putaria das grossas? mas não quero ler não. Quero que você saiba, Crasso, que hoje eu vi um antúrio negro. É deslumbrante. Coisa de japonês. Eu adoro japoneses. São ternos e cruéis.

um antúrio negro é uma coisa cruel, Rubito.

por quê?

é como se você visse o palato de Deus.

só se ele fumar muito não é, *liebling*? Me morde aqui, vá. Aqui na cona.

e os rabanetes?

e eu, pessoal? e eu? disse Rubito (HILST, 2018. pp. 201-202).

A estrutura dramática explode no gozo do texto e transborda para a narrativa, de modo que o relato de Crasso se transforma num excerto de peça de teatro. No entanto, mesmo esta já está *corrompida* pelo extravasamento da orgia, pois logo em seguida o texto retoma a forma descritiva do relato, há a inclusão de Rubito na cena, e a orgia dos gêneros textuais se desdobra na orgia das personagens, em que as ações e falas já estão misturadas e indiferenciadas. A Língua nas mãos da narradora hilstiana delira, estremece e tensiona até explodir num orgasmo que opera na dissolução de todas as formas fixas, de modo que este transbordando textual transgride o limite do próprio livro, misturando-se com outros da trilogia: “Isso me lembrou um livro que li algum tempo. Uma putinha chamada Corina: *O caderno negro*. Mas não gostei não. Era tudo muito jeca” (HILST, 2018, p. 208). Até a intertextualidade opera como uma transgressão erótica

4 A representação perversa: *O escritor e seus múltiplos vêm nos dizer adeus*

4.1 O sacrifício e a primeira morte do escritor

“À memória da língua” (HILST, 2018, p.105)³⁵

No fim das contas, a trilogia obscena de Hilda Hilst não é sobre sexo. Como já foi demonstrado várias vezes ao longo deste percurso, uma língua erótica não produz necessariamente uma “literatura erótica”, no sentido de um nicho editorial e de uma temática específica. Uma língua erótica produz uma *escritura erótica*, nos termos discutidos até aqui.

O texto hilstiano é erótico não porque representa o sexo, mas antes pelo modo de representar. É a perversão da função mimética da literatura que faz com que a trilogia seja obscena. Como Sade, Hilda Hilst opera uma negação da representação clássica, e o gesto transgressor diante da cultura é o mesmo. Hilda poderia sentar-se ao banquete dos escritores malditos. No entanto, o modo como este gesto transgressor de Hilda Hilst funciona é singular, a escritora inventou sua própria língua e, como foi já foi demonstrado, seu texto se diferencia do texto do Marquês de Sade em vários aspectos.

Poderíamos argumentar que o verdadeiro tema de Sade também não é o sexo, mas sim a moral. O texto sadiano é altamente filosófico, erigindo toda uma moralidade outra, um elogio ao Mal absoluto em oposição irônica à ideia do Bem. Da mesma forma o tema de Hilda é outro, a saber: ético e estético. Hilda Hilst escreveu uma trilogia sobre a escrita e a condição do escritor, e, como Sade, que elogia o Mal ao invés de reafirmar o Bem, virando a filosofia de cabeça para baixo, a autora denuncia a angústia e a insignificância do escritor — e do escritor *macho*, importa frisar — ao invés de louvá-lo.

As epígrafes d’*O caderno rosa* anunciam esta crítica. A citação do autor britânico Oscar Wilde que diz “Todos nós estamos na sarjeta, mas alguns de nós olham para as estrelas” é imediatamente rebatida por Lori que subscrive: “E quem olha se fode”. O diálogo entre as duas epígrafes anuncia o gesto que conduzirá a trilogia. Este “nós” — que são “alguns” — que olham as estrelas mesmo estando na sarjeta poderia ser interpretado como os artistas e os próprios escritores. É comum o estereótipo do escritor como aquele sujeito que consegue escapar ou pelo menos elaborar as mazelas do mundo através da literatura. No entanto, a resposta cortante da

³⁵ Uma das epígrafes que abrem o livro *O caderno rosa de Lori Lamby*

narradora já demonstra o posicionamento negativo que a narradora hilstiana tem diante desta premissa. O escritor é quem *se fode*.

Voltemos agora nossa atenção à primeira epígrafe, que aparece acima de todas, e é citada no início desta seção: “À memória da língua”. Interpretação literal: a obra que se segue — e provavelmente as duas outras também — é dedicada à memória da língua. Quando se utiliza este tipo de termo como “em memória de”, subentende-se que o sujeito referenciado esteja morto. Estas expressões geralmente sinalizam uma homenagem aos mortos. Quando publicou o livro de poemas *Amavisse* em 1989, Hilda anunciou que aquele seria seu último livro “sério”. Num poema publicado na quarta capa da primeira edição, o eu lírico anunciava que estaria prestes a realizar um *potlatch*, sentindo-se livre para *fracassar*. Fica evidente diante de todos estes signos que a narradora hilstiana tem a consciência da *destruição* de alguma coisa, ela anuncia uma morte. Do quê? Da “língua”? Mas o que isto significaria em termos literários?

Georges Bataille (2013) relaciona a literatura com as religiões, sendo sua “herdeira” na medida em que “o sacrifício é um romance, um conto, ilustrado de maneira sangrenta” (BATAILLE, 2013, p. 111). De modo invertido, podemos concluir que o romance é um sacrifício, e num ritual de sacrifício alguma coisa precisa morrer para a violência (o excesso) ser expiada. Na trilogia obscena de Hilda Hilst, por sua vez, é o próprio escritor que é entregue ao sacrifício. Hilda coloca a figura do escritor nua em pelo sobre a pedra de imolação, e ao longo de três romances esfolia essa figura viva, sem fazer nenhuma concessão.

Roland Barthes já havia anunciado a morte do autor (BARTHES, 2012), mas Hilda inaugura o assassinato do escritor³⁶. Ou o suicídio. O toque de eros é mortal. Como foi demonstrado por Byung-Chul Han (2012), a experiência amorosa é como morrer no outro. O sujeito perde-se, enfrenta a sua impotência, *fracassa*. A aproximação do Outro é sempre sentida como *apocalíptica*. Hilda Hilst passou toda a sua vida escrevendo para o Outro, numa busca apaixonada por essa atopia, tanto o outro leitor, seu amado mais procurado e sofrido, quanto o outro da linguagem, na medida em que a autora se transformou em diversas outras vozes. Até que, em sua trilogia obscena, a narradora hilstiana parece entregar o escritor ao sacrifício amoroso. Em seu *potlach*, Hilda Hilst atea fogo em si mesma *por amor* extremado ao Outro. Este gesto dramático da escritora, que performa uma cena ritualista e sacrificial, dialoga com toda uma tradição de mulheres que se sacrificaram ou foram sacrificadas por homens em nome do amor. Mas até mesmo este gesto é irônico e perverso. Na medida em que Hilda entrega sua obra ao *potlach*, ela também ironiza *apaixonadamente* o sacrifício ao entregar a figura do

³⁶ Propositamente a preposição “do” mantém em aberto uma ambiguidade: o escritor é quem mata ou é quem morreu?

escritor para a imolação. É a escritora-mulher quem conduz o rito, e é o escritor homem quem é imolado. Há novamente uma inversão da expectativa.

N’*O caderno rosa*, Lori menciona algumas vezes os pais, sobretudo seu pai. Pelo que é possível inferir a partir do que Lori nos conta, seu pai é um escritor que enfrenta o ostracismo. É “genial” conforme a avaliação da própria esposa, mas genial *demais* para ser lido.

Eu quero falar um pouco do papi. Ele *também* é um escritor, *coitado*. Ele é muito inteligente, os amigos dele que vêm aqui e conversam muito e eu sempre fico lá em cima perto da escada encolhida escutando dizem que ele é um gênio (HILST, 2018, p. 107. Grifos meus).

A narradora se entrega quando emprega o advérbio *também*, marcando sua identificação com o papel do escritor, e a sequência do adjetivo *coitado* evidencia o tom decadente que já foi anunciado. Ao longo do texto em vários momentos fica nítida a angústia que o pai dela enfrenta com a literatura.

Papi é muito bom mas ele tem o que a mamãe chama de crse, quero dizer crise, e aí o outro dia ele pegou a televisão e pegou uma coisa de ferro e arrebentou com ela. [...] Eu já vi papi triste porque ninguém compra o que ele escreve. Ele estudou muito e ainda estuda muito, e o outro dia ele brigou com o Lalau que é quem faz na máquina o livro dele [...] O Lalau falou pro papi: por que você não começa a escrever umas bananeiras pra variar? Acho que não é bananeiras, é bandalheira, agora eu sei (HILST, 2018, p.108).

O relato das experiências sexuais de Lori se dá concomitantemente ao agravamento da crise criativa de seu pai. Os diálogos que ele tem com a esposa e com o editor atravessam a narrativa funcionando como pistas para a leitura.

Fiz bastante diálogo, e agora vou continuar sem diálogo. Por causa daquilo que eu já expliquei do caderno que não é muito grosso. Porque eu ouvi também o Lalau dizer pro papai que não era pra ele escrever um calhamaço de putaria (desculpe, mas foi o Lalau que disse), que tinha que ser médio, nem muito nem pouco demais, que era preciso ter o que ele chamou de critério (HILST, 2018, p. 117).

Neste ponto a narradora aborda a mesma etiqueta estética já referenciada nesta pesquisa a respeito da representação do sexo na literatura. O editor sugere ao pai de Lori que escreva um texto pornográfico, que opere absolutamente no prazer, no entanto, ao que tudo indica, o escritor acaba escrevendo textos *eróticos*, que também constituem experiências de fruição da leitura (BARTHES, 2015).

Então o papi falou pra mami calar a boca mas a mami começou a falar sem parar, ela disse que o bom mesmo era ele escrever do jeito do Henry Miller (tio Abel me ajudou a escrever esse nome) que era um encantador sacaneta, um lindíssimo debochado, e claro que ficou rico, e aí papi disse que estava escrevendo a história dele e não as histórias do Henry Miller, que:

“Você quer saber, Cora, eu acho o Henry Miller uma pústula (Cora é o nome da mami), isso mesmo, uma pústula, uma bela cagada.”

“Você tem coragem de dizer que o Henry é uma pústula?”

“Tenho, e quer saber? sua judas, *eu trabalhei a minha língua como um burro de carga, eu sim tenho uma obra*, sua cretina.”

Aí mamãe começou a chorar e disse que adorava ele, que sabia que ele trabalhou muito a língua, que ele era raro e começaram a se abraçar e eu acho que eles iam se lamber, e eu não consegui perguntar do príncipe e da história que ele podia escrever e também não entendi essa coisa de trabalhar a língua, eu ainda quis perguntar isso pra ele mas ele já estava outra vez gritando que a nojeira que ele ia escrever ia dar uma fortuna, e que ele queria muito viver só pra gozar essa fortuna com a nojeira que ele estava escrevendo (HILST, 2018, pp. 132-133. Grifos meus).

O escritor na perspectiva hilstiana fracassou. Não é descabido propor um espelhamento irônico da própria Hilda — enquanto *escritora* — nos dois personagens. Pai e filha constituem como que “duplos” da figura do escritor. Uma, a criança ingênua e observadora, é substituída pelos pais, e narra apenas o que lhe acontece, agindo como uma “copiadora” da realidade. Já o pai é um Escritor “de verdade”, que trabalhou a sua língua a vida inteira, dedicou-se a pensar seriamente, mas não é lido. É como se os dois sugerissem gestos possíveis em relação a escrita. Vale ainda retomar a relação existentes entre os termos pornografia e prostituição, sendo a pornografia a prostituição da escrita, de modo que tanto a prostituição da menina pode ser interpretada como uma crítica da Hilda à produção de textos “bandalheiras”, quanto o sofrimento do pai se dá também porque ele se vê obrigado a prostituir-se. No entanto, a própria “prostituição” pode ser seu potlach, no sentido de ser um excesso, um excedente que precisa ser “consumido”. Segue-se ainda a sugestão sempre ambígua de que na verdade a menina não existe, sendo já parte do projeto de escrita do pai.

Mami – Eu acho uma droga.

Papi – Por que, sua idiota?

Mami – Que história é essa de cacetinha piupiu bumbum, que droga, não é você que diz que as coisas têm nome?

Papi – Você é mesmo burra, Cora, isso é o começo, depois vai ter ou pau ou pênis ou caralho, e boceta ou vagina e bunda traseiro e cu, depois, Cora, eu já te disse que é a história de uma menininha, eu tô no começo, sua imbecil (HILST, 2018, p. 133).

[...]

PAPI DIZ: (AOS GRITOS) “E onde é que está aquele puto que foi viajar e me mandou escrever com *cenários, sol, mar, ostras e óleos nas bocetas*³⁷, a menina já está torrada de sol e varada de pica, ó meu deus, onde é que está aquele merda do Laíto que pensa que programa de saúde com ninfetas dá ibope, hein? Eu quero morrer, eu quero o 38, onde é que tá?”

MAMI: “Meu Deus, eu vou buscar o calmante”.

Imagem se dá pra eu escrever com essa gritaria de papai e mamãe! Meu Deus, eu sim é que falo meu deus. Mas eu vou continuar o meu caderno rosa, eu acho que ele está lindo, e que o tio Lalau vai adorar, porque eu conto a verdade direitinho como ele gosta (HILST, 2018, p. 137-138. Grifos meus).

O leitor é levado a desconfiar que a história de Lori na verdade é o livro do pai. Instaure-se na narrativa, além do clima claustrofóbico de fruição causado pelo absurdo do relato, também um clima de desconfiança. A possibilidade quase devolve algum alívio, pois, se no fim a história

³⁷ Cf. citação da página 41.

foi inventada pelo pai, significa que nada aconteceu — este alívio é bem exíguo, e só é sentido em comparação à possibilidade de a menina ter escrito, pois, se um adulto escreveu a história ainda assim se configura uma perversão, haja vista que é uma história completamente amoral. Também é interessante observar que mesmo se a história seja de fato contada pela Lori como tem sido, ainda assim *nada aconteceu*. A relação com a realidade referencial é a mesma, independentemente de ser a história fictícia do pai, ou a história real de Lori, que é fictícia! Disso é possível concluir como algumas coisas não são suportadas nem a nível *imaginário*, subsistindo um controle moral que incide sobre as possibilidades da imaginação, e, portanto, da criação literária (LIMA, 2009).

No entanto, no final do *Caderno rosa*, a narradora hilstiana provoca outra reviravolta.

Não tenho mais meu caderno rosa. Mami e papi foram pra uma casa grande, chamada casa pra repouso. Eles leram o meu caderno rosa. Estou com o tio Toninho e a tia *Gilka*. Eles pediram pra eu escrever pra papi e mami explicando como eu escrevi o caderno. Então eu vou explicar [...] (HILST, 2018, p.145).

Sabe, papi, tudo bem direitinho também não dá pra explicar. Eu só queria muito te ajudar a ganhar dinheirinho, porque dinheirinho é bom, né, papi? Eu via muito papi brigando com tio Lalau, e tio Lalau dava aqueles conselhos das bananeiras, quero dizer bandalheiras, e tio Laíto também dizia para o senhor deixar de ser idiota, que escrever um pouco de bananeiras não ia manchar a alma do senhor. Lembra? E porque papi só escreve de dia e sempre tá cansado de noite, eu ia bem de noite lá no teu escritório quando vocês dormiam, pra aprender a escrever como o tio Lalau queria. Eu também ouvia o senhor dizer que tinha que ser bosta pra dar certo porque a gente aqui é tudo anarfa, né, papi? e então eu fui lá no teu escritório muitas vezes e lia aqueles livros que você pôs na primeira tábua e onde você colou o papel na tábua escrito em vermelho: BOSTA. E todas as vezes que dava certo de eu ir lá eu lia um pouquinho dos livros e das revistinhas que estavam lá no fundo, aquelas que você e mami leem e quando eu chegava vocês fechavam as revistinhas e sempre estavam dando risada (HILST, 2018, p. 146).

Hilda Hilst, escrevendo em sua língua erótica, opera a inversão da expectativa da leitura, trazendo uma resolução inesperada e ainda mais escandalosa: não foi o pai (escritor, homem) que inventou a história da menina, mas sim a menina que se fundou escritora e inventou a história inteira. Novamente Lori Lamby se mostra como uma retaliação ao sistema literário canônico masculino. Não só a vítima do abuso tomou palavra: a *escritora* tomou a língua e chocou a tradição.

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 é que é uma doce e terna e perversa bandalheira!” (desculpe, papi, bananeira. Eu sempre me atrapalho com essa palavra). Perversa eu vou ver o que é no dicionário. Essas curvinhas, que eu li na gramática que chamam de parentes, eu também aprendi a entender, e fazer, lendo os outros que estão na segunda tábua: 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?

Eu também ouvia tudo o que você e mami e *tio Dalton*, e *tio Inácio* e *tio Rubem* e *tio Millôr* falavam nos domingos de tarde. Eu acho lindo todos esses tios que escrevem. Eu adoro escrever também, papi. Eu adoro você. E desculpe eu inventar que você gosta de lambar a mami, eu não sabia que você não gostava. E desculpe, mami, de

inventar que você lia e me ensinava as coisas do meu caderno. Parece mesmo que vocês não gostaram, mas eu não escrevi pra vocês, eu escrevi pro tio Lalau (HILST, 2018, p. 147. Grifos meus).

Novamente, a narradora hisltiana satiriza a cultura erudita ao passo que também demarca seus pares literários. Não é à toa que os nomes dos “tios” são de autores brasileiros. Hilda Hilst reivindica e afirma seu espaço no cânone literário de modo profundamente irônico. A escritora se comporta como uma *menininha* diante dos grandes autores e da Literatura. Anuncia sua ignorância no mesmo gesto que afirma seu triunfo. Neste primeiro romance da trilogia obscena dedicada à memória da língua, Hilda Hilst *mata* o escritor implodindo por dentro.

4.2 O suicídio do escritor e o triunfo crasso³⁸

Mais vale um cão vivo do que um leão morto.
Eclesiastes³⁹

“JOCASTA
Já dizia um rei: um livro nas mãos é uma foda de menos.”
(HILST, 2018, p. 192)

“é metafísica ou putaria das grossas?” (HILST, 2018, p.202).

Em *Contos d’escárnio & textos grotescos* também existe a figuração do duplo do escritor. O personagem principal e que conduz a narrativa, Crasso, anuncia já nas primeiras páginas que sempre sonhou em ser escritor.⁴⁰ Assim como também já anuncia o teor de seus textos, ao afirmar que “É tanta bestagem em letra de forma que pensei, por que não posso escrever a minha?” (HILST, 2018, p. 156). De modo que a primeira parte do livro se resume apenas a Crasso contando sobre sua vida sexual num texto que, apesar de apresentar algumas características transgressoras já apontadas nessa pesquisa, como a mistura despudorada de temas eruditos com sexo, ainda assim se inscreve no regime do prazer. É uma narrativa relativamente confortável, radicalmente mais fácil que a de Lori, e muito divertida. O leitor goza no riso. No entanto — e como já foi apontado —, a narrativa muda de tom no momento em que Crasso conhece Clódia. Argumentamos anteriormente que essa mudança ocorre devido

³⁸ Adjetivo 1. grosso; espesso 2.cerrado; denso 3.opaco 4. *figurado* grosseiro *erro crasso* = erro grosseiro *ignorância crassa* = suma ignorância *crasso* in Dicionário infopédia da Língua Portuguesa [em linha]. Porto: Porto Editora, 2003-2021. [consult. 2021-05-14 03:33:20]. Disponível na Internet: <https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/crasso>

³⁹ Epígrafe presente na primeira página de *Contos d’escárnio & textos grotescos*.

⁴⁰ Cf. citação da página 46.

à inclusão do eros na vida de Crasso. Ele se apaixona por Clódia, e o *abismar-se* característico que o sujeito sofre diante do amor⁴¹ toma conta da narrativa.

No entanto, cumpre observar que outro encontro também provoca essa mudança de tom da narrativa, a saber: o encontro de Crasso com Hans. Quando conhece e se apaixona por Clódia, o personagem Crasso é atingido pelo amor, mas quando ele conhece Hans é o narrador Crasso que é atingido pela atopia do seu duplo⁴².

Hans, conforme conta o narrador:

Hans Haeckel era *um escritor sério, o infeliz*. Adorava Clódia. Achava-a a mais limpa e nítida de todas as mulheres. Era um homem de meia-idade, alto, bastante encurvado e muito meigo. Havia escrito uma belíssima novela, uma nova história de Lázaro. A crítica o ignorava, os resenhistas de literatura teimavam que ele não existia, os coleguinhas sorriam invejosos quando uma vez ou outra alguém o mencionava (HILST, 2018, p. 174-175, grifos meus).

O narrador descreve ainda uma única interação que teve com Hans.

Eu lhe dizia: Hans, ninguém quer nada com Lázaros, ainda mais esse aí, um cara leproso e ainda por cima morto. Mas ressuscitou, Crasso, ressuscitou! Mas o mundo é do capeta, Hans, vamos escrever a quatro mãos uma história porneia, vamos inventar uma pornocracia, Brasil meu caro, vamos pombear os passos de Clódia e exaltar a terra dos pornógrafos, dos pulhas, dos velhacos, dos vis. não posso. Literatura para mim é paixão. Verdade. Conhecimento. Matou-se logo depois (HILST, 2018, p. 175).

Neste ponto da narrativa fica explícita a tensão já antes sugerida n’*O caderno rosa* entre escrever uma literatura grandiosa e de qualidade e escrever pornografia. No romance anterior, essa tensão ocorre no interior do escritor, e ele sofre com este dilema, se vê dilacerado pela escolha entre o texto de prazer e o texto de fruição. Nos *Contos d’escárnio* a tensão se traduz entre duas personagens, sendo Crasso este escritor que produz textos pornográficos e Hans, o escritor que tenta produzir uma literatura por “paixão” (eros). O pai de Lori chegou a pronunciar o desejo se matar — “Eu quero morrer, eu quero o 38, onde é que tá?” (HILST, 2018, p. 138) —, mas é Hans quem efetiva de fato o suicídio. De modo que, como sugere o texto, Crasso “tinha razão”. O escritor de fruição é derrotado pelo texto do prazer, aniquila a si mesmo.

No entanto, Crasso passa a ler e a se interessar pelos originais de Hans Haeckel, e a experiência de leitura dos seus textos começa a impactá-lo, a ponto de Crasso decidir procurar outros originais do autor morto — “Viajei porque queria os inéditos de Hans. Clódia me deu o endereço da mãe dele. Soubemos que ele deixara tudo antes de se matar” (HILST, 2018, p.

⁴¹“ABISMAR-SE. Lufada de aniquilamento que atinge o sujeito apaixonado por desespero ou excesso de satisfação” (BARTHES, 2018, p. 23).

⁴² Entendemos que dizer “atopia do duplo” é uma impostura. Mas justamente por isso este encontro configura-se como transformador na narrativa, na medida em que marca uma perturbação ainda maior, afinal, o *estranhamento* é sempre mais intenso quando acontece no seio daquilo que nos é familiar.

202). Crasso embarca num processo de imersão na obra do escritor Hans, e essa viagem começa a perturbá-lo profundamente, o que ele narra a Clódia através de cartas.

Isso de eu ter vindo para cá a fim de catalogar toda a produção inédita de Hans Haeckel foi muito imprudente. Clódia, se você lesse os inéditos de Hans! Aquele da Lisa é o mais alegrinho. Há agonias sem fim, homens e mulheres debruçando-se sobre o Nada, o Fim, o ódio, a desesperança (HILST, 2018, p. 204).

Ando deprimido, Clódia. Como se caralhos e perseguidas não existissem mais. Ler o nosso Hans Haeckel é como se o pensar tomasse efetiva concretude e aparecesse à tua frente: uma sólida e imponente colina de granito. [...] Talvez sigam notícias se eu conseguir anular o gesto do tiro na têmpora (HILST, 2018, pp. 207-208).

A partir deste ponto a narrativa começa a ser constantemente interrompida por contos de Hans Haeckel, e em determinado momento também por contos de Crasso. O primeiro deste, intitulado *Conto de Crasso em depressão* apresenta um erotismo bem mais obscuro que os relatos anteriores.

Ele deu várias chicotadas nas coxas da mulher. Ela sangrava e pedia mais.
 você sabe que os americanos ficaram com uns problemas com aquilo tudo do Vietnã?
 sei que ficaram com vários problemas, mas qual é esse?
 eles gozavam quando explodiam a cabeça de um vietnamita.
 que jeito difícil de gozar não? ainda mais agora, tem que viajar pra lá.
 até que nem. É só sair por aí explodindo cabeças.
 é. isso é.
 e as armas?
 a gente arranja, benzinho. Ele lambeu-lhe as coxas. Ficou lambuzado de sangue.
 eu gosto de sangue.
 eu gosto de ser sangrada.
 o que é que você acha do ser humano?
 um barato, né, bem?
 e se eu te matasse agora?
 de que jeito?
 com várias facadas.
 dói? não vai responder aquilo: que só dói se eu começar a rir. não, benzinho.
 Ele foi até a cozinha. Ela sorria. Ele voltou com uma faca dentro de uma bacia de água. Lembrou-se do Polanski: A faca na água. Bonito aquele filme. você assistiu A faca na água?
 não. Eu só assisto filme pornô.
 quanto você quer pra levar uma facada?
 a sério?
 claro.
 se eu gozar quero nada não, bem.
 Ele deslizava a lâmina da faca na água da bacia.
 [...]
 resolveu então benzinho? quanto é pra morrer sem gozar?
 ah, isso vai ser caro, amor. Nenhuma siririca antes?
 não. Assim a seco.
 você é louco.
 não.
 E enquanto ela gritava, encolhida debaixo dos lençóis, explodindo em sangue, ele dizia: um punhal só grito, benzinho, sem nenhuma emoção, benzinho. Coisa de cabramacho rigoroso, benzinho. Goza, vá. Algumas pessoas que andavam pela rua tentaram adivinhar de onde vinham os gritos. Mas tudo silenciou de repente. E todos continuaram andando.
 goza, vá (HILST, 2018, pp. 210-211).

Os relatos de Crasso desde o começo dos *Contos d'escárnio* eram jocosos, debochados, desbocados. A sexualidade era representada de modo carnavalesco e alegre. Um erotismo prazeroso definia a tônica da escritura de Crasso. No entanto, a partir da imersão na obra de Hans, Crasso é tomado por uma perturbação, sente-se incomodado, deprimido, a ponto de produzir outro tipo de representação do sexo, mais mórbida e doentia.

Se o suicídio do escritor poderia indicar um triunfo da modalidade de literatura produzida por Crasso, por outro lado, a obra de Hans mantém um poder contagioso que enche de fruição o texto de prazer do narrador *crasso*. Crasso é tocado profundamente por Hans Haeckel, transforma-se a partir da leitura. Como já foi visto, o amor é um morrer no outro, mas que nos devolve a vida. No movimento erótico experimenta-se a dissolução do sujeito, é um perder-se no outro atópico, mas que vem acompanhado de uma reconquista de si, um triunfo além do esquema positivo de poder (HAN, 2012). Hans Haeckel — e neste ponto é impossível não notar a coincidência das iniciais do nome com Hilda Hilst — opera a destruição radical de si mesmo, mas, a partir dessa entrega mortal, ele triunfa porque permanece no coração de Crasso.

No fim do livro Crasso sai vitorioso. Ele é chamado por um editor e vai “*sair em inglês*” (HILST, 2018, p.228). A vitória aqui é entendida como a publicação somada ao prestígio internacional. No entanto, é impossível não relacionar esta vitória ao contato mortal, e profundamente erótico com a literatura de Hans Haeckel, afinal “na base do erotismo, temos a *experiência de um estouro*, de uma violência no momento da explosão” (BATAILLE, 2013, p. 117. Grifos meus). De modo que fica ambíguo se esta vitória é de Crasso ou do escritor falecido. Ou, e esta é a possibilidade mais coerente com o que tem sido elaborado nesta pesquisa, se o triunfo da escritura só foi possível *entre* os dois, apenas a partir da entrega amorosa de Hans e da experiência de aniquilação de Crasso, quando a margem indefinida entre o texto de prazer e o texto de fruição produz o texto erótico.

4.3 O escritor no lixo e o escritor no luxo

‘Gozo grosso pensando: sou um escritor brasileiro, coisa de macho, negona. Vamos lá’ (HILST, 2018, p. 233).

Georges Bataille mostrou que “A conduta erótica se opõe à habitual assim como o gasto à aquisição” (BATAILLE, 2013, p. 197), na medida em que o erótico é o excedente da sexualidade. E o excesso, conforme Camila Alexandrini,

pode significar aquilo que não cabe, que sobra, que acumula. Excesso pode ainda estar associado ao que é desmedido, violento, desregrado. Cotidianamente, o excesso possui conotações que nos fazem lembrar algo indesejado ou, inclusive, inapropriado (ALEXANDRINI, 2010, p. 25).

O erótico é “inútil” ao mundo racional do trabalho, é o excesso desviante da “função natural”. Desse modo ele se assemelha à literatura. Como Octávio Paz (1994) observou, assim como o erotismo desvia a sexualidade da função reprodutora, a literatura desvia a língua das suas funções e obrigações sociais. Na lógica do capital nada pode estar fora do regime racional de ganhos e perdas, nada pode não ter uma função. A língua, sob o regime do mundo do trabalho, não admite que as coisas não tenham *nome fixo*. A literatura, tal como o erotismo, constitui então uma espécie de luxo, operando num lugar privilegiado fora do regime de acumulação capital. Ou também como lixo, no sentido de o mundo organizado do trabalho agir de modo a “excretar” aquilo que perturbaria a ordem ou que é simplesmente inútil.

Luxo e lixo constituem, então, dois destinos possíveis ao excesso. O luxo comporta tudo aquilo que é inútil mas ainda assim é *aceito* pelo capital. Em certa medida, o luxo é o inútil que tem uma *utilidade*, que seria: manter o excesso sob controle. Até porque o luxo é repartido e distribuído conforme regras bem específicas do capitalismo. A obra sadiana explora muito essa característica luxuosa da transgressão. As personagens sádicas sempre são abastadas, gozando de extrema prodigalidade. O exemplo estrambótico dos *120 dias de Sodoma* constitui uma orgia *irracionalmente* luxuosa.

O lixo, por outro lado, é o inútil *absolutamente* inútil. É o excedente que não pode ser comportado no regime do luxo, e então é duplamente rejeitado. Ao luxo devota-se admiração, inveja. Ao lixo o desprezo e esquecimento.

Em *Cartas de um sedutor*, o primeiro narrador encontra-se no meio lixo. “Como pensar o gozo envolto nestas tralhas?” é a frase paradigmática que inaugura o último romance da trilogia, publicado em 1991. Neste primeiro momento o narrador descreve o lugar precário em que vive na companhia de Eulália.

Há um ano me acompanha pelas ruas. – Pedimos tudo o que os senhores vão jogar no lixo, tudo o que não presta mais, e se houver resto de comida a gente também quer. Os sacos de estopa ficam cheios, cacos livros pedras, gente que até pôs rato e bosta dentro do saco, que caras tinham os ratos meu Deus, que olhinhos magoados tinham os ratos meu Deus, aí separávamos tudo: rato e bosta pra cá, livros pedras e cacos pra lá. Comida nunca. Era um que fazer o dia inteiro. Depois eu lavava os livros e começava a ler. Eulália ia se virar para arranjar comida. Que leituras! Que gente de primeira! O que jogaram de Tolstoi e Filosofia não dá para acreditar! Tenho meia dúzia daquela obra-prima A morte de Ivan Ilitch e a obra completa de Kierkegaard. E cacos tenho alguns especiais também: um pé de Cristo do século 12, metade do rosto de Tereza Cepeda e Ahumada do século 18, um pedaço de coxa de São Sebastião (com flecha e sangue) do século 13, uma caceta de plástico cor-de-rosa, deste século, toda torcida como se tivesse sido queimada (guardei-a para não esquecer... para não

enfiar a minha numa dessas de combustão espontânea...), duas penas de papagaio, uma barriga de Buda, três pedaços de asa de anjo, seis Bíblias e duzentos e dez O capital. (Jogam fora muito esse último, parece que saiu de moda, creio eu.) (HILST, 2018, pp. 231-232).

O narrador e Eulália vivem juntos. Vasculham o lixo — e não tem como não sublinhar a ironia que é encontrar grandes obras da literatura *no lixo* —, ela procura comida, ele escreve; eles fazem sexo. E é após o gozo sexual, ao que tudo indica, que este narrador começa a escrever⁴³.

O segundo narrador da história, por outro lado, é um homem rico que troca cartas com a irmã. Temos acesso apenas às suas cartas, permanecendo oculto o que a irmã responde. Tudo o que sabemos é apenas através das observações de Karl. Num estilo que dialoga com a obra *Diário de um sedutor* de Kierkgaard, Karl escreve um texto erudito, elitista e depravado. O assunto das cartas é basicamente sexo, somando-se provocações e convites incestuosos que ele faz à irmã, desejando que “saia do claustro” e venha lhe visitar. A irmã, de outra forma, e pelo que é possível aferir nas pistas do texto de Karl, tem uma atitude diferente com o sexo, fator que instiga ainda mais o homem a convidá-la e provocá-la.

Escute, Cordélia, a sério: disseste-me na tua última carta que bagos e caceta e o cozinho de Albert não te dizem respeito. Que não te interessas mais por todas essas imundícies do sexo. Sinto que mentes (HILST, 2018, p.241).

Karl também conta sobre seus encontros com um jovem mecânico chamado Albert, e sobre sua relação com os empregados.

Odeio essa gentalha. É preciso fazer caras de compreensão, de piedade, é preciso ter muito cuidado, porque qualquer coisa que te saia da boca em relação a essa gente, todo mundo fingirão cair matando em cima. Tu dás casa, comida, roupa lavada etc. e te odeiam. Aí entram os compassivos: é perfeitamente racional que te odeiem, tu és rico, meu caro, tens tudo, e esses coitados são os esquecidos do mundo. Se eu tivesse alguém que me desse casa comida roupa lavada e ainda me pagasse, ia chupar-lhe a verga ou a xereca até o final dos tempos. Isso das hierarquias sempre existiu (HILST, 2018, p.247).

Em raros momentos há a incursão de algumas reflexões filosóficas, mas que se realizam de modo indesejado, o narrador segue a lógica refratária ao pensamento “sério” comum a várias outras personagens da trilogia — como o próprio Crasso. No entanto, no caso particular de Karl, o narrador também é refratário à própria ideia de escrever.

P.S. Insisto: por que falas de Nietzsche? Por que me pensas compassivo terno cruel e louco como ele? E pergunto-te: também talentoso? Que devo me dedicar às letras porque me sentes um escritor? Queres sem dúvida me ofender, Cordélia (HILST, 2018, p. 251).

⁴³ Cf. a epígrafe desta seção.

De alguma maneira me transformaste num escriba ou melhor num escrevinhador, e só de saber que tu me pensas escritor agiganta-me a náusea. Que tipos petulantes! Que nojosos! Esgruvinham as virilhas, o pregueado, escarafuncham os sórdidos corações, as alminhas magras, e daí enchem-se de arrotos quando terminam os textos (HILST, 2018, p. 255).

O texto de Karl corre por mais de trinta páginas, até que a narrativa interrompe-se tão abruptamente como começou, e a voz do escritor do lixo retoma o comando do texto. Nesse momento também é revelado o que antes fora sugerido pela mudança abrupta de voz: que Karl é um texto produzido pelo primeiro narrador. “Eu, Statimus, digo: vou engolindo, Eulália, vou me demitindo desse Karl nojoso” (HILST, 2018, p. 266). Esse movimento de uma voz mergulhando na outra, de um narrador misturando-se a outro, comum nos três livros da trilogia, configura um uso erótico da estrutura narrativa, na medida em que a língua, em estado de devir, opera na contramão do uso habitual. Ao invés de dar nomes e definir formas, a língua erótica dissolve as formas e instaura a indiferenciação entre as personagens.

O duplo do escritor também é outro movimento recorrente na trilogia. No *Caderno rosa* a menina é o duplo do pai escritor — ou o pai é o duplo da menina —, nos *Contos d’escárnio* Crasso está diante de Hans, e, finalmente, nas *Cartas de um sedutor*, Statimus está em oposição a Karl. Crasso e Karl podem ser relacionados ao mesmo gesto: ambos produzem uma literatura pornográfica, escrevendo num texto de prazer, e ambos vivem no luxo. Hans Haeckel e Statimus também se relacionam ao mesmo gesto, mas cada um enfrenta um destino diferente. Enquanto Hans decide suicidar-se, Statimus assume o lugar do lixo. E este não é o lugar de origem dele, é importante frisar. Ao que o texto sugere, Statimus e Karl já ocuparam a mesma posição social, mas Statimus *decidiu* ir para o lixo.

Tínhamos um amigo, o Stamatius (!) (eu só o chamava de Tiu, porque, convenhamos, Stamatius não dá) que perdeu tudo, casa e outros bens, porque tinha mania de ser escritor. Dizem que agora vive catando tudo quanto há, é catador de lixo, percebes? Vive num cubículo sórdido com uma tal de Eulália que deve ter nascido no esgoto. Muitos o procuram para ajudá-lo. Não quer nem saber. O Tiu quer escrever, só pensa nisso, pirou, sai correndo de pânico quando vê alguém que o conheceu. Carrega no peito uma medalha de Santa Apolônia, protetora dos dentes. Ah, não tem mais dentes. Bonito o Stamatius. Elegante, esguio. A última coisa que fez antes de sumir por aí foi torcer as bolotas de um editor, fazê-lo ajoelhar-se até o cara gritar: edito sim! edito o seu livro! com capa dura e papel-bíblia! Só então largou as bolotas e balbuciou feroz: vai editar sim, mas a biografia da tua mãe, aquela findinga, aquela leia, aquela moruxaba, aquela rabaceira escrachada que fodeu com o jumento do teu pai – e quebrou-lhe os dentes com a muqueta mais acertada que já vi. Quebrou a mão também (HILST, 2018, pp. 255-256).

De modo que a escrita, nestes termos, toma uma dimensão ética. Hilda Hilst já afirmou em uma entrevista⁴⁴ que o escritor, conforme seu entendimento, tem o compromisso ético de

⁴⁴ Cf. nota 31.

não compactuar com o “engodo”. Em outras palavras, podemos concluir que, para a autora, a literatura deve rejeitar o luxo e assumir o lixo.

A partir deste momento em que o narrador “se demite” de Karl, inicia-se uma sequência de contos eróticos, nos termos discutidos na pesquisa. A língua hilstiana atinge o ápice do delírio, cada conto é produzido *maquinalmente*. O desejo de escrever, o desejo apaixonado de escrever e ser lido pelo outro opera em Statimus um delírio esquizofrênico que produz páginas e páginas de contos, cada um com uma voz inédita e singular (DELEUZE, 2010).

A problemática ética e estética do escritor (e conforme a perspectiva kierkgaardiana elaborada no texto *roubado* pelo livro) segue aparecendo ao longo das narrativas — já não é possível falar de uma única narrativa neste texto, tão fragmentado que se torna ao ser tocado pelo gozo de Statimus.

Ponderava: Tiu, não tem essa não de ascese e abstração. Escritor não é santo, negão. O negócio é inventar escroteria, tesudices, xotas na mão, os caras querem ler um troço que os faça esquecer que são mortais e estrume. Continua: Tiu, com a tua mania de infinitude quem é que vai te ler? (HILST, 2018, p.290).

TÍNHAMOS DISCUSSÕES INTERMINÁVEIS. Eu lhe mostrava meus textos e ele dizia: tu não tens fôlego, meu chapa, tudo acaba muito depressa, tu não desenvolve o personagem, o personagem fica por aí vagando, não tem espessura, não é real. Mas é só isso que eu quero dizer, não quero contornos, não quero espessura, quero o cara leve, conciso, apressado de si mesmo, livre de dados pessoais, o cara flutua, sim, mas é vivo, mais vivo do que se ficasse preso por palavras, por atos, ele flutua livre, entende? Não. E ajeitava os óculos, não e não. Achei conveniente não lhe mostrar mais os textos. Ele me encontrava e insistia: hof hof hof, fôlego, meu chapa, fôlego, espanta as nuvenzinhas flutuantes, dá corpo às tuas carcaças, afunda os pés no chão. Eu implorava: para com isso, para, um dia quem sabe tu entendes. Não entendeu. Na frente de amigos, de minha mulher, de meus filhos ele começava: hof hof hof, fôlego meu chapa. Um dia fomos à praia. Entre uma caipirinha e outra propus-lhe nadar até a ilha. Disse um sim chocho, mas topou. No meio da travessia, enquanto ele se afogava, eu aperfeiçoava a minha butterfly, e meu ritmo era rápido, harmonioso, cheio de vigor. Gritei-lhe antes de vê-lo desaparecer: fôlego é isso, negão. Estou em paz. E dedico-lhe este meu breve texto, leve, conciso, apressado de si mesmo, livre de dados pessoais, muito mais vivo do que ele morto (HILST, 2018, p. 297).

Mais uma vez percebe-se a tensão constante da trilogia entre escrever pornografia ou escrever “a sério”. O escritor de fruição, que na narrativa entrega-se à morte ou ao lixo, é sempre aconselhado a optar pela pornografia. No segundo trecho citado há, em especial, a aparição também de uma tensão formal, não apenas temática. Até aqui os escritores bem-sucedidos do “luxo” recomendavam escrever sobre sexo. Neste trecho o editor (outra figura também recorrente nos textos) faz observações sobre *como* escrever. E o gesto do narrador permanece o mesmo: uma obstinada retaliação. Um “não”.

Por fim, a profusão erótica do narrador é tamanha que, como Hans, Statimus também se destrói:

Penso: verdade que construí meu ganido-mulher-diante-da-vida de um jeito pungente e delicado, submisos e paciente
 Vou engolindo Eulália. Vou me demitindo. E vou ficando mais sozinho. Restarão meus ossos. Devo polir meus ossos antes de sumir? (HILST, 2018, p. 295).

Desde o primeiro livro da trilogia que a narradora hilstiana vinha operando essa espécie de *matrioska* narrativa, em que uma voz sai de dentro da outra, ou mergulha na outra. A intertextualidade também é recorrente nas obras, tanto através do diálogo entre elas, quanto com a cultura erudita. Num dado momento a própria Hilda é citada dentro do livro, em *Contos d'escárnio*: “SONSIN: Nenéca, é uma peça burlesca, já te disse, ou você acha que o pessoal quer a HH, aquela metafísica croata?” (HILST, 2018, p. 199). Como o erotismo que, conforme definido por Castelo Branco, configura uma “modalidade não utilitária de prazer” porque propõe o gozo como fim em si (BRANCO, 1984, p. 24), a trilogia obscena de Hilda Hilst é erótica porque constrói uma literatura absolutamente autorreferenciada. De modo que a sofisticada mistura de narradores, a dissolução relativa dos gêneros textuais e a forte intertextualidade têm por consequência a destruição do conceito de representação.

A narradora hilstiana não se propõe a representar absolutamente nada. A representação é pervertida pela língua erótica de Hilda Hilst. A escritura de Hilda Hilst, produzida nessa língua erótica, opera apenas de modo figurativo. Como em Sade, o narrador escolhe o discurso contra o referente, colocando-se ao lado da *semeiôsis*, não da *mímese*s (BARTHES, 2005). O que significa dizer que a literatura é produzida apenas para *gozar* de si mesma.

Se o escritor é sempre retratado através de duplos, sendo um *representante*⁴⁵ da pornografia e do texto de prazer luxuoso e palatável ao gosto do consumo, enquanto o outro marcaria o escritor do texto de fruição que é condenado ao lixo ou a morte, é menos para determinar quem é mais coerente do que para provocar a dialética erótica entre ambos. A narradora hilstiana percorre os dois textos habilmente, e percorre quanto mais caminhos lhe forem possíveis e impossíveis. Uma língua erótica é uma língua enfeitada, uma língua roubada e pervertida, que, por não ter uma forma definida e agir na destruição das formas, é capaz de produzir e gozar de quantos desejos quiser. O excesso de Hilda Hilst não cabe em lugar nenhum, é o excesso que transbora todos os lugares, que *erotiza* os limites. Este excesso hilstiano

faz a literatura de Hilst algo que está para além do permitido, do programado, do possível, do entendimento. É através da permissão ao excesso que a escrita de Hilst conduz os leitores ao questionamento, à desestabilização, à revolução das palavras, das compreensões e da vida (ALEXANDRINI, 2010, p. 25).

De modo que, entre o escritor do luxo e o escritor do lixo, quem triunfa é a escritora.

⁴⁵ A escolha da palavra é quase uma ironia.

CONCLUSÃO

“Querer escrever o amor é enfrentar a *desordem* da linguagem: essa região tumultuada em que a linguagem é ao mesmo tempo *demais* e *demasiadamente pouca* (BARTHES, 2018, p.152. Grifos do autor).

“Será que ando sentindo amor? Meu Deus, isso vai me brochar para sempre. Não há nada mais estraçalhante e corrosivo!” (HILST, 2018, p.208).

Escrever numa língua erótica é o mesmo que escrever numa língua amorosa. Sabe-se que o autor deve nutrir alguma alegria pela sua escrita, mesmo uma alegria difícil; no fundo o que move a escrita é o desejo. Existe uma dimensão de entrega, de languidez ou de agonia, mas sobretudo de entrega, de absoluta imersão no ato de escrever e no ato de ler. De modo que, não é descabido concluir que existe uma relação amorosa entre escritor, obra e leitor. Existe uma doce perversidade entre os três, um *antipacto* de promiscuidade e deleite.

Poucos escritores *amaram* tanto seu leitor quanto Hilda Hilst. A autora contou em mais de uma entrevista que foi por uma extremada convicção ética, causada pela experiência da leitura de Kazantzákis, que decidiu abdicar da badalada vida urbana e se dedicar monasticamente à escrita, a fim de conseguir prestar mais atenção no outro. Poucos escritores *amaram* tanto a literatura e acreditaram tanto na “alegria da palavra”⁴⁶ quanto Hilda.

A própria experiência de leitura de Kazantzákis foi como um arrebatamento erótico. Hilda Hilst lia e escrevia no amor, estava sempre aberta diante deste outro incapturável, e, como foi visto, a ferida do amor é uma abertura radical no ser, por onde o sujeito escorre, “constituindo-se sujeito neste próprio fluxo” (BARTHES, 2018, p. 46). De maneira que durante esta leitura Hilda sentiu-se profundamente ferida pela língua de Kazantzákis, e através desse ferimento tornou-se outra.

Eros implica um movimento ético no sujeito. Ao ser tomado pelo amor, o sujeito é arrancado do si mesmo, é invadido pelo mundo do outro, e, portanto, por outros valores, outras realidades, outras formas estéticas. Por isso o ser, ao experimentar o sentimento erótico, coloca-se em questão (BATAILLE, 2013). E por isso também argumentamos que o devir, conforme proposto por Deleuze em *Crítica e Clínica*, é um estado profundamente erótico.

Hilda Hilst estava apaixonada. *Era* apaixonada. Escrevia na linguagem do amor. Sua obra inteira é atravessada pela busca amorosa, e:

⁴⁶ “Porque não adianta você escrever bem, ter uma boa redação, e fazer uma coisa média. Guimarães Rosa e Clarice avançaram nessa caminhada visceral, sem perder a alegria da palavra” (HILST *apud* DINIZ, 2013, p. 100).

A atopia do amor, aquilo que o faz propriamente escapar a todas as dissertações, seria que, em última instância, não é possível falar dele a não ser *segundo uma estrita determinação alocutória*; seja ele filosófico, gnômico, lírico ou romanesco, há sempre, no discurso sobre o amor, uma pessoa a quem nos dirigimos, mesmo que essa pessoa tenha passado ao estado de fantasma ou de criatura a vir. Ninguém tem vontade de falar de amor se não for *para* alguém” (BARTHES, 2018, p.114. grifos do autor).

Essa atopia erótica marca sua dimensão ética. Hilda escrevia para o outro, seu compromisso era com o Outro, tanto o outro leitor, quanto o Outro da linguagem, os muitos outros que ela criava e sentia na própria pele através da escrita. Escrever numa língua erótica, portanto, é escrever desejando o outro, é usar a língua para produzir o desejo, e criar meios para gozar, para seduzir. E ferir.

A publicação *escandalosa* da trilogia obscena na década de noventa poderia ser interpretada como uma vingança da autora contra o leitor, mas essa vingança de nenhum modo é odiosa. Pelo contrário, podemos concluir que o “potlach” de Hilda foi a maior demonstração do seu amor, em toda sua espessura estética, ética e transgressora. A estrutura inteira da trilogia é erótica, e não porque tenta representar o sexo, mas sim porque *perverteu* a própria representação. O percurso fluído através de diferentes gêneros textuais, as mudanças imprevisíveis de vozes na narrativa, a promiscuidade entre cultura erudita e a “bandalheira”, a dança nupcial entre o escritor de fruição que busca o Absoluto e o escritor de prazer que busca a pornografia, configuram um texto que, conforme apontado por Barthes, transita no rasgo entre a cultura e a sua destruição, constituindo-se, portanto, erótico na *fenda* entre elas (BARTHES, 2015). De outra forma, a retaliação da voz feminina, a figuração explícita do sexo e da angústia e a absurda violência da *ausência* de violência marcam uma escritura que, como vimos, é semelhante à de Sade em grandeza e no gesto de transgressão, mas ainda assim singular e transgressora em relação ao próprio Sade.

A língua erótica de Hilda Hilst escava e percorre os buracos da língua portuguesa e extraí a confusão e a profusão de uma experiência amorosa e delirante — delirante porque amorosa. No riso e no silêncio, o leitor é delicadamente obrigado a participar desta orgia linguística. Ele é enfeitiçado pela língua hilstiana, é tomado por sua sintaxe desejante; na trilogia obscena, o amor de Hilda, com toda a doçura e dureza que o amor é capaz de ter, como uma experiência de gozo e de morte, de perda de si e de reencontro, captura o leitor. Lori Lamby, como uma “criança com tesão retesando seu arco” (BARTHES, 2018, p. 28) acerta o leitor em cheio. Fere-o profundamente. Ingressamos na trilogia envenenados pelo eros hilstiano; gozamos, estremecemos, experimentamos o luxo da palavra erudita e macia, caímos no lixo da palavra intratável, e morremos com a sua língua *maldita*.

É impossível sair da língua hiltiana sem carregar consigo um pedaço dela. Mergulhar em seu potlach é como dividir a alcova, dividir o coração. Nestes tempos em que eros agoniza na sociedade, cada vez mais sufocado pelas estratégias éticas e estéticas do neoliberalismo, ler a obscena trilogia da senhora H. constitui, portanto, conforme previsto por Deleuze (2011) um vigoroso empreendimento de saúde. E se o escritor é, conforme Deleuze, médico na medida em que o mundo são os sintomas, a Mulher na Casa do Sol constitui-se, portanto, a maga que cura — ou envenena — operando na perversão da clínica. Uma Alta Sacerdotisa da Literatura.

I

Se te pareço noturna e imperfeita
Olha-me de novo.
Porque esta noite
Olhei-me a mim, como se tu me olhasses.
E era como se a água
Desejasse

Escapar de sua casa que é o rio
E deslizando apenas, nem tocar a margem.

Te olhei. E há um tempo
Entendo que sou terra. Há tanto tempo
Espero
Que o teu corpo de água mais fraterno
Se estenda sobre o meu. Pastor e nauta

Olha-me de novo. Com menos altivez.
E mais atento (HILST, 2017, p. 231).

REFERÊNCIAS

- ALEXANDRINI, Camila. **O excesso e a exceção na literatura dramática de Hilda Hilst**. Orientador: Rita Lenira de Freitas Bittencourt. 2010. 89 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Letras) - Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2010. Disponível em: <https://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/29163>. Acesso em: 29 maio 2021.
- APULEIO, Lúcio; tradução de GUIMARÃES, Ruth. **O Asno de Ouro**. Rio de Janeiro: Ediouro, [s/d].
- ARISTÓFANES; tradução de FERNANDES, Millôr. **Lisístrata — A Greve do Sexo**. Porto Alegre: L&PM, 2007.
- BAKTHIN, Mikhail. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: O Contexto de François Rabelais*. 4. ed. São Paulo: Hucitec; Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1999.
- BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. São Paulo: Martins Fontes, 2012.
- _____. **O prazer do Texto**. 6. ed. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- _____. **Fragmentos de um discurso amoroso**. São Paulo: Editora Unesp, 2018.
- _____. **Sade, Fourier, Loyola**. São Paulo: Martins Fontes, 2005
- BATAILLE, Georges. **O erotismo**. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2020.
- _____. *A literatura e o Mal*. Belo Horizonte: Autêntica, 2020.
- BEAUVOIR, Simone de. Deve-se Queimar Sade? In: **Novelas do Marquês de Sade**. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1961.
- _____. **O segundo sexo Volume 1: Fatos e mitos**. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.
- _____. **O segundo sexo Volume 2: A Experiência Vivida**. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.
- BENVENISTE, Émile. Da subjetividade na linguagem. In: **Problemas de linguística geral II**. São Paulo: Pontes, 1974.
- BRANCO, Lúcia Castello. **O que é erotismo**. 2 ed. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- CORTÁZAR, Júlio. Alguns aspectos do conto. In: *Valise de Cronópio*. 2 ed. São Paulo: **Perspectiva**, 2006.
- DELEUZE, Gilles. **Crítica e clínica**. Editora 34. São Paulo. 2011.
- _____; GUATARRI, Félix. **O Anti-Édipo, capitalismo e esquizofrenia**. editora 34. São Paulo, 2010.

- _____. **Sacher-Masoch: o frio e o cruel**. Zahar. Rio de Janeiro. 2009.
- DINIZ, Cristiano (org.). *Fico besta quando me entendem: entrevistas com hilda hilst*. Rio de Janeiro: Globo, 2013.
- FOUCAULT, Michel. **A ordem do Discurso**. São Paulo: Loyola, 1996.
- _____. **As Palavras e as Coisas**. 8 ed. Martins Fontes. São Paulo, 2002.
- FREUD, Sigmund. *A Interpretação dos sonhos*. In: **Obras Completas volume 4**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- _____. *Além do princípio do prazer*. In: **Obras psicológicas completas**: Rio de Janeiro: Edição Standard Brasileira, 1996.
- _____. *As pulsões e suas vicissitudes*. In: **Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud**. Rio de Janeiro: Imago, 1996, vol. XIV.
- GRIMAL, Pierre. **Dicionário de Mitologia Grega e Romana**. 5 ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.
- GUIMERO, Vania Pereira. **Todos se engolem: uma leitura antropofágica de Cartas de um sedutor**. Orientador: Eliane Robert Moraes. 2018. 237 f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade Federal de São Paulo', São Paulo, 2018. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8149/tde-28022019-183606/pt-br.php>. Acesso em: 25 mar. 2021.
- HAN, Byung-Chul. *A salvação do belo*. Petrópolis: Editora Vozes, 2019.
- _____. *Agonia do Eros*. Petrópolis: Editora Vozes, 2017.
- _____. **Sociedade do Cansaço**. 2ª. ed. aum. Petrópolis: Editora Vozes, 2017.
- HILST, Hilda. *Cartas de um sedutor*. In: **Da prosa: volume 2**. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.
- _____. *Contos d'escárnio & textos grotescos*. In: **Da prosa: volume 2**. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.
- _____. *O caderno rosa de Lori Lamby*. In: **Da prosa: volume 2**. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.
- _____. *Amavisse*. In: **Da poesia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- _____. *Júbilo, memória, noviciado da paixão*. In: **Da poesia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- KIERKEGAARD, Søren Aabye. *Diário de um sedutor*. In: KIERKEGAARD, Søren Aabye. **Os pensadores**. São Paulo: Abril, 1979. p. 1-105.
- LACAN. Jacques. **Escritos**. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

- LIMA, Luiz Costa. **O controle do imaginário & a afirmação do romance**. Companhia das Letras. São Paulo, 2009.
- LOLITA. Direção: Stanley Kubrick. Produção: James B. Harris. Reino Unido - Estados Unidos: Metro-Goldwyn-Mayer, 1962. DVD.
- MORAES, Eliane Robert. A prosa degenerada: Um livro obscuro e inclassificável de Hilda Hilst. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 10 maio 2003. jornal de resenhas. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/resenha/rs1005200308.htm>. Acesso em: 6 maio 2021.
- NABOKOV, Vladimir. **Lolita**. Rio de Janeiro: Editora Record, 1955.
- PAZ, Octávio. **A dupla chama: amor e erotismo**. São Paulo: Editora Siciliano, 1994.
- PLATÃO. *O Banquete*. In: **Diálogos**. São Paulo: Cultrix, 1995.
- RODRIGUES, Hévila Mayllen. **A RECEPÇÃO E A DESCONSTRUÇÃO PSICANALÍTICA DA OBRA LOLITA, SEGUNDO FREUD E BATAILLE, E O SEU CUNHO ERÓTICO, PERVERSO E HIPERSSEXUALIZADO**. Orientador: CÍNTIA SCHWANTES. 2016. 43 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Letras) - Faculdade de Letras da Universidade de Brasília, Brasília, 2016. Disponível em: https://bdm.unb.br/bitstream/10483/16381/1/2016_HevilaMayllenRodrigues_tcc.pdf. Acesso em: 3 maio 2021.
- SADE, Marquês. **Os 120 dias de Sodoma ou a Escola da Libertinagem**. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.
- SAUSSURE, Ferdinand. **Curso de Linguística Geral**. 9 ed. São Paulo: Cultrix, [sd]
- SCHÖPKE, Regina. **Por uma filosofia da diferença: Gilles Deleuze, o pensador nômade**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2004.
- VALLAS, Patrick. **AS DIMENSÕES DO Gozo. Do mito da pulsão à deriva do gozo**. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.
- ZIMMERMAN, David. **Vocabulário contemporâneo da psicanálise**. Porto Alegre: Artmed, 2008.