

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS

FLÁVIA HERÉDIA MIOTTO

**A fenda do gozo: uma leitura de *O caderno rosa de Lori Lamby* (1990), de Hilda Hilst,
por meio da obra *O prazer do texto* (1973), de Roland Barthes**

Versão corrigida

São Paulo
2023

FLÁVIA HERÉDIA MIOTTO

**A fenda do gozo: uma leitura de *O caderno rosa de Lori Lamby* (1990), de Hilda Hilst,
por meio da obra *O prazer do texto* (1973), de Roland Barthes**

Versão corrigida

Dissertação apresentada à Faculdade de
Filosofia, Letras e Ciências Humanas da
Universidade de São Paulo para obtenção do
título de Mestre em Letras.

Área de concentração: Literatura.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Claudia Amigo Pino

São Paulo
2023

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

M669f	<p>Miotto, Flávia Herédia</p> <p>A fenda do gozo: uma leitura de O caderno rosa de Lori Lamby (1990), de Hilda Hilst, por meio da obra O prazer do texto (1973), de Roland Barthes / Flávia Herédia Miotto; orientador Claudia Consuelo Amigo Pino - São Paulo, 2022.</p> <p>127 f.</p> <p>Dissertação (Mestrado) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Departamento de Letras Modernas. Área de concentração: Estudos Literários e Culturais.</p> <p>1. O caderno rosa de Lori Lamby. 2. O prazer do texto. . 3. Texto de gozo. 4. Recepção. 5. Leitor. I. Pino, Claudia Consuelo Amigo, orient. II. Título.</p>
-------	---

ENTREGA DO EXEMPLAR CORRIGIDO DA DISSERTAÇÃO/TESE

Termo de Anuência do (a) orientador (a)

Nome do (a) aluno (a): Flávia Herédia Miotto

Data da defesa: 03/03/2023

Nome do Prof. (a) orientador (a): Profa. Dra. Claudia Consuelo Amigo

Pino

Nos termos da legislação vigente, declaro **ESTAR CIENTE** do conteúdo deste **EXEMPLAR CORRIGIDO** elaborado em atenção às sugestões dos membros da comissão Julgadora na sessão de defesa do trabalho, manifestando-me **plenamente favorável** ao seu encaminhamento ao Sistema Janus e publicação no **Portal Digital de Teses da USP**.

São Paulo, 02/05/2023



(Assinatura do (a) orientador (a))

À minha avó Carmem,
que se despediu da margem de cá no ano passado.
E à minha avó Wanda,
que me fez leitora desde a infância.

AGRADECIMENTOS

Muitos nomes me vêm à memória quando se trata de agradecer por esta aventura.

Para começar, sou grata à Capes, pelo financiamento.

À Claudia Amigo Pino, minha competente e querida orientadora, que foi fundamental para esta pesquisa: em nível intelectual, pela orientação, pela disciplina “Roland Barthes: da pesquisa à sala de aula” oferecida na pós-graduação, que acompanhei em 2021 e que iluminou minha leitura sobre os textos do autor, e pelas reuniões mensais do grupo de pesquisa Criação & Crítica, coordenado por ela; e, em nível pessoal, pelo estímulo, pelo carinho de sempre e por me mostrar que a relação entre orientador-orientando pode ser profissional, mas também afetuosa.

Aos meus pais, Márcia e Fábio, à minha irmã, Camila, e ao meu cunhado, Vitor, por sempre confiarem em mim e se orgulharem das minhas escolhas.

Aos professores Gisela Anauate Bergonzoni e Marcos Lemos, pelas valiosas contribuições em minha banca de qualificação e pelas formações que me foram muito importantes para o desenvolvimento desta pesquisa: em 2020, fiz um curso intitulado “Roland Barthes contra o senso comum”, oferecido pelo Espaço Revista Cult e ministrado pela Gisela. Ainda em 2020, participei do curso de extensão “Uma introdução à literatura de Hilda Hilst”, ministrado pelo Marcos, por meio do Serviço de Cultura e Extensão da FFLCH-USP. Fui sua aluna em um segundo momento de meu percurso acadêmico, em 2021, na disciplina de pós-graduação intitulada “A literatura de Hilda Hilst”. Ainda sobre as formações, também agradeço à professora e escritora Paloma Vidal, com quem fiz o excelente curso “Escrevendo com Roland Barthes”, pelo Centro de Pesquisa e Formação do Sesc-SP, em janeiro de 2020.

Aos meus colegas do grupo de pesquisa Criação & Crítica (em especial ao Léo) por todos os aprendizados, pelo apoio, pela leitura atenciosa e generosa do segundo capítulo desta dissertação e, especialmente, por me mostrarem que a universidade pode sim ser um espaço saudável de produção de conhecimento, mas também de amizade, convivialidade e bons momentos.

À Olga Bilenky, essa pessoa-presença maravilhosa, artista, moradora e anfitriã da Casa do Sol, por me proporcionar uma das melhores experiências da minha vida (conto um pouco sobre a minha visita ao final da dissertação, no item “Apêndice”).

À Milena, amiga, parceira de loucuras, de viagens, padeira, cozinheira e revisora competente, que cuidou com carinho deste texto.

Ao Thomás, *mon très cher ami*, de quem a torcida sempre foi verdadeira (e muito recíproca).

Aos queridos amigos que conheci na escola de forró Pé Descalço Pinheiros. A dança a dois foi uma descoberta bonita da minha vida adulta, que me ensina sobre conexão, sensibilidade, entrega e confiança no outro. Em especial, agradeço aos meus xuxus: ao Rafa (minha duplinha, meu parceiro de todas as horas, de todos os assuntos) e à Carol (que compartilha das mesmas angústias e delícias que a pós-graduação apresenta).

Ao meu trio, Keith e Bia, com quem divido as conversas mais profundas (literárias ou não), desde a época da graduação.

Foi uma intensa jornada de formação, produção (dois artigos publicados – um pela revista Darandina, em 2020, e outro pela revista Criação & Crítica, em 2021), aprendizados, experiências e emoções. Sou grata a todos que participaram dela – que são muitos, alguns nomeados aqui, outros não, o que me faz sentir querida e amada e com a certeza de que são muitas as mãos nas margens.

XXXII

Por que me fiz poeta?
Porque tu, morte, minha irmã,
No instante, no centro
De tudo o que vejo.

No mais que perfeito
No veio, no gozo
Colada entre mim e o outro.
No fosso
No nó de um ínfimo laço
No hausto
No fogo, na minha hora fria.

Me fiz poeta
Porque à minha volta
Na humana ideia de um deus que não conheço,
A ti, morte, minha irmã,
Te vejo.

(HILST, 2017c, p. 336)

RESUMO

MIOTTO, Flávia Herédia. **A fenda do gozo: uma leitura de *O caderno rosa de Lori Lamby* (1990), de Hilda Hilst, por meio da obra *O prazer do texto* (1973), de Roland Barthes.** 2022. Dissertação (Mestrado em Letras – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022).

Esta dissertação propõe uma leitura barthesiana de *O caderno rosa de Lori Lamby* (1990) com a hipótese de que este pode ser lido enquanto um texto de gozo (noção barthesiana presente em *O prazer do texto*, de 1973), já que produz uma fenda, uma ruptura, uma transgressão em relação à ordem social. A proposta de leitura em questão dialoga com os pressupostos teóricos de Freud e Lacan (em relação ao conceito de gozo), além da fortuna crítica de Hilst (Rosenfeld, Muzart, Moraes, Pécora, Hansen, Fernandes, Visnadi, Silva, Cardoso, entre outros). Também são convocados alguns autores que se debruçaram sobre os conceitos de pornografia e erotismo (como Branco, Brandão, Bataille e Maingueneau). Enquanto um texto de gozo (segundo a proposta de leitura deste trabalho), o leitor, quando lê *O caderno rosa de Lori Lamby* (1990), é levado a um processo de *desculturação*, nomeado, nesta pesquisa, de ascese perversa, pois é convocado/invocado a se afastar das convenções e da regra, transgredindo os limites que a cultura, a sociedade e os moralismos lhe impõem para, então, elaborar significados àquilo que leu. A fim de discutir sobre a figura do leitor e sua função no processo de atribuição de sentidos ao texto literário, autores como Barthes, Perrone-Moisés, Culler, Jauss, Shattuck e outros são convidados ao debate. Esta dissertação, portanto, tem a intenção de explorar os ecos dos textos barthesianos nas obras literárias e em suas recepções, contribuindo com os estudos de Barthes e Hilst no Brasil, revisitando seus textos e suscitando novas (e plurais) leituras em torno dessas produções.

Palavras-chave: *O caderno rosa de Lori Lamby*. *O prazer do texto*. Hilda Hilst. Roland Barthes. Texto de gozo. Recepção. Leitor.

ABSTRACT

MIOTTO, Flávia Herédia. **The fissure of a bliss: a reading of Hilda Hilst's *The pink notebook by Lori Lamby (1990)* through the work *The pleasure of the text (1973)*, by Roland Barthes.** 2022. Dissertation (Master in Letters – Faculty of Philosophy, Letters and Human Sciences, University of São Paulo, São Paulo, 2022).

This dissertation proposes a Barthesian reading of *Lori Lamby's Pink Notebook (1990)* with the hypothesis that it can be read as a text of *jouissance* (a Barthesian notion present in *The Pleasure of the Text*, 1973) since it produces a gap, a rupture, a transgression in relation to the social order. This reading dialogues with the theoretical assumptions of Freud and Lacan (in relation to the concept of *jouissance*), in addition to the critical fortune of Hilst (Rosenfeld, Muzart, Moraes, Pécora, Hansen, Fernandes, Visnadi, Silva, Cardoso, among others). Some authors who have studied the concepts of pornography and eroticism (such as Branco, Brandão, Bataille and Maingueneau) are also invited. As a text of *jouissance* (according to the reading proposal of this work), when the reader reads *Lori Lamby's Pink Notebook (1990)*, is led to a process of *deculturation*, named, in this research, *perverse asceticism*, because one is invoked to move away from conventions and the rule, transgressing the limits that culture, society and moralism impose on, so that the reader can elaborate meanings to what was read. In order to discuss the reader's figure and role in the attribution of meanings to the literary text, authors such as Barthes, Perrone-Moisés, Culler, Jauss, Shattuck and others are invited into the debate. This dissertation, therefore, intends to explore the echoes of Barthesian texts in literary works and in their receptions, contributing to the studies of Barthes and Hilst in Brazil, revisiting their texts and provoking new (and plural) readings around these productions.

Keywords: *Lori Lamby's Pink Notebook. The Pleasure of the Text. Hilda Hilst. Roland Barthes. Text of jouissance. Reception. Reader.*

SUMÁRIO

Considerações iniciais	12
1 Da medida estilhaçada	17
1.1 Hilda Hilst pedindo contato	17
1.2 “Não aconteceu nada”	20
1.3 Uma ascese perversa: purificar-se na porcaria	23
1.4 O caderno rosa de Lori Lamby: “apenas um resíduo de um Potlatch”	25
1.5 Estrutura da obra e das edições.....	28
1.6 Lori Lamby e suas adoráveis bandalheiras	34
1.7 Literaturas erótica e pornográfica: isso e aquilo, nem isso nem aquilo.....	42
2 Do gozo.....	48
2.1 A retórica do gozo	48
2.2 A porosidade da obra <i>O prazer do texto</i> (1973), de Roland Barthes.....	53
2.3 <i>Jouissance</i> : fruição ou gozo?.....	64
2.4 O conceito de gozo para Freud e Lacan	67
3 Ler Hilda Hilst com uma postura “barthesiana”	72
3.1 <i>O caderno rosa de Lori Lamby</i> (1990), um texto de gozo	74
3.2 Ler <i>O caderno rosa de Lori Lamby</i> (1990) no prazer	79
3.3 Hilda Hilst invocando o leitor	85
3.4 <i>O caderno rosa de Lori Lamby</i> (1990) e seus leitores	87
3.5 <i>La vraie vie est absente</i> : por uma literatura utópica (das revoluções que ainda não têm nome).....	94
3.6 Devemos queimar Hilda Hilst?.....	97
Considerações finais	99
Referências	102
Apêndice.....	107

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Em *Mutações da literatura no século XXI*, de 2016, Leyla Perrone-Moisés se interroga sobre as principais tendências da produção, da recepção e do ensino de literatura da virada do século. A autora, um dos grandes nomes em se tratando da difusão da obra barthesiana no Brasil, menciona que a tarefa que Barthes sempre atribuiu à literatura era a de “inteligibilidade da realidade e de sua interpretação” (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 48), já que a interrogação desta não é “Qual é o sentido do mundo?”, e sim “Eis o mundo: existe sentido nele?” (BARTHES, 1964, p. 160 apud PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 48).

Assim como Barthes, Hilda Hilst, em sua vasta e profunda produção literária, parece ter perseguido a dúvida como herança dos grandes escritores: se interroga sobre a morte, a loucura, o desejo. No entanto, embora tenha sido considerada por Leo Gilson Ribeiro (por suas produções iniciais) como “a mais perfeita escritora viva em língua portuguesa” (RIBEIRO [s.d.] apud WERNECK, 2014, p. 247), ou por Sergio Milliet como “uma escritora que tão delicadamente é capaz de exprimir as coisas mais simples e mais essenciais” (MILLIET [s.d.] apud WERNECK, 2014, p. 247), além de ter tido sua dramaturgia reconhecida por Anatol Rosenfeld, não desfrutou do reconhecimento merecido em vida (sendo ainda mal interpretada por muitos desses mesmos críticos em relação às suas obras dos anos 1990), queixando-se em entrevista:

Depois de ter escrito tudo que eu escrevi, e eu sei que escrevi lindamente, que modifiquei a prosa narrativa, eu tenho plena consciência disso, não aconteceu nada. Fiz uma revolução na língua portuguesa, enfoquei os problemas mais importantes do homem, procurei fazer o possível para o outro se conhecer. Fiz um lindo trabalho. E não aconteceu absolutamente nada, não fui lida. (HILST [s.d.] apud ABREU, 2014, p. 257)

Acusado de impostor em vários momentos e contextos (para a academia, faltava-lhe rigor acadêmico; para a mídia, faltava-lhe simplicidade, era considerado hermético demais), Barthes, por sua vez, também teve motivos para se decepcionar com a recepção de alguns de seus textos. Atualmente, se estivessem vivos, poderiam desfrutar do enorme alcance de suas obras, já que estas comovem e afetam pesquisadores e estudiosos de diversas áreas do saber, comprovando o caráter plural e polissêmico da escrita de cada um deles.

Ambos inauguram linguagens: Hilda Hilst, como a autora que utiliza a palavra não como mensagem, mas como potência criativa, erótica, transgressora. E, Barthes, com sua capacidade tentacular de abraçar com rigor e maleabilidade diversos assuntos *à la fois*, ao mesmo tempo. Em um mundo repleto de certezas, ideologias fixas, onde a dúvida não é bem-vinda, Barthes e

Hilst apontam para um deslocamento necessário. Aquele que nos desestabiliza, mas também nos presenteia com a dúvida e com a *deliciosa* instabilidade dos saberes: “(e entretanto: e se o conhecimento fosse, por si só, *delicioso*?)”¹ (BARTHES, 2002a, p. 232, tradução nossa²).

Na esteira desse crescente interesse, o intuito principal da pesquisa em questão é o de propor uma leitura de *O caderno rosa de Lori Lamby* (1990), de Hilda Hilst, valendo-se das noções de prazer e gozo presentes na obra *O prazer do texto* (1973), de Roland Barthes. Minha hipótese inicial era a de que a obra hilstiana pudesse ser lida enquanto um texto de gozo³. Nesta dissertação, comprovarei essa hipótese, além de também propor uma leitura dessa mesma obra no prazer. Para tal, a estrutura da escrita será dividida da seguinte maneira:

Iniciarei o Capítulo 1 observando a urgência por contato que Hilda sempre evocou em suas obras e entrevistas. Em seguida, observarei como esse contato foi conquistado, tecendo um diálogo com a fortuna crítica de Hilda Hilst (tanto com alguns textos críticos que apareceram logo após a publicação da obra hilstiana, como os de Zahidé Muzart e de Eliane Robert Moraes, quanto com produções – artigos, dissertações e teses – mais atuais, como os de Bruna Fernandes, Marcos Visnadi, Natália Silva, Ronnie Cardoso, entre outros), pontuando, em especial, a dificuldade em torno da classificação da obra *O caderno rosa de Lory Lamby* (1990). Essa complexidade tem início, na verdade, logo quando nos deparamos com as categorias “pornografia” e “erotismo”, já que a fronteira entre as duas é bastante tênue, como observaremos. Evocarei, portanto, a hibridez da obra em questão (tanto na forma quanto no conteúdo), ilustrando esse dado com excertos do próprio texto.

Como auxílio para a compreensão dessa linguagem inaugurada por Hilst, convocarei, no segundo capítulo, Lúcia Castello Branco e Ruth Brandão, com a noção de “retórica do gozo”. Esse conceito, presente na obra *Literaterras: as bordas do corpo literário* (1995), foi elaborado pelas autoras com bastante influência nas noções de texto de prazer e texto de gozo já trabalhadas por Barthes, em 1973, em *O prazer do texto*. Com a “retórica do gozo”, Branco e Brandão desprendem-se do binarismo entre “pornografia” e “erotismo”, anunciando uma terceira via que ultrapassa essa dicotomia. Ainda no Capítulo 2, será proposta uma leitura atenta da obra barthesiana, fazendo referência a algumas de suas produções anteriores, como *S/Z* (1970) e *Sade, Fourier, Loyola* (1971), de maneira a identificar as bases para que Barthes

¹ « (et pourtant: si la connaissance elle-même était délicateuse?) »

² Optamos por traduzir os trechos de *O prazer do texto* (1973) e colocar os trechos originais no rodapé desta dissertação (utilizo a edição das Obras Completas, de 2002, publicada pelas Éditions du Seuil. Existe uma tradução brasileira dessa obra realizada por J. Guinsburg, pela editora Perspectiva. Porém, não iremos utilizá-la (explicaremos o porquê no capítulo 2).

³ Gozo no sentido psicanalítico do termo, que será abordado no capítulo 2 desta dissertação.

desenvolvesse as noções de “texto de prazer” e “texto de gozo” (explicarei e tensionarei cada uma delas no capítulo em questão).

Em *S/Z* (1970), Barthes se questiona sobre a figura do leitor não mais como o consumidor, o destinatário da obra literária, mas produtor do texto, ou seja, como sujeito ativo no processo de elaboração de sentidos de uma obra literária. Em *Sade, Fourier, Loyola* (1971), a figura do autor, que teve sua morte “declarada” (com o texto “A morte do autor”, de 1967), retorna. Mas é em *O prazer do texto* (1973) que regressa de vez, não mais como o demiurgo, mas como uma figura que o leitor deseja, convoca (retomando as noções sobre o papel do leitor que já apareciam em *S/Z*, em 1970). Com base nessa perspectiva, a interpretação de uma obra passa a ser algo que *acontece* para o leitor, deslocando-se da ideia de que existe um sentido imanente a ela. Segundo Culler (1982):

Roland Barthes abre *Le Plaisir du Texte* pedindo-nos que imaginemos uma bizarra criatura que se livrou do medo da autocontradição, que mistura linguagens reconhecidamente incompatíveis e que, pacientemente, suporta acusações de ilogicidade. “As regras de nossas instituições”, escreve Barthes, “fariam de tal pessoa um marginal. Quem, afinal, pode viver em contradição sem humilhação? No entanto, esse anti-herói existe: ele é o leitor de textos, no momento em que capta seu prazer.” (p. 39)

Ainda no segundo capítulo, uma investigação no terreno da psicanálise será feita para uma a maior compreensão dos conceitos de prazer e de gozo, utilizando as obras *Além do princípio do prazer* (1920), de Freud, *O seminário, livro 17: o avesso da psicanálise* (1969-1970) e *O seminário, livro 20: mais ainda* (1972-1973), ambas de Lacan. Freud, em sua clínica, observa que o que havia conceituado como “princípio do prazer” não operava de forma dominante nos processos mentais dos pacientes, assim, começa a elaborar sua teoria das pulsões que, posteriormente, inspiraram Lacan a desenvolver o conceito de gozo – fundamental para esta dissertação.

No terceiro capítulo, após um aprofundamento sobre esses conceitos tanto para a psicanálise quanto para a literatura (com a “retórica do gozo”, de Branco e Brandão, e com as noções de “texto de prazer” e “texto de gozo”, de Barthes), darei continuidade à minha leitura do texto hilstiano, de maneira a confirmar a hipótese inicial dessa pesquisa, ou seja, a de que a obra *O caderno rosa de Lori Lamby* (1990) opera com um texto de gozo. Além disso, devido a uma provocação produtiva dos professores Marcos e Gisela, durante a qualificação, em que fui questionada: “seria também possível ler esse texto no prazer?”, também conduzi minha leitura nesse sentido: lê-la no prazer.

É também no Capítulo 3 que haverá um foco na função da figura do leitor para a atribuição de sentidos dessa obra. Para isso, será proposta uma discussão sobre o seu papel, que se atravessará pelos pensamentos de Barthes (1973), Culler (1982), Branco e Brandão (1995), Perrone-Moisés (2013), Shattuck, (1998), Bataille (2017), entre outros, além de alguns autores que compõem a fortuna crítica de Hilst, como Alcir Pécora (2018), João Hansen e Alcir Pécora (2014), Edson Costa Duarte (2014), e outros mais. Além disso, observarei quem são e o que dizem os leitores de *O caderno rosa de Lori Lamby* (1990) – retomarei, assim, sua recepção em meio aos críticos literários e darei um passo além do que já foi visto no primeiro capítulo, observando também como os leitores “comuns”, ou seja, não necessariamente acadêmicos, estão se relacionando com essa obra (para tal, trarei e discutirei algumas apreciações da obra que encontrei em sites como *Amazon* e *Goodreads*), propondo, dessa maneira, mais uma camada de análise à leitura da obra.

Enquanto um trabalho acadêmico, nesta dissertação há argumentações, citações, discussões, afirmações, começo, meio e fim. Ainda assim, a leitura proposta de *O caderno rosa de Lori Lamby* (1990), assim como o seu diálogo com *O prazer do texto* (1973), pretende adotar uma postura barthesiana. E, dessa forma, reivindica-se polissêmica: como em um jogo de passar o anel (metáfora construída por Barthes para referir-se ao ensino em *O rumor da língua*, de 1984), o conhecimento e a elaboração de sentidos devem ser, aqui, compartilhados, deslocados de mão a mão, entre mim e os leitores desse texto. Experiência que altera a temperatura do anel (e, por que não, sua textura e seu cheiro, se pensarmos no suor de cada mão?), incorporando as digitais de cada um. Em outras palavras, assim como no referido jogo, o saber, aqui, sendo construído, sofisticado, individualizado, mas, ao mesmo tempo, pluralizado, coletivizado. Portanto, esta dissertação não se pretende como um discurso magistral (ainda que esteja inserida em um gênero acadêmico), uma cartilha de leitura, mas como inspeção. E, a partir desta, convida, invoca, seduz o leitor para que ele participe de sua tessitura, da composição de seus sentidos: “Sobre o prazer do texto, nenhuma ‘tese’ é possível; apenas uma inspeção (uma introspecção), que termina logo.” (BARTHES, 2002a, p. 239, tradução nossa)⁴.

Assim como essa pesquisa não se propõe como um discurso magistral, a fala de Barthes tampouco o é. Segundo Leyla Perrone-Moisés (2013), “O discurso de Barthes, não sendo uma fala magistral, mas uma [pág. 52] escritura, nunca é uma ameaça de opressão, mas um convite ao jogo” (p. 25). E o mesmo poderíamos dizer sobre a literatura de Hilda Hilst. Ambas as

⁴ “*Sur le plaisir du texte, nulle ‘thèse’ n’est possible ; à peine une inspection (une introspection), qui tourne court.* »

linguagens convidam ao jogo, e suas leituras são, por si só, exercícios de liberdade. Aceitemos, portanto, esse convite libertário.

1 DA MEDIDA ESTILHAÇADA

1.1 Hilda Hilst pedindo contato

Inclassificável. Esse é um bom adjetivo para começarmos a falar sobre Hilst. Essa figura degenerada⁵, que estilhaça⁶ os contornos classificatórios da teoria e da crítica literárias, é considerada como uma das maiores escritoras em língua portuguesa da atualidade: pela transgressão que se opera em sua vasta obra como poeta, dramaturga, cronista, ficcionista (tanto na forma quanto no conteúdo – como veremos), pelo trabalho minucioso com a linguagem e pela enorme ética com a qual se dedicou ao ofício da escrita. Se em diversos momentos da vida queixou-se por não ter sido lida pelo grande público (e pelos críticos literários que pouco falavam sobre sua obra), paulatinamente Hilda Hilst vem ganhando espaço na academia, nas festas e feiras literárias, nas bibliotecas e livrarias. O enorme desejo de comunicar-se se torna, enfim, uma realidade para a autora.

Em entrevista publicada em O Estado de São Paulo, em 1975, Hilst revela:

[...] Quero ser lida em profundidade e não como distração, porque não leio os outros para me distrair mas para compreender, para me comunicar. Não quero ser distraída. [...]. Parece que as pessoas querem livrar-se assim de si mesmas, que têm medo da ideia, da extensão da metafísica, de um texto, da pergunta, enfim. (HILST, 1975 apud GRAIEB, 1995, p. 30).

Nessa entrevista e em tantas outras que a autora concedeu à mídia, é revelado a nós o seu profundo desejo por interlocução. Embora, em 1966, inspirada pela autobiografia *Relatório ao Greco* (1961), do escritor grego Níkos Kazantzákis, Hilst tivesse renunciado à vida urbana e luxuosa que levava em São Paulo para se isolar em uma antiga chácara de sua família, a Casa do Sol, o desejo de se comunicar (com seus leitores, com Deus, com o sagrado, com os mortos, com o oculto, com o sensível, com o que não sabemos nomear) permaneceu vivo e, poderíamos até dizer, mais urgente que nunca.

A Casa do Sol⁷, localizada no Parque Xangrilá, em Campinas, foi o local onde Hilst residiu de 1966 a 2004, ano em que faleceu. Ali, a autora compôs sua extensa obra (mais de

⁵ O termo “figura degenerada” que utilizamos aqui faz alusão ao texto “A prosa degenerada” (2014), de Eliane Robert Moraes.

⁶ Emprestamos esse termo de uma noção explorada pela crítica literária Eliane Robert Moraes em seu texto “Da medida estilhaçada” publicado em *Cadernos de Literatura Brasileira: Hilda Hilst*, São Paulo, Instituto Moreira Salles, n. 8., out. 1999. O título de seu texto faz referência ao último verso da obra hilstiana *Alcólicas* (1992): “Estilhaça a tua própria medida”.

⁷ Hoje em dia, é possível visitar e fazer residência (se hospedar) na Casa do Sol. Para agendar, é necessário entrar em contato com a direção do Instituto (pelo site, disponível em <<http://www.hildahilst.com.br/>> ou pelas redes

quarenta títulos⁸), recebeu visitas de amigos (como Lygia Fagundes Telles e Caio Fernando Abreu, de quem era muito próxima), cuidou de seus cachorros, conviveu com seu companheiro, o escultor Dante Casarini, mesmo depois do rompimento, e até tentou contato com os mortos utilizando de gravações radiofônicas. Em 2005, ano seguinte a seu falecimento, Mora Fuentes⁹, escritor e amigo íntimo da autora, fundou o Instituto Hilda Hilst na Casa do Sol, com a intenção de preservar o local, assim como a obra e a memória da escritora. Local afetivo, cujo acervo conta com documentos e escritos inéditos de Hilst, constitui-se como uma fonte de criatividade, sensibilidade e resgate para os que da margem de cá continuam se sentindo e afetados e encantados pela sua obra potente e transgressora.

[...] Três luas, Dionísio, não te vejo.
Três luas percorro a Casa, a minha,
E entre o pátio e a figueira
Converso e passeio com meus cães. [...] (HILST, 2017b, p. 259).¹⁰

A minha Casa é guardiã do meu corpo
E protetora de todas as minhas ardências.
E transmuta em palavra
Paixão e veemência

E minha boca se faz fonte de prata
Ainda que eu grite à Casa que só existo
Para sorver a água da tua boca.

A minha casa, Dionísio, te lamenta
E manda que eu te pergunte assim de frente:
A uma mulher que canta ensolarada
E que é sonora, múltipla e argonauta

Por que recusas amor e permanência?
(HILST, 2017b, p. 257)

sociais, disponível em: <<https://www.facebook.com/InstitutoHildaHilst>>, <https://www.instagram.com/instituto_hilda_hilst/>.

⁸ O acervo pessoal da autora encontra-se dividido entre a Casa do Sol (onde há também produções inéditas) e o Centro de Documentação Pessoal Alexandre Eulálio (Cedae) da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp).

⁹ Para mais informações sobre a relação de Mora Fuentes e Hilda Hilst, acesse: <<http://www.hildahilst.com.br/blog/jose-luis-mora-fuentes-o-companheiro-da-casa>>.

¹⁰ Os dois poemas aqui redigidos estão presentes em “Ode descontínua e remota para flauta e oboé: de Ariana para Dionísio”, da obra *Júbilo, memória, noviciado da paixão* (1974), de Hilda Hilst. A convite da autora, o cantor e compositor Zeca Baleiro adaptou esses poemas em canções, lançando um álbum dedicado a elas em 2005, um ano após o falecimento de Hilst. Para mais detalhes, acesse: <<http://www.hildahilst.com.br/blog/ode-descontinua-e-remota-agora-obsцена>>.

Figura 1 – Foto tirada na exposição *Revelando Hilda Hilst*, no MIS, em fevereiro de 2020



Fonte: acervo pessoal.

Figura 2 – Foto tirada na exposição *Revelando Hilda Hilst*, no MIS, em fevereiro de 2020



Fonte: acervo pessoal¹¹.

Foi também na Casa do Sol que a autora, inspirada pela obra *Telefone para o além* (1964), do sueco Friedrich Jurgenson, entre os anos 1974 e 1978, tentou contato com amigos falecidos por meio de um gravador (há mais 100 horas de gravação em que ela tenta comunicação com o além)¹². A cineasta Gabriela Greeb, inspirada por uma visita que fez ao Instituto Hilda Hilst em 2008, reuniu essas gravações em um documentário chamado *Hilda Hilst pede contato*, dez anos mais tarde à sua visita. Bastante aclamado pela crítica, fora

¹¹ Para mais detalhes sobre a exposição, acesse: <<https://www.mis-sp.org.br/exposicoes/passada/2f816b67-c150-441b-a9e9-bc36eca24d3f/revelando-hilda-hilst>>.

¹² Em 1979, o Fantástico gravou uma entrevista com Hilda Hilst, em que a autora contou sobre o processo de gravação das vozes, além de mostrar alguns exemplos que, segundo ela própria, foram significativos. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=_gCrEITRXR4&t=6s>.

indicado ao Grande Prêmio do Cinema Brasileiro na categoria de Melhor Montagem de Documentário.

O título desta seção, *Hilda Hilst pedindo contato*, além de fazer uma referência direta ao filme de Greeb, remete à vontade mais íntima de Hilda: ser lida com a profundidade que merece, ter uma interlocução densa, vigorosa e potente com seus leitores, discutindo sobre o que há de mais essencial.

Com essa pesquisa, portanto, pretendemos estabelecer um diálogo, responder ao contato solicitado por Hilst, observando, analisando, com implicação, sensibilidade, humor e grande admiração por essa autora, tão urgente e necessária em tempos de obscurantismo político, de luto – em que a morte, um dos temas que concentraram interrogações de Hilst, está tão próxima a nós¹³ – e de busca de sentido, seja sensível ou prático, para continuarmos vivos e resistirmos.

Há no trabalho de Hilst uma vontade fundamental de diálogo – não só com o leitor [...] nem só entre os gêneros literários. O desejo de comunicação se estende à história da literatura, aos alicerces da arte. [...] Escutemos de novo o seu chamamento. Com menos altivez. E mais atentos. (HERINGER, 2017, p. 535-550)

1.2 “Não aconteceu nada”

Em diversas entrevistas, Hilda Hilst queixa-se por não ter atingido a recepção que tinha consciência que merecia. Chegou até a mencionar que “em segredo, Antonio Candido me diz que gosta muito do que eu faço, mas não escreve” (HILST [s.d.] apud WERNECK, 2014, p. 246). A autora, que hoje figura-se como uma das maiores expressões da literatura brasileira do século XX, não conseguiu a interlocução e a profunda comunicação que tanto almejava, “nada aconteceu”, segundo ela:

O Massao Ohno publicou os meus livros esses anos todos e **não aconteceu nada**. Ele só se preocupa com a qualidade gráfica dos livros. Distribuir que é bom, ele não o faz. Depois fui editada pela Quíron, que **não significou nada também**. Agora vamos ver se com a Siciliano a coisa deslança. (HILST, 1991, apud DINIZ, 2013, p. 106, grifo nosso).

E as pessoas acham que eu quero transmitir uma ideia, dar corpo a uma ideia, sendo que essa ideia não pode se incorporar. Em uma das minhas peças eu fiz concessões, a língua está muito clara. Mas **não aconteceu nada**. E quanto a minhas obras de ficção, os comentários são os mesmos: que eu escrevo em sânscrito. Não posso dizer que lido muito bem com isso. É estranho, mas mesmo que eu seja poeta – e eu sei que sou –, cheguei a pensar que não era. Eu perguntava pro Anatol Rosenfeld, de quem eu gostava muito: “Por que as pessoas acham que eu escrevo para os eruditos? Eu falo tão claro. Eu falo até sobre a bunda”. E ele me respondia: “Mas tua bunda é terrivelmente

¹³ Essa pesquisa está sendo realizada nos anos de pandemia da Covid-19.

intelectual, Hilda”. (...) Só tem uma mulher, a Nelly Novais Coelho, que soube falar sobre o meu livro Kadosh. Devo a ela por ter apresentado esse texto nas universidades americanas. Isso me reconfortou. Senti que aquilo que fiz não era um absurdo completo. Até que enfim um eco, eu me disse, até que enfim uma ressonância (...). (HILST, 1977, apud DINIZ 2013, p. 37, grifo nosso)

Depois de ter escrito tudo que eu escrevi, e eu sei que escrevi lindamente, que modifiquei a prosa narrativa, eu tenho plena consciência disso, **não aconteceu nada**. Fiz uma revolução na língua portuguesa, enfoquei os problemas mais importantes do homem, procurei fazer o possível para o outro se conhecer. Fiz um lindo trabalho. **E não aconteceu absolutamente nada, não fui lida**. (HILST [s.d.] apud ABREU, 2014, p. 257, grifo nosso)

Assim, poderíamos nos perguntar: por que essa autora, ciente da potência transgressora de sua escrita, declara não desfrutar do reconhecimento merecido em vida? Como se explica o silêncio que a autora alega haver em torno de sua potente obra que, cada vez mais, suscita novas e plurais leituras na contemporaneidade? Para isso, passemos a algumas hipóteses. Segundo a jornalista Heloneida Studart: “Se Hilda fosse homem já a teriam saudado como um de nossos escritores mais criativos” (STUDART [s.d.] apud WERNECK, 2014, p. 249), argumento com o qual a autora concorda:

Existe um grande preconceito contra a mulher escritora. Você não pode ser boa demais, não pode ter uma excelência muito grande. Se você tem essa excelência e ainda por cima é mulher, eles detestam e te cortam. Você tem que ser mediano e, se for mulher, só faltam te cuspir na cara. Há anos a Heloneida Studart me disse: “Hilda, se você fosse um homem, escrevendo a prosa que você escreve, você seria conhecida no país inteiro”. (HILST [s.d.] apud ABREU, 2014, p. 259)

Hilst nunca se considerou feminista, inclusive, já se manifestou em diversos momentos com falas que parecem ir de encontro com o movimento. Em *Fico besta quando me entendem* (2013), coletânea de entrevistas da autora organizada por Cristiano Diniz, podemos ter acesso a algumas delas, como quando diz que “as mulheres não são assim tão impressionantes” (HILST, 1999, apud DINIZ, 2013, p. 142) ou quando afirma que “As mulheres querem ter filhos, gostam de penduricalhos, de dançar, de ir a bailecos” (HILST, 1998, apud DINIZ, 2013, p. 130). No entanto, ainda que Hilst não se autodeclarasse feminista, viveu uma vida livre das amarras da época impostas ao sexo feminino e escreveu com “uma excelência muito grande” (HILST [s.d.] apud ABREU, 2014, p. 259) (característica que, segundo a própria autora, só era permitida aos homens). Com a declaração que lemos anteriormente, percebemos que Hilst tinha consciência dos espaços que, historicamente, foram negados às mulheres em geral e às mulheres

escritoras, sendo este um dos possíveis motivos que agravaram o silêncio em torno da obra da autora.

Porém, acreditamos que essa falta de interlocução deriva de uma questão ainda mais profunda. Isso porque, ainda que haja em Hilda Hilst um pedido de contato, uma vontade de chegar no outro, há também, segundo Anatol Rosenfeld, uma recusa em relação ao outro, assim como uma necessidade de “se despejar” nesse outro, “de nele encontrar algo de si mesma, já que sem esta identidade nuclear não existiria o diálogo na sua acepção verdadeira” (ROSENFELD, 1970, online). Esse despejar-se e, ao mesmo tempo, essa recusa em relação ao outro se apresentam na linguagem da autora, que perturba o leitor a ponto de ele ser jogado em uma espécie de vazio, a uma vida que está *ailleurs*, fora das convenções e das regras sociais e, portanto, utópica. Esse apelo utópico aparece o tempo todo em seus textos, já que a autora nos convoca a perceber o quanto não somos livres, mas que, ainda assim, podemos produzir utopia, insatisfação e transgressão.

Mesmo que tenha se frustrado com a recepção de suas produções em vida, atualmente, suas obras têm sido lidas, republicadas, estudadas, repercutindo em diversas áreas do saber, como tanto almejou. Iremos analisar com mais detalhes a questão da recepção e a figura/o papel do leitor no Capítulo 3 desta dissertação. Porém, vejamos alguns exemplos dos ecos de sua produção dos últimos anos: (i) Hilda Hilst foi a autora escolhida para ser homenageada na Flip¹⁴, de 2018; (ii) Sua vida e sua obra foram temas de uma exposição do MIS¹⁵, em 2020, intitulada *Revelando Hilda Hilst*; (iii) Suas narrativas “Matamoros” (presente na obra *Tu não te moves de ti*, de 1980) e “O unicórnio” (presente na obra *Fluxo-floema*, de 1970) inspiraram o filme *Unicórnio* (2017), de Eduardo Nunes; (iv) Suas tentativas de contato com o além por meio de gravações radiofônicas motivaram Gabriela Greeb a dirigir o documentário *Hilda Hilst pede contato* (2018); (v) Os poemas de “Ode descontínua e remota para flauta e oboé: de Ariana para Dionísio”, de sua obra *Júbilo, memória, noviciado da paixão* (1974), foram musicados pelo cantor e compositor Zeca Baleiro (a convite da autora); (vi) A obra hilstiana é também,

¹⁴ Para saber mais, acesse o site da Flip de 2018: <<https://www.flip.org.br/homenageado/hilda-hilst/>>.

¹⁵ Para o MIS do apresentando a exposição *Revelando Hilda Hilst* (2020), acesse: <<https://www.mis-sp.org.br/exposicoes/passada/2f816b67-c150-441b-a9e9-bc36eca24d3f/revelando-hilda-hilst>>.

atualmente, objeto de diversas pesquisas acadêmicas, além de cursos¹⁶, disciplinas de graduação e pós-graduação¹⁷, congressos¹⁸ etc.

1.3 Uma ascese perversa: purificar-se na porcaria

A palavra ascese, segundo o dicionário Michaelis, pode significar, na filosofia e na religião, respectivamente:

Na concepção clássica, conjunto de normas práticas de conduta que, com rigorosa disciplina e abstenção de qualquer autoindulgência quanto aos prazeres do corpo e do espírito, possibilitariam alcançar o fortalecimento intelectual na busca da verdade, de forma a atingir o ideal grego de perfeição.

Conjunto de rígidas normas disciplinares de conduta, pautadas pela austeridade e pela renúncia aos prazeres corporais e desejos mundanos, como forma de atingir a iluminação espiritual e a perfeição moral e religiosa, atendendo às leis sagradas e aos desígnios divinos.¹⁹

Em ambas as definições, percebemos que há uma ideia de purificação que é evocada com a palavra ascese. Na primeira, purificar-se exige uma rigorosa disciplina para alcançar o ideal grego de perfeição. Na segunda, purificar-se demanda certas normas disciplinares para atingir a perfeição moral e religiosa. No trabalho de Hilda Hilst, também podemos afirmar que há um tipo de purificação. Primeiro porque a autora passou pelos três gêneros literários, alcançando, segundo Anatol Rosenfeld, “resultados notáveis nos três campos” (ROSENFELD, 1970, online); segundo porque, em suas produções, tocou nos temas mais elevados e paradoxais da existência humana: o corpo, o sexo, as convenções, o poder, deus, a morte.

Para Hegel, o gênero épico-narrativo é o mais objetivo. A ele se contrapõe, dialeticamente, a antítese subjetiva do gênero lírico, sendo o dramático a síntese, visto reunir, segundo Hegel, a objetividade épica e a subjetividade lírica. Semelhante diferenciação perde sentido em face dos textos em prosa de Hilda Hilst, já que neles todos os gêneros se fundem. (...) Os textos, em conjunto, visam enunciar a totalidade do homem através da sua multiplicidade – e essa visão prismática ou caleidoscópica forçosamente teria que recorrer a todos os gêneros para exprimir-se na sua plenitude. (ROSENFELD, 1970, online)

¹⁶ Destaco aqui os cursos oferecidos pela Casa do Sol (sede do Instituto Hilda Hilst em Campinas), em especial *Os espelhos de Eros na obra de Hilda Hilst*, que aconteceu em 2020.

¹⁷ Diversos cursos de graduação e de pós-graduação têm sido dedicados à obra da autora. Na Unicamp, destaco as disciplinas oferecidas pelo Prof. Dr. Alcir Pécora e, na USP, as disciplinas propostas pelos professores doutores Eliane Robert Moraes e Marcos Lemos.

¹⁸ A saber: Seminário Hilda Hilst 90, que aconteceu em 2020: <<https://plataforma9.com/congressos/seminario-hilda-hilst-90.htm>>, entre outros.

¹⁹ Essas definições podem ser encontradas no site do dicionário Michaelis, disponível em: <<https://michaelis.uol.com.br/palavra/RM2R/ascese/>>.

No entanto, denominamos perversa a categoria de ascese na qual se insere Hilst, pois a autora não se purifica na autoindulgência nem na renúncia aos prazeres corporais e mundanos, como vimos nas acepções anteriores. Sua purificação é justamente na porcaria e é aí onde se afirma uma liberdade, onde se inaugura uma linguagem deslocada da doxa, fora do poder (pelo menos utopicamente) e é também onde se reinventa o corpo.

Nesse processo de purificação perverso e pervertido, Hilst publica, em 1990, a obra *O caderno rosa de Lori Lamby*, inaugurando uma série de livros que classificou como pornográficos – sua tetralogia obscena compreende também *Contos d’escárnio e textos grotescos* (1990), *Cartas de um sedutor* (1991) e *Bufólicas* (1992). Porém, a inclinação aos temas eróticos/pornográficos e para o humor e a ironia não começam a partir daí. Separar a obra hilstiana em fases é um erro e já está ultrapassado pela fortuna crítica atual: há humor, erotismo e pornografia em suas produções anteriores aos anos 1990, assim como há seriedade em sua tetralogia obscena. O caráter político, comumente associado às suas peças de teatro dos anos 1967 e 1969, também está presente na obra da autora como um todo.

Para Alcir Pécora, especialista e organizador da obra hilstiana pela editora Globo, sua “fase” pornográfica “significa a reta de coroação das questões de toda a sua obra anterior, e, portanto, está longe de ser um simples estratagema comercial para atrair a atenção sobre a sua obra supostamente séria” (PÉCORA, 2005, p. 6-7). Posição semelhante é adotada por Claudio Willer, que reconhece o valor estético e transgressor da obra no mesmo ano de sua publicação: “*O caderno rosa de Lori Lamby* não é uma exceção, um desvio de rota da autora, mas sim, uma chave para se entender melhor o alcance de sua obra” (WILLER, 2020, p. 67, apud FERNANDES, 1990, s/p).

Zahidé Muzart, um ano após a publicação da obra, também parece concordar sobre não haver uma ruptura entre as publicações anteriores aos anos 1990 e aquelas chamadas “pornográficas”. Segundo ela, a autora “(...) tenta convencer-nos de que houve uma revolução na sua maneira de escrever. Mas com uma leitura mais atenta, veremos que se, aparentemente, existe essa surpresa temática, esta não é mais do que a cristalização dos temas prediletos da autora – como autora de um livro só.” (MUZART, 1991, p. 64).

Porém, a tendência a essa separação em fases é, em parte, culpa de Hilst. Isso porque, em algumas entrevistas²⁰, afirma despedir-se da seriedade a partir dos anos 1990 (como leitores, devemos ficar atentos a essas declarações, já que elas têm um caráter que parece bastante

²⁰ Recomendamos a leitura das entrevistas de Hilda Hilst, organizadas por Cristiano Diniz, sob o título: *Fico besta quando me entendem*, publicadas pela Globo, em 2013.

performático da autora, como se ela inventasse uma personagem para se comunicar de forma irônica com o seu público). Sobre a performatividade das entrevistas, Marcos Visnadi salienta:

A partir de então, a escritora passa a utilizar ostensivamente não apenas o material concreto de seus livros, mas também suas aparições e declarações públicas como parte de sua obra, confundindo os limites entre texto, edição e persona. Identificar essa confusão e entender como ela se opera pode ser importante não apenas para enriquecer a leitura da obra hilstiana, mas também para compreender sua singular recepção na segunda metade do século XX e neste começo já avançado de século XXI. (VISNADI, 2016, p. 66)

Ainda sobre isso, Cristiano Diniz assinala:

Esse boom de entrevistas [no começo dos anos 1990] [...] foi a ocasião em que ela, em grande medida, ajudou na criação e na divulgação de uma imagem que deixou marcas, que ainda ecoam quando seu nome é lembrado. Em outras palavras, uma torrente de afirmações sobre suas “excentricidades” se cristalizou de tal forma que o que vemos se destacar hoje são os mesmos aspectos construídos nos anos 1990: dona de uma inteligência incomum, ousada, desconcertante, provocativa e... “louca”. (DINIZ, 2013, p. 5)

A verbalização do afastamento em relação à seriedade e ao hermetismo, além de aparecer nas entrevistas concedidas pela autora, também aparece no último poema da obra *Amavisse* (1989), em que o eu lírico afirma que a obra de antes excedeu-se no luxo e que “o caderno Rosa é apenas um resíduo de um ‘Potlatch’” (HILST, 2017a, p. 530), sentindo-se livre para fracassar:

O escritor e seus múltiplos vêm vos dizer adeus.
Tentou na palavra o extremo-tudo
E esboçou-se santo, prostituto e corifeu. A infância
Foi velada: obscura na teia da poesia e da loucura.
A juventude apenas uma lauda de lascívia, de frêmito
Tempo-Nada na página.
Depois, transgressor metalescente de percursos
Colou-se à compaixão, abismos e à sua própria sombra.
Poupem-no do desperdício 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 hora, repetindo Bataille:
“Sinto-me livre para fracassar”.
(HILST, 2017a, p. 530)

1.4 O caderno rosa de Lori Lamby: “apenas um resíduo de um Potlatch”

Em resposta ao silêncio que acreditava haver em relação à sua obra, Hilst afirma despedir-se de sua literatura hermética com *Amavisse* (1989). Se levarmos em conta o caráter autobiográfico do último poema desta obra (visto acima), poderíamos inferir que a autora (por

meio do eu-lírico do poema) já anuncia a ruptura, a fenda que alega inaugurar em sua escrita a partir de então: “O escritor e seus múltiplos vêm vos dizer adeus. Tentou na palavra o extremo-tudo” (HILST, 2017a, p. 530). Hilst, que já havia passeado pelos três gêneros literários (narrativo, lírico e dramático) e por diversos temas, dentre eles, os mais profundos e herméticos, “excedendo-se no luxo”, como dito no próprio poema, anuncia romper com essa seriedade (não nos esqueçamos do caráter performático dessas declarações, assim podemos questionar se essa “ruptura” de fato aconteceu ou não) e já nos adverte: poupem o escritor “do desperdício de explicar o ato de brincar” (HILST, 2017a, p. 530).

Apresenta, então, a sua próxima obra, “O caderno rosa” (no poema, só nos é dito isso, o título ainda não havia sido divulgado de forma completa), como um “resíduo de um “Potlatch” (p. 530). Para entendermos essa metáfora, precisamos fazer uma breve contextualização desse conceito. O termo, primeiramente observado pelo antropólogo Marcel Mauss, em sua obra *Essai sur le don* (1925)²¹, faz referência a um ritual de alguns grupos indígenas da América do Norte e caracteriza-se por ser uma cerimônia de renúncia de bens materiais na forma de doação a parentes e amigos e, em alguns momentos, de destruição total desses bens acumulados pelo homenageado. Em diversos momentos, os governos estadunidense e canadense proibiram esse tipo de prática, sob o argumento de que seria uma perda “irracional” de recursos. No entanto, em 1934 e em 1954, respectivamente, essa proibição fora revogada nos países e, atualmente, alguns grupos continuam praticando o *Potlatch* em suas celebrações.²²

Posteriormente, o excesso e o sacrifício que marcam a prática foram noções retomadas por Georges Bataille, em *La partie maudite* (1949). Ao refletir sobre a insuficiência do princípio da utilidade clássica das coisas, o autor evoca, nessa obra, a noção de dispêndio. Segundo Bataille, a arte e a literatura são contempladas por essa ideia, sendo “dispêndios ditos improdutivos” (BATAILLE, 2013, p. 21). Não faz parte dos objetivos deste trabalho discutir esses conceitos à fundo, mas entender os motivos pelos quais Hilst se apropriou deles e quais foram os efeitos dessa apropriação para *O caderno rosa de Lori Lamby* (1990) e para a sua recepção.

Ao retomar Bataille com a noção de *Potlatch*, além de afirmar em entrevista que “Daqui para a frente só vou escrever grandes e, espero, adoráveis bandalheiras” (HILST, 1990 apud DESTRI; DINIZ, 2010), a autora anuncia a fenda que pretendia inaugurar a partir de então, alegando se despedir do hermetismo e da seriedade com que trabalhou a linguagem em suas

²¹ *Ensaio sobre a dádiva* (a obra foi traduzida desta forma em português).

²² Disponível em: <<https://veja.abril.com.br/blog/sobre-palavras/potlatch-a-gloria-do-desperdicio/>>, <<https://ea.fflch.usp.br/obra/ensaio-sobre-dadiva>>.

produções anteriores para se permitir brincar e, principalmente, se permitir fracassar – aqui, podemos observar uma aposta prévia de Hilst em relação à recepção inicial dos textos que seriam escritos doravante (aposta paradoxal, já que afirmava querer fazer-se consumível, mas ao mesmo tempo admitia a possibilidade de fracassar, pois tinha consciência de que seriam textos polêmicos que poderiam afastá-la ainda mais do público e da crítica).

A renúncia e o aparente aniquilamento que são evocados pela autora com o emprego do conceito de *Potlatch* também são paradoxais, pois parecem ressaltar um “uma espécie de prestígio ou glória, materialmente nula” (TISCOSKI, 2011, p. 163). Segundo José Castello, em seu ensaio “A maldição de Potlatch”:

Sua vasta obra faria parte daquele segmento de riqueza literária brasileira que o país, numa imitação impiedosa do ritual ameríndio, resolveu destruir gratuitamente. De fato, essa maldição, ou o que quer que seja, parece exacerbar ainda mais o sentimento secreto de triunfo, que a escritora, mesmo quando se lamenta, não pode esconder, e aqui a lógica do Potlatch se cumpre à risca. (CASTELLO, 2011 apud TISCOSKI, 1999, p. 91)

Neste sentido, Luciana Tiscoski salienta esse paradoxo da maldição alegada por Hilda Hilst. Se, por um lado, a autora se queixava frequentemente pelo silêncio e pela resistência do público e da crítica especializada, por outro, o que vemos é um crescente interesse em relação às suas obras. Em 2011, Tiscoski informa que “de acordo com o banco de teses e dissertações da Capes, atualmente contam-se 66 trabalhos acadêmicos já concluídos, o que reafirma o extenso campo de estudo que guarda o seu trabalho” (p. 163-164). Pesquisa similar realizada no banco de teses e dissertações da Capes, neste ano de 2022, nos revela que existem 1.552 trabalhos já finalizados vinculados à autora.

Assim, sobre a noção de “fracasso” de Hilst, Bruna Fernandes conclui:

O “fracasso” (irônico) de Hilst, portanto, se expressa na sua produção pornográfica, publicada após *Amavisse*, o livro-despedida. A partir desse poema-manifesto, portanto, pode-se inferir que o contraste entre a obra anterior à década de 90, considerada “alta” literatura, e a publicação dos livros pornográficos, tratados usualmente como “baixa” literatura, conferem a tensão referenciada pelo potlatch. (FERNANDES, 2020, p. 35)

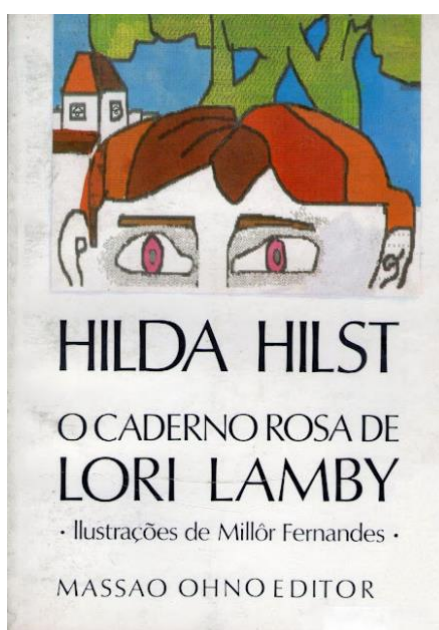
E Eliane Robert Moraes nos convida:

“Fracassar” significa, neste caso, a possibilidade de arriscar outras formas de dizer literário. Supõe liberdade – e também coragem – de excursionar por regiões ainda não devassadas pelo gênio criador do artista, correr o risco do desconhecido. Em outras palavras: fracassar significa transgredir, *moto perpétuo* de Bataille. Ou, ainda, como a própria autora sugere, propondo a ato de escrever como atividade lúdica: brincar. E quando uma escritora do porte de Hilda Hilst brinca e arrisca, o leitor não deve se furtar ao prazer do jogo. Aceitemos o convite. (MORAES, 1990, p. 2)

1.5 Estrutura da obra e das edições

Começamos o aceite a esse convite reforçado por Eliane Robert Moraes com uma reflexão sobre a estrutura da obra. *O caderno rosa de Lori Lamby* foi publicado pela primeira vez em 1990, pela editora Massao Ohno. O pequeno livro (tanto em termos de tamanho físico, pois mede 14,5 cm x 22 cm, quanto em número de páginas – 86), de capa dura, parece um caderno escolar. Essa similaridade decorre também da criança ilustrada na capa:

Figura 3 – Capa da obra *O caderno rosa de Lori Lamby* (1990), Editora Massao Ohno, 1990



Fonte: HILST, 1990.

As ilustrações presentes na obra são de Millôr Fernandes e remetem também ao universo infantil. É como se a narradora, de apenas 8 anos, tivesse as realizado por conta própria (os traços são grotescos, não há muita simetria, como se fossem desenhos infantis). Vejamos alguns exemplos²³:

²³ Todas as ilustrações foram consultadas na segunda edição da obra (versão digital), de 2000.

Figura 4 – Ilustração presente em *O caderno rosa de Lori Lamby* (1990), Editora Massao Ohno, 1990



Fonte: HILST, 1990, p. 8.

Figura 5 – Ilustração presente em *O caderno rosa de Lori Lamby* (1990), Editora Massao Ohno, 1990



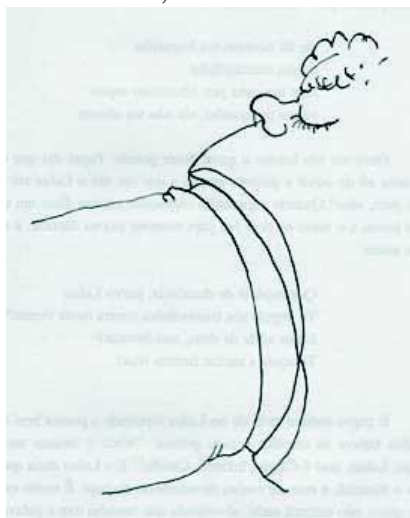
Fonte: HILST, 1990, p. 48.

Figura 6 – Ilustração presente em *O caderno rosa de Lori Lamby* (1990), Editora Massao Ohno, 1990



Fonte: HILST, 1990, p. 54.

Figura 7 – Ilustração presente em *O caderno rosa de Lori Lamby* (1990), Editora Massao Ohno, 1990



Fonte: HILST, 1990, p. 62.

E a perturbação, que se inicia desde a capa da obra e é reforçada com as ilustrações de Millôr, nos acompanha até o final, quando nos deparamos com uma foto de Hilda Hilst, em 1936, aos 6 anos de idade, com uma inscrição embaixo: “Ela foi boa menina”.

Já na quarta capa de *O caderno rosa de Lori Lamby*, a edição traz, como foto que serve para personificar a autora, uma imagem de Hilda Hilst datada de 1936 (aos seis anos de idade, portanto), com um sorriso cujo conteúdo do livro (as aventuras sexuais de uma menina de oito anos narradas em primeira pessoa) nos desautoriza a chamar de angelical e uma inscrição irônica logo abaixo: “Ela foi uma boa menina” (HILST, 1990). Essa foto, como todo o livro, é uma provocação ao imaginário da pedofilia, mas também uma

ilustração da menina escritora-prostituta, a nova autora que estaria sendo apresentada ao público. Com sessenta anos de idade e quarenta de trabalho literário, Hilst incorporava assim a menina em início de carreira, projetando-se como uma neófito da sacanagem. (VISNADI, 2016, p. 65)

Vejamos a foto:

Figura 8 – Ilustração presente em *O caderno rosa de Lori Lamby* (1990), Editora Massao Ohno, 1990



Ela foi boa menina.

Fonte: HILST, 1990, p. 93.

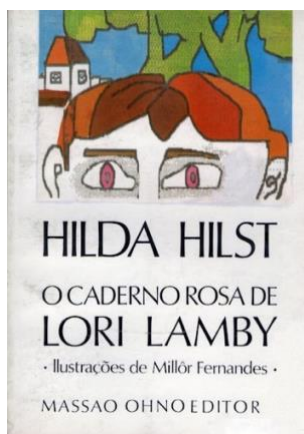
Passemos à narrativa. Em termos de estrutura, podemos observar uma divisão em duas partes: “o caderno rosa” e “o caderno negro”. O primeiro é o diário de Lori, a narradora de 8 anos, e o segundo pertence ao livro do pai, do qual trataremos mais adiante. O caderno rosa, ainda que possua características de um diário (narração de relatos e memórias pessoais, em primeira pessoa, com linguagem informal – neste caso, infantil, normalmente em ordem cronológica) não o é de fato, pois na estrutura tradicional desse gênero textual, há a indicação da data e do local em que cada registro foi escrito e, na obra em questão, não temos esses dados. Dentro dessa repartição principal, também podemos observar algumas cartas trocadas por Lori e pelo tio Abel e, ao final, há também outro caderno: “O cu do sapo Liu-Liu e outras histórias” – não mais com descrições da vida de Lori, mas com histórias infantis para publicação futura. A narradora se explica ao tio Lalau (editor de seu pai):

Mas olha, tio, o segredo é que eu estou escrevendo agora histórias para crianças como eu e só quero mostrar para o senhor pra ver se essas também o senhor quer botar na máquina. Eu acho que elas são lindas! São histórias infantis, sabe, tio. Se o senhor gostar, eu posso fazer um caderno inteiro delas.

O nome desse meu outro caderno seria: O cu do sapo Liu-Liu e outras histórias. (HILST, 2018, p. 148).

Em 2001, a editora Globo²⁴ passa a ser responsável por toda a sua obra publicada até o momento. Em 2014, a obra é republicada em uma coleção chamada Pornô Chic²⁵, pelo selo Biblioteca Azul, da Editora Globo. Em 2018, *O caderno rosa de Lori Lamby* foi novamente publicado pela Companhia das Letras na edição das obras completas da autora²⁶. E, em 2021, a obra foi republicada pela Companhia das Letras²⁷. Vejamos as capas das edições:

Figura 9 – Capa da obra *O caderno rosa de Lori Lamby* (1990), Editora Massao Ohno, 1990



Fonte: HILST, 1990.

²⁴ A publicação pela editora Globo foi organizada por Alcir Pécora.

²⁵ Nesta coleção, também foram publicados: *Contos d'escárnio: textos grotescos*, *Cartas de um sedutor e Bufólicas*, *Berta & Isabô*. A edição também conta com ilustrações de Millôr Fernandes, Laura Teixeira e Veridiana Scarpelli, além de textos da fortuna crítica hilstiana (de Humberto Werneck, Alcir Pécora, João Adolfo Hansen, Caio Fernando Abreu Eliane Robert Moraes e Jorge Coli).

²⁶ Na edição das obras completas da autora pela Companhia das Letras, também podemos conferir textos da fortuna crítica hilstiana (de Alcir Pécora, Carola Saavedra, Daniel Galera, Victor Heringer, Lygia Fagundes Telles, Vilma Arêas e Berta Waldman).

²⁷ Com posfácio da psicanalista Vera Iaconelli.

Figura 10 – Capa da obra *O caderno rosa de Lori Lamby* (1990), Editora Globo, 2004



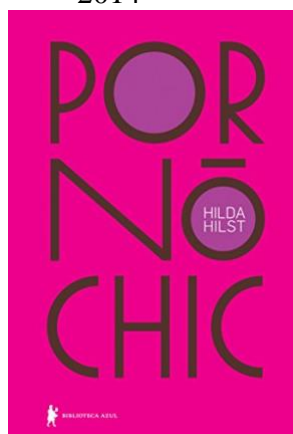
Fonte: HILST, 2004.

Figura 11 – Capa do segundo volume (de prosa) das Obras Completas de Hilda Hilst. Editora Companhia das Letras, 2018



Fonte: HILST, 2018.

Figura 12 – Capa da antologia *Pornô Chic*, de Hilda Hilst. Biblioteca Azul - Editora Globo, 2014



Fonte: HILST, 2014.

Figura 13 – Capa da obra *O caderno rosa de Lori Lamby*, Editora Companhia das Letras, 2021



Fonte: HILST, 2021.

Como podemos observar, as capas das edições foram se alterando significativamente ao longo dos anos, o que gerou uma mudança em relação à recepção da obra pelo público. Não nos atentaremos às diferenças entre as edições, pois o foco do trabalho em questão não é pesquisar o processo editorial em si. Porém, essa discussão retornará de alguma maneira no último capítulo, já que iremos nos deter na recepção de *O caderno rosa de Lori Lamby* (1990) e na figura do leitor (sua função para elaborar sentidos e leituras possíveis em relação ao texto) e, conseqüentemente, falaremos do impacto dessas edições para a recepção da obra.

1.6 Lori Lamby e suas adoráveis bandalheiras

Para começarmos essa seção, nos debruçemos por um momento sobre o nome escolhido para a narradora: Lori Lamby. Uma primeira aproximação possível seria com a personagem Lóri, ou Loreley, da obra *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres* (1969), de Clarisse Lispector. A pedagoga Lóri, cujo nome Loreley fora extraído de um folclore germânico, e Ulisses (referência homérica explícita), professor de filosofia, são as personagens principais do romance de Lispector. Em uma das passagens do livro, Ulisses explica a Lóri:

É uma pena que seu apelido seja Lóri, porque seu nome Loreley é mais bonito. Sabe quem era Loreley? [...] Loreley é o nome de um personagem do folclore alemão, cantado num belíssimo poema por Heine. A lenda diz que Loreley seduzia os pescadores com seus cânticos e eles terminavam morrendo no fundo do mar. (LISPECTOR, 1982, p. 106).

Resistir à sereia Loreley, portanto, seria resistir à Afrodite, deusa do amor, como nos explica Teresinha da Silva:

[...] as sereias são formas personalizadas das forças afrodisíacas e resistir a elas equivale a resistir à Afrodite, a deusa do amor, entendendo-se então o amor, como mera satisfação dos instintos. Afrodite é conhecida por sua promiscuidade, teve diversos amantes divinos e humanos. É a deusa prostituta, da sexualidade primitiva, do desejo ainda não humanizado. Como divindade que inspira a cegueira da razão e a loucura da paixão, simboliza o amor como força inconsciente que pode destruir a humanidade do homem. (SILVA, 2007, p. 2)

Se pensarmos em Lori Lamby, e no universo da pedofilia, também poderíamos dizer que as relações sexuais que se estabelecem entre ela e os homens destroem a “humanidade” (como cita Silva) de ambos, já que são relações moralmente condenadas em nossa sociedade. Uma segunda aproximação possível seria com *Lolita* (1955), de Vladimir Nabokov. Nessa obra, Humbert (professor universitário de literatura) se envolve sexualmente com sua enteada Dolores Haze (cujo apelido é Lolita), de 12 anos. Aqui, as similaridades são evidentes: desde o nome/o apelido das personagens, até o enredo, mas também podem ser observadas diferenças. Sobre isso, vejamos o trecho de Zahidé Muzart:

Na construção da personagem Lori Lamby, a autora visa criar uma personagem que destrói mitos, que traz tudo ao “rez-do-chão”. Lori tudo desconstrói, inclusive a “sacanagem”. O nome Lori Lamby, de conotação especial, faz pensar na Loreley de Clarice e, bem antes, na sereia da lenda. Os nomes em Hilda Hilst têm sempre significados especiais. Lori, a sereia, seduz. A sedução está também em Lori Lamby. O sedutor, na literatura ocidental, uma personagem inquieta, cujo desejo não é aplacado. Lori Lamby é a sedutora ingênua. O livro embora possa ser associado ao de Nabokov, não apresenta uma ninfeta tão diabólica e provocante como Lolita. Em Lori Lamby, o que vamos encontrar é uma grande ingenuidade e pureza ao lado do mais extremado amor pela língua. (MUZART, 1991, p. 66)

Além das referências mencionadas acima, o nome da narradora-personagem pode também fazer alusão a Charles Lamb, autor inglês do período vitoriano. O escritor, junto de sua irmã Mary Lamb (que, após matar a própria mãe, foi cuidada pelo irmão, que se recusava a abandoná-la em um manicômio), produzia textos infanto-juvenis e adaptações de grandes clássicos, como as peças de Shakespeare (*Contos de Shakespeare*, de 1807). Suas obras são conhecidas pelo elevado teor erótico e, portanto, podem ter inspirado Hilst.

Outra interpretação possível seria em relação à palavra “*lamb*”, do inglês, que significa “cordeiro”, animal que evoca a ingenuidade e a pureza (associadas à infância pelo senso comum). E, por fim, uma última hipótese a ser levantada aqui (e talvez a mais transparente de todas) é a relação entre o sobrenome Lamby com o verbo *lamber*. A garotinha de 8 anos afirma, em vários momentos da narrativa, que adora ser lambida: “Eu fiquei bem quietinha porque é

uma delícia e eu queria que ele ficasse lambendo o tempo inteiro [...]” (HILST, 2018, p. 105).

Sobre isso, Eliane Robert Moraes nos explica:

Exploração que se revela arqueológica no caso d’ *O caderno rosa de Lori Lamby*, onde Hilda Hilst se aventura pelas mais diversas camadas da língua, a começar pelo ato de atribuir à personagem um nome que evoca a terceira pessoa do singular do verbo lamber. Vale lembrar que as lambidas constituem o plano privilegiado das experiências narradas pela menina, que explora toda sorte de prazeres da boca, circunscrevendo um campo erótico na oralidade. (MORAES, 1999, p. 124)

Em termos fonéticos, se pensarmos no movimento que é feito para pronunciarmos Lori Lamby, percebemos que é como se a língua lambesse o céu da boca e os dentes superiores (incisivos centrais), em um sobe e desce para dizer “lo” e “lam”, reforçando a relação entre o nome da personagem e o ato de lamber. A língua, órgão utilizado para lamber, também pode remeter à linguagem. E essa língua é de extrema relevância para a obra. Tão relevante que a primeira epígrafe da obra é “À memória da língua”, como se o livro fosse todo dedicado a ela ou a elas.

Começamos, portanto, a análise da obra. *O caderno rosa de Lori Lamby* (1990) inicia-se com uma declaração da narradora: “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. E depois eu falo do começo da história.” (HILST, 2018, p. 105). Com esse início, a narradora, que se declara uma criança de 8 anos, já nos indica que a história será explicitada ao final de sua escrita, o que convoca a atenção do leitor logo no início da narração. E continua:

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. [...] Daí o homem disse para eu ficar bem quietinha, que ele ia dar um beijo na minha coisinha. Ele começou a me lamber como o meu gato se lambe, bem devagarinho, e apertava gostoso o meu bumbum. (HILST, 2018, p. 105)

Já com este início, podemos verificar que, das várias transgressões que operam nesse texto (e das quais falaremos ao longo dessa pesquisa), a primeira delas está relacionada a uma ruptura com a lei (não só juridicamente, mas também no âmbito social/cultural), já que o enredo simula um caso de prostituição infantil, em que a narradora nos conta suas aventuras sexuais com homens mais velhos, afirmando adorar essas experiências: “Quem será que inventou isso da gente ser lambida, e por que será que é tão gostoso?” (HILST, 2018, p. 107).

A prostituição de Lori com os homens, além de ser uma permitida pelos pais, parece divertir e dar prazer à personagem, pervertendo as leis que regem nossa sociedade e nossa

cultura e, portanto, desmanchando o funcionamento da linguagem. Ao final da narrativa, Lori nos explica que, na verdade, as relações sexuais narradas não foram vivenciadas por ela, mas copiadas em seu caderno. Porém, mesmo assim, se gera um *frisson* no sentido por meio de um jogo perverso com o corpo infantil e com a linguagem, assim como acontece com o gozo da transgressão (noção lacaniana a ser melhor explicada no Capítulo 2), já que vai de encontro à Lei estabelecida pela cultura.

Segundo Bataille (2017), a literatura é justamente o espaço em que o incômodo, a perda e o dispêndio podem operar. Assim, classifica-a como um perigo, um “mal”, já que ela “pode dizer tudo”:

Só a literatura podia desnudar o jogo da transgressão da lei – sem a qual a lei não teria fim – independentemente de uma ordem a criar. A literatura não pode assumir a tarefa de organizar a necessidade coletiva. Não cabe a ela concluir [...]. A literatura é mesmo, como a transgressão da lei moral, um perigo. Sendo inorgânica, ela é irresponsável. Nada repousa sobre ela. Ela pode dizer tudo. Ou, antes, ela seria um grande perigo se não fosse (na medida em que é autêntica, e em seu conjunto) a expressão daqueles em quem os valores estéticos estão mais fortemente ancorados. (BATAILLE, 2017, p. 22)

O caderno rosa de Lori Lamby (1990) facilmente se aproxima do perigo descrito por Bataille, já que não há compromisso com a *mimesis*, “nada repousa sobre ela”, o interesse da obra, na verdade, não é relatar uma história em suas minúcias, como fizeram os romances realistas no século XIX. Esse afastamento em relação à *mimesis* também pode ser observado quando analisamos o nível da forma. Segundo Alcir Pécora (2018), há uma “anarquia de gêneros” operada por Hilst (na obra em questão, existe uma fusão de gêneros textuais empregados: carta, diário, pequenos relatos), assim como uma coexistência múltipla de narradores, o que Pécora definiu como “narrador-cavalo” (por exemplo, ora o texto é narrado por Lori, ora pelo pai escritor, ora por Edernir – e os dois primeiros se fundem em diversos momentos, dificultando a fluidez da leitura). Leiamos as definições desses conceitos propostos por Pécora:

Anarquia dos gêneros: em seus vários livros de prosa, Hilda Hilst opera uma grande mistura de gêneros literários – aí está a anarquia. Mas há uma distinção muito importante: essa mistura não é feita como se a autora ignorasse ou não se importasse com os diversos costumes e tradições em que os gêneros se formavam, adotando uma perspectiva irônica em relação a eles. De fato, ela os conhecia bem e, conhecendo-os, pretendia fazer deles matrizes estilísticas variadas e fecundas. (PÉCORA, 2018, p. 408)

Pensei nisso, por vezes, metaforicamente, como uma espécie de representação dramática da possessão: haveria então um narrador-cavalo, montado seguidas vezes por entes pouco definidos, aparentados entre si, incapazes de conhecer

a causa ou o sentido de sua coexistência múltipla e dolorosa na escrita. (PÉCORRA, 2018, p. 410)

A anarquia transgressora de Hilst também se estabelece, segundo a crítica literária Eliane Robert Moraes, em seu texto “Prosa degenerada” (2014), na medida em que sua ficção erótica se recusa a reproduzir qualquer convenção corrente. Dessa forma, a autora não somente rompe com a cultura – como Barthes sugere quando caracteriza os textos de gozo (como veremos no Capítulo 2), como também perverte as leis literárias (seja não acatando as restrições impostas à pornografia, seja questionando os gêneros literários considerados “maiores” em literatura). Na obra *O caderno rosa de Lori Lamby* (1990), Hilst se vê livre para desafiar a linguagem como deseja, de forma a questionar o que a nossa cultura tenta esconder, assim como as classificações que a crítica literária impõe aos textos. Dessa forma, podemos lê-la enquanto um texto de gozo²⁸, já que se liga à perda, à fenda, ao afastamento da cultura.

Na qualidade de produção literária inferior, a pornografia é normalmente aceita – ou, pelo menos, tolerada. Seu poder de transgressão é, nesse sentido, quase nulo. Na verdade, o texto erótico só consegue realmente escandalizar quando ele deixa de obedecer às leis do gênero menor, perturbando a zona de tolerância que cada cultura reserva às fabulações sobre o sexo. [...] 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 onde se confinam os gêneros inferiores e se associam às expressões legitimadas como superiores. (MORAES, 2014, p. 267)

Portanto, a fenda se estabelece não somente no plano do conteúdo, já que desafia a moralidade com *o que escreve*, como também no plano formal, pois a autora rompe com a tradição dos romances do gênero pornográfico, ou seja, inova a forma *como se escreve*, “estilhaçando” todas as medidas e os limites impostos aos gêneros literários conhecidos. Isso porque, nesses romances, as protagonistas são jovens mulheres inexperientes cuja iniciação sexual se dará com um homem, de forma a satisfazer o *voyerismo* do leitor (masculino, via de regra), ao passo que, em *O caderno rosa Lori Lamby*, a narradora não é uma jovem que se inicia sexualmente, e sim uma criança de 8 anos, que tem o consentimento de seus pais para se prostituir com homens mais velhos, no intuito de adquirir os bens de consumo: “pra eu comprar as coisas que eu vejo na televisão e na escola. Aquelas bolsinhas, blusinhas, aqueles tênis e a boneca da Xoxa” (HILST, 2018, p. 108).

²⁸ A noção de *texte de jouissance*, ou texto de gozo (tradução nossa), será mais bem explicada no Capítulo 2.

Ele me perguntou me lambendo se eu gostava do dinheiro que ele ia me dar. Eu disse que gostava muito porque sem dinheiro a gente fica triste porque não pode comprar coisas lindas que a gente vê na televisão. Ele pediu para eu ficar dizendo que eu gostava do dinheiro enquanto ele me lambia. Eu fiquei dizendo: eu gosto do dinheiro. (HILST, 2018, p. 106-107)

Ai, tio, eu não quero que você fique pobre, é tão gostoso ter dinheiro, tão tão gostoso que ontem de noite na minha caminha, eu peguei uma nota de dinheiro que a mamãe me deu e passei a nota na minha xixiquinha, e sabe que eu fiquei tão molhadinha como na hora que o senhor me lambe? (HILST, 2018, p. 144)

Ao ler trechos como esses, a primeira reação do leitor é a repulsa. Segundo o artista plástico Duke Lee, a obra é “um lixo absoluto” (LEE, [s.d.] apud WERNECK, 2014, p. 245). Lygia Fagundes Telles, escritora e amiga íntima de Hilda, assume ter ficado “meio assustada, aturdida” (TELLES [s.d.] apud WERNECK, 2014, p. 245). E mesmo o editor Caio Graco Prado, simpatizante da obra de Hilst, não se entusiasma com os novos rumos que a autora começa a traçar. No entanto, a pedofilia é, na verdade, desmontada ao final da narrativa: a narradora, com a intenção de ajudar o pai, escritor, escreve as bandalheiras que o tio Lalau, editor de seu pai, demandava a ele. Depois de explicitado esse dado narrativo pela própria Lori, entendemos que o obsceno na obra é, na verdade, a indústria cultural e o mercado editorial, que fazem com que os escritores se curvem, *se prostituam*, em prol de atender às demandas desse mercado.

Valendo-se da lógica de produção literária voltada ao mercado, a literatura perde o seu poder de transgressão, deixa de ser “um exercício de liberdade” (PERRONE- MOISÉS, 2016, p. 37) para se tornar um produto, um fetiche, como acontece com tudo na sociedade capitalista: “Não há profanação possível num mundo em que o único agrado é o troca-troca mercantil.” (HANSEN; PÉCORA; 2014, p. 253).

Se observarmos com atenção, logo no início da obra, essa situação é denunciada pelas dedicatórias. A primeira delas, “à memória da língua” (HILST, 2018, p. 105), insinua que a língua é tida como morta já no início do texto. Mas quem a matou? Os editores, pois “não aceitam o autor pensando, o autor brasileiro não pode pensar” (HILST [s.d.] apud ABREU, 2014, p. 262), segundo Hilst. Com a segunda epígrafe, “Todos nós estamos na sarjeta, mas alguns de nós olham para as estrelas” (HILST, 2018, p. 105), de Oscar Wilde, é introduzida uma esperança aos leitores, já que nos é dito que, para os autores cujo fazer literário importa mais que o mercado, lhes é reservado o direito a olhar para as estrelas.

No entanto, na terceira e última epígrafe, a esperança se desfalece, já que “quem olha se fode” (HILST, 2018, p. 105). Essas epígrafes, muito importantes para a leitura da obra, indicam

uma de suas temáticas centrais: o questionamento sobre os rumos do fazer literário no Brasil. Porém, mesmo com essas indicações que aparecem desde as epígrafes, Hilst foi bastante incompreendida, já que muitos leitores a tomaram como uma apologia à pedofilia. Ainda sobre essas epígrafes, Zahidé Muzart discorre:

Há dois pontos a destacar neste paratexto: a seriedade, escondida no humor, e a nostalgia. À memória de é, em geral, repetindo um in memoriam para alguém que já morreu. E a língua? Já morreu? Que sentido quer dar Hilda Hilst a este “à memória da língua”? O pessimismo da autora se instala a partir desta dedicatória e na reflexão, na resposta de Wilde por Lori Lamby. Quem busca sair da mediocridade, “se fode”. Este paratexto liga-se a várias declarações de Hilda Hilst em entrevistas onde, sentindo-se particularmente desprezada, esquecida, não prestigiada nem pela crítica, nem pelos editores ou leitores, expressa uma desilusão muito grande. (MUZART, 1991, p. 66)

Para acessarmos a potência transgressora dessa obra, portanto, temos que nos desvincular da ideia de *mimesis*, já que não há, aqui, um compromisso com a descrição da realidade. Por esse motivo, não pode ser lida de forma simplista como uma mera apologia à pedofilia. Por meio de uma leitura à contrapelo, atenta às ambiguidades, verificamos que *O caderno rosa de Lori Lamby* (1990) não tem como temática central o sexo, pois suas penetrações são “utópicas” (HANSEN; PÉCORA; 2014, p. 255).

Como mencionado anteriormente, o obsceno da obra, em realidade, é a indústria cultural (representada por programações televisivas, como desenhos animados e os programas da Xuxa, Jô Soares etc.): “Agora eu vou colar figurinhas do He-Man e da Xoxa na beirada do caderno e tudo vai ficar mais bonito” (HILST, 2018, p. 131) e o mercado editorial²⁹ (representado pelo tio Lalau³⁰, editor de seu pai, escritor), que poda e restringe a criatividade e inventividade do autor:

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. Eu não sei direito o que é um gênio. Sei daquele gênio da garrafa que também aparece na televisão no programa do gordo. [...] Eu já vi papi muito triste porque ninguém compra o que ele escreve. Ele estudou muito e ainda estuda muito, e outro dia ele brigou com o Lalau que é quem faz na máquina o livro dele, os livros dele, porque papai escreveu muitos livros

²⁹ Roland Barthes, por sua vez, também se mostra como um autor crítico à indústria cultural e à *doxa* pequeno-burguesa: “O instrumento verdadeiro da censura não é a polícia, é a *endoxa*. Assim como uma língua se define melhor por aquilo que obriga a dizer (suas rubricas obrigatórias) do que por aquilo que proíbe dizer (suas regras retóricas), a censura social não está onde se proíbe, mas onde se obriga a falar.” (BARTHES, 1997, p.16).

³⁰ Segundo o dicionário Michaelis, a palavra Lalau significa indivíduo que rouba, furta. A escolha dos nomes das personagens nas obras hilstianas não são arbitrarias, então poderíamos pensar que a figura do editor, na obra em questão, remete a alguém que age de má fé, um ladrão que rouba e não valoriza o trabalho do escritor. Segundo Deneval Siqueira de Azevedo Filho (1996, p. 20-21), Lalau, no Nordeste, significa lobo-mau, reforçando a crítica da autora em relação aos editores e ao mercado editorial.

mesmo, esses homens que fazem o livro da gente na máquina têm o nome de editor, mas quando o Lalau não está aqui o papi chama o Lalau de cada nome que eu não posso falar. O Lalau falou pro papi: por que você não escreve umas bananeiras para variar? Acho que não é bananeira, é bandalheira, agora eu sei. Aí o papi disse pro Lalau: então é só isso que você tem pra me dizer? E falou uma palavra feia pro Lalau, mesmo na frente dele. (HILST, 2018, p. 107-108)

Quem “trabalha com a língua” – ofício do escritor, segundo Lori, quando descreve a atividade do pai – não tem nenhuma garantia, já que existe sempre a possibilidade de fracassar. Se pensarmos no mercado editorial brasileiro, os escritores são obrigados a dizer o que o público, imerso na indústria cultural, quer ouvir, ou seja, “as bandalheiras” (HILST, 2018, p. 108) de que fala o tio Lalau, pois o que o pai de Lori escreve, ninguém compra.

Ao final, nos é elucidado que a prostituição infantil foi, na verdade, uma estratégia narrativa para criticar a indústria cultural e o mercado editorial:

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

E, então, Lori se explica:

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 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. [...] 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 a mami leem e quando eu chegava vocês fechavam as revistinhas e sempre estavam dando risada. Eu levei umas pouquinhas pro meu quarto e escondi tudo. (HILST, 2018, p. 146)

E, em seguida, esclarece que utilizou trechos do caderno negro, que o pai estava escrevendo a pedido do tio Lalau (editor):

Eu também peguei alguns pedacinhos da tua história da mocinha, mas fiz mais diferente, mais como eu achava que podia ser se era comigo. [...] Bom, papai, eu só copieei de você as cartas que você escreveu pra mocinha, mas inventei o tio Abel. Porque Caim e Abel é um nome do catecismo que eu gostei. Mas eu copieei só de lembrança as tuas cartinhas, eu ia inventar outras cartinhas do tio Abel quando eu aprendesse palavras bonitas. E as filhas da moça e do jumento eu devolvi lá no mesmo lugar, essa história eu também copieei como lembrança, porque você não ia me dar pra ler quando saísse na máquina de fazer livro do tio Lalau. É a primeira história do teu caderno negro, né, papi?

Sara logo, papi, porque eu ouvi você dizer que tem que escrever dez histórias pro teu caderno e só tem uma. (HILST, 2018, p. 147)

Assim, percebemos que, nesta obra, a autora utiliza-se da obscenidade e da linguagem pornográfica enquanto ferramentas discursivas para criticar essas duas instâncias e não como uma apologia à pedofilia, como foi interpretada por muitos críticos no momento de publicação da obra (e como é interpretada até hoje por alguns setores, como discutiremos no Capítulo 3, sobre a recepção).

Ao final da narrativa, a revelação de que o Caderno Rosa não é de Lori Lamby mas que, tal como o Caderno Negro, foi copiado do futuro romance pornográfico do pai-escritor. Uma única escritura sendo que os escritos de Lori Lamby só serão escritos, no final do livro, ao terminarmos a leitura. O objetivo de desmistificar a pornografia do texto já vai ficando mais claro. E vamos associando o texto de Hilda Hilst ao dos grandes escritores eróticos cujo significado maior era a liberdade, o sacrilégio, a lucidez. Daí ser um absurdo ligar Hilda Hilst às escritoras Adelaide Carraro e Cassandra Rios, rainhas do pornô comercial. O que conta para Hilda Hilst é a linguagem, o jogo, a magia da palavra. Ao mesmo tempo em que há essa busca da linguagem com paixão, há nos seus escritos uma liberdade total que deseja demolir as hipocrisias de uma sociedade moralista e preconceituosa como a brasileira. (MUZART, 1991, p. 67)

Façamos em seguida, portanto, uma discussão sobre as possibilidades, fronteiras e tensões que atravessam esse tipo de linguagem.

1.7 Literaturas erótica e pornográfica: isso e aquilo, nem isso nem aquilo

Em entrevista com Caio Fernando Abreu, Hilst afirma:

Não foi a pornografia que me atraiu: foi a leveza. Achei que, para o meu músculo mental continuar ativo, eu devia optar pela leveza. [...] Eu só me divirto, não sei dar nome a esse riso, não sei se é pornográfico. (HILST [s.d.] apud ABREU, 2014, p. 258)

A distinção entre pornografia e erotismo é objeto de curiosidade, assim como de bastante polêmica em âmbito acadêmico. Vejamos, inicialmente, como as autoras Eliane R. Moraes e Sandra M. Lapeiz, na obra *O que é pornografia* (1985), definiram esses termos:

A palavra pornografia provém do grego *pornographos*, que significa literalmente “escritos sobre prostitutas”. Assim, em seu sentido original, a palavra refere-se à descrição da vida, dos costumes e dos hábitos das prostitutas e de seus clientes. Talvez por isso tenha chegado a significar, como a definem os dicionários atuais, a expressão ou sugestão de temas obscenos na arte. Já a palavra erotismo surgiu no século XIX, a partir do adjetivo erótico, este derivado do grego Eros, Deus do desejo sexual no sentido mais amplo. Amor enfermo, paixão sexual insistente, busca excessiva da

sensualidade são algumas das definições que os dicionários correntes dão do erotismo. (LAPEIZ; MORAES, 1985, p. 7-8)

As autoras começam sua obra anunciando essa primeira distinção, porém, logo em seguida, expõem o caráter escorregadio de tal, já que tentar traçar limites e fronteiras entre essas duas noções pode fazer com que reproduzamos certos clichês e sentidos-comuns moralistas em torno do assunto. Após nos chamar atenção para esse perigo, Moraes e Lapeiz discutem também sobre as origens do termo obsceno e, segundo elas, a ambiguidade que se apresenta no terreno da obscenidade pode iluminar o sentido de pornografia. Vejamos o que dizem as autoras:

Aliás, a palavra *obsceno* pode iluminar nossa pista, especialmente pela sua ambiguidade. Ao pesquisá-la encontramos duas versões. Havelock Ellis, médico inglês do século passado e pioneiro da sexologia, sugere que a palavra é uma corruptela ou modificação do vocabulário *scena* e que seu significado literal seria “fora de cena”, ou seja, aquilo que não se apresenta normalmente na cena da vida cotidiana. Aquilo que se esconde. De outro lado, o “Aurelião” nos informa: obsceno é “1. O que fere o pudor; impuro; desonesto; 2. Diz-se de quem profere ou escreve obscenidades, isto é, aquilo que se mostra, “em frente à cena” (ob = em frente, sceno = cena). Assim, proferir uma obscenidade é colocar em cena algo que deveria estar nos bastidores. (LAPEIZ; MORAES, 1985, p. 8)

O duplo entre mostrar e esconder, que atravessa o termo obsceno, estende-se à noção de pornografia, já que esta mostra o que deve ser escondido, diz o que não deve ser dito, exhibe o que é desejável, mas que não deveria sê-lo (se pensarmos nos critérios da moralidade). “A pornografia grita e cala, colocando lado a lado o escândalo e o silêncio” (LAPEIZ; MORAES, 1985, p. 9), tornando sua definição muito complexa, quase como uma armadilha para quem tem a intenção de buscá-la.

Tomando por base o imaginário coletivo do senso comum em torno desses conceitos, Lúcia Catello Branco (2004) identifica que existe uma categorização moralista de que o erotismo é algo elevado, refinado, nobre, que representa o sexo de forma implícita, enquanto a pornografia seria da ordem do que é baixo, chulo, vulgar, que revela explicitamente o sexo:

Outro aspecto que merece ser ressaltado se refere ao caráter moralizante dessa distinção. Ora, 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. Parece-me que é precisamente aí que discriminações desse tipo pretendem chegar. (BRANCO, 2004, p. 20)

Ainda sobre essa distinção moralista, Maingueneau discorre:

A distinção entre pornografia e erotismo é atravessada por uma série de oposições, tanto nas afirmativas espontâneas quanto nas argumentações

elaboradas: direto vs. indireto, masculino vs. feminino, selvagem vs. civilizado, grosseiro vs. refinado, baixo vs. alto, prosaico vs. poético, quantidade vs. qualidade, chavão vs. criatividade, massa vs. elite, comercial vs. artístico, fácil vs. difícil, banal vs. original, unívoco vs. plurívoco, material vs. espírito, etc. (MAINGUENEAU, 2010, p. 31)

Mais adiante em sua obra, sobre a relação entre a pornografia e a literatura, o autor complementa:

[...] a relação entre literatura e pornografia é radicalmente problemática. Claro que a questão do valor estético pode ser suscitada para todas as formas de paraliteratura, mas a produção pornográfica constitui um caso singular, porque ela é, por natureza, impulsionada a contestar radicalmente a sublimação sobre a qual se alicerça a elaboração estética. [...] de fato, em diálogo com Bertrand e Baron-Carvais, “a partir do momento em que uma obra dá prova de talento, ninguém mais ousa chamá-la de pornográfica”. (MAINGUENEAU, 2010, p. 105)

Claramente, essa é uma imagem fechada e simplista que queremos tensionar neste trabalho, já que esse falso binarismo faz com que o debate se feche em clichês, lugares-comuns, que não correspondem ao diálogo que temos a intenção de tecer aqui: plural, aberto, maleável e atento. Nesse sentido, se é problemático categorizarmos a pornografia e o erotismo como conceitos distintos, incomunicáveis, se tentarmos diferenciar a literatura pornográfica da literatura erótica, esbarraremos em uma tensão similar. Sobre isso, atentemo-nos ao que diz Ronnie Cardoso:

Delimitar as fronteiras entre elas sempre foi muito complicado. Apesar das tentativas de alguns pesquisadores em separá-las, distingui-las conceitualmente, essas diferenciações não parecem ser muito convincentes e são muito pouco operacionais. Encontramos definições ancoradas em um cristalizado binarismo, estabelecidas pelo entendimento do senso comum ou mesmo limitadas pela compreensão de campos teóricos variados. A definição mais aceita estabelece a dicotomia entre sexo explícito, grosseiro e vulgar, que estaria presente na pornografia, e entre sexo implícito, nobre, galanteador, que seria da ordem do erotismo. (CARDOSO, 2007, p. 18)

A obra de Hilda Hilst é um exemplo claro dessa tensão. Voltemos nossa atenção novamente à obra *O caderno rosa de Lori Lamby* (1990). Se, por um lado, a narradora utiliza-se de termos uma extensa lista de termos³¹ para se referir aos órgãos sexuais (*minha coisinha, piupiu, aquela coisona, xixoquinha, bocetinha, cacetinha, abelzinho, pau etc.*), além de descrever com detalhes suas experiências sexuais, por outro, aparecem, na narrativa, passagens que ironizam clássicos da literatura ocidental, demonstrando que as personagens possuem um

³¹ Esse interesse filológico também pode ser notado em suas diversas formas de nomear Deus em suas obras.

elevado repertório cultural/artístico, o que faz a narrativa se afastar da pornografia comercial. Vejamos algumas passagens que ilustram essa questão:

Ele tirou a bola e começou a babar na minha coisinha e disse pra eu dizer que era a cachorrinha dele. Eu disse que era a gatinha. Mas ele queria que eu dissesse que era a cachorrinha.

– O senhor me dá mais dinheiro se eu disser que sou a cachorrinha?

Ele riu e perguntou se eu gostava tanto de dinheiro. Eu disse que sim, Ele falou que ele gostava de eu gostar de dinheiro. (HILST, 2018, p. 110-111)

Então ele guiava o carro só com uma mão, e com a outra beliscava gostoso a minha coisinha e chamava de xixoquinha a minha coisinha. Depois ele ia passando o dedo bem devagarinho e perguntava algumas coisas. (HILST, 2018, p. 113)

“Você quer saber, Cora, eu acho o Henry Miller uma pústula, isso mesmo, uma pústula (Cora é o nome da mami), uma bela cagada.” [...] Mami – Por que você não escreve a tua Madame Bovary? (Tio Abel me ensinou a escrever certo).

Papi – Porque só teve essa madame Bovary que deu certo [...]. (HILST, 2018, p.132-133).

E disse também que ela jurava que ele é melhor que o Gustavo e o Henry e o Batalha. [...] “Meu amor, você é um gênio, teus amigos escritores sabem que você é um gênio.” Aí papi ficou bem louco e disse: “Gênio é minha pica, gênios são aqueles merdas que o filho da puta do Lalau gosta, e vende, VENDE!, aqueles que falam da noite estrelada do caralho, e do barulho das ondas da tua boceta, e do cu das lolitas.” (HILST, 2018, p. 142)

Essa fusão, que se opera no texto em questão, dificulta muito a sua classificação. Sobre esse assunto, Hilst se posiciona em entrevista:

Talvez o obsceno profundo, que seria um enfoque completamente diferente, seja aquele em que a lucidez do personagem é tão grande que a coisa fica obscena. Mas essas brincadeiras que tenho escrito, você não pode dizer que sejam obscenas e pornográficas. E não entendo por que muita gente ficou tão ofendida com a *Lori Lamby*. (...) Aqueles contos de Anais Nin, por exemplo, são finos demais, delicados. Não são para tempos de Aids. Para tempos de Aids, as coisas têm que ser mais pesadas, para você ter aquele prazer que, lendo Anais Nin, você não tem. (HILST [s.d.] apud ABREU, 2014, p. 262)

Ainda a respeito dessa questão, Eliane Robert Moraes (2014), retomando Alcir Pécora em sua análise sobre a obra hilstiana *Contos d’escárnio: textos grotescos* (1990) menciona que a desordem narrativa e a mistura de gêneros literários presentes na escrita de Hilst criam uma pornografia descontrolada que pode ser uma resposta irônica à literatura de mercado, já que excede as normas deste. Nesse sentido, a autora acrescenta: “tal estratégia vem perturbar não só a economia sobre a qual se organizam os textos obscenos em relação ao movimento maior da literatura, mas ainda a própria economia literária em geral.” (MORAES, 2014, p. 266).

Podemos pensar que isso também se aplica para o livro *O caderno rosa de Lori Lamby*, já que, não podendo ser considerado como pornográfico, se pensarmos no sentido da pornografia comercial, excede os limites classificatórios que conhecemos pela crítica literária. Dessa forma, a maior transgressão na obra, segundo Eliane Robert Moraes (1999), é a reflexão sobre o ato de escrever *disfarçada* de pornografia. De modo que, ao invés de destruir o gênero pornográfico, Hilst desterritorializa-o, subverte-o, desfigura-o, eleva-o a um patamar que as classificações moralistas sobre o que é pornografia desconheciam.

Um exemplo dessa mudança radical nos critérios dos valores estéticos que é incitada pelos textos pornográficos de Hilst pode ser observada quando analisamos a sua recepção na França: “Hilda ganhou página inteira no jornal *Liberation* e foi longamente entrevistada. Segundo o texto, Hilda ‘promove a pornografia à condição de arte’” (GRAIEB, 1995, s/p). A própria autora, em entrevista, afirmara que “O Anatol [Rosenfeld] me disse uma vez que o meu ‘cu’ era muito intelectual. E a Gallimard escreveu que eu transformava pornografia em arte. Aí ninguém leu mesmo” (HILST [s.d.] apud MACHADO, 1998, s/p).

Para entendermos melhor os efeitos da linguagem pornográfica operada por Hilst, convoquemos o linguista Dominique Maingueneau, em sua obra *O discurso pornográfico* (2010). Nela, o autor nos atenta ao fato de que nem todo discurso pornográfico tem a intenção de causar excitação no leitor, assim como nem todo texto que excita o leitor pode ser considerado pornográfico, já que, segundo ele, “tudo depende da maneira com que esses leitores se apropriam dele [do texto]” (MAINGUENEAU, 2010, p. 17-18). Ainda nesta obra, Maingueneau diferencia os tipos de produções pornográficas: a canônica, a tolerada e a interdita. A canônica pode ser ilustrada por práticas socialmente aceitas, compatíveis com os valores e as crenças da sociedade (como as relações heterossexuais, por exemplo); a tolerada é representada por atividades, como o nome já diz, toleradas pela sociedade, embora possam ser consideradas “anormais” (como as práticas fetichistas e sadomasoquistas). A interdita, por sua vez, rompe com a satisfação compartilhada e/ou pode ser considerada ilegal (como a pedofilia e o estupro).

Se pensarmos na obra *O caderno rosa de Lori Lamby* (1990), podemos verificar que nenhuma dessas categorias de discurso pornográfico são adequadas para descrevê-la. Por um lado, as relações de Lori com homens são consideradas ilegais, intoleráveis moralmente (como acontece na pornografia interdita), porém, na narrativa, Lori “consente” (entre aspas, já que podemos questionar a noção de consentimento) e afirma gostar/se divertir com essas relações, ilustrando, assim, uma satisfação compartilhada que perturba o leitor. Esse recurso estético

reitera o choque que Hilst desejava criar em sua narrativa. Assim, o discurso pornográfico da obra excede as classificações propostas por Maingueneau, pois não se encaixa em nenhuma delas.

Ainda sobre esse procedimento, Carlos Rocha nos sugere que, nesta obra, se opera uma traição do que chama de “pacto pornográfico”, já que “ao vestir a sua crítica à indústria cultural como mera narrativa pornográfica, Hilst engana os leitores da pornografia, acostumados, segundo Alcir Pécora (2018), aos efeitos dos hormônios característicos da literatura dita pornográfica, e não à exploração estética do vernáculo.” (ROCHA, 2014, p. 119). Assim, ao mesmo tempo em que Hilda parece aprimorar a pornografia, ela esvazia esse tipo de literatura, dá um passo além. Em relação ao leitor, ora proporciona-lhe o riso, ora desagrada-o, já que este tem suas expectativas frustradas se pensarmos no que se é esperado com um texto pornográfico.

Com isso, poderíamos nos perguntar: se *O caderno rosa de Lori Lamby* (1990) não pode ser categorizado de forma fechada, inequívoca, unânime, com as noções vistas neste capítulo (erotismo, pornografia, obscenidade), então como classificá-lo? Pergunta similar foi elaborada por Bruna Fernandes:

O que é, portanto, a obra pornográfica em questão? Pornográfica demais para ser erótica, erótica demais para ser literária, literária demais para ser pornográfica. Hilda Hilst vislumbra o ponto G, a parte do corpo que espera e existe pelo prazer, chega a flertar com ele, lhe dá alguns estímulos, mas também o frustra, falhando no fálico “teste do colo”. Isso acontece pois, em um lugar além do ponto G, seu texto mira no ponto H — espaço de encontro entre pornográfico & literário, erudito & popular, alto & baixo. Um ponto que não é final, nem com vírgula: é dela, inundando sua obra, sua persona e seu nome: HH. (FERNANDES, 2020, p. 66)

Para tecermos possíveis respostas, daremos continuidade à nossa leitura da obra *O caderno rosa de Lori Lamby* (1990) nos próximos capítulos. No capítulo 2, convocaremos autores como Branco e Brandão, com o conceito de “retórica do gozo” (1995), e Roland Barthes, com as noções de texto de prazer e texto de gozo, presentes na obra *O prazer do texto* (1973), pois tais conceitos e noções podem nos auxiliar na compreensão da linguagem transgressora que se opera na obra, assim como na identificação dos efeitos que tal linguagem produz nos leitores, na crítica literária e no mercado editorial.

Com *O caderno rosa de Lori Lamby* (1990), Hilst propõe um debate extremamente refinado sobre os rumos da literatura na contemporaneidade e nos convida a dialogar com ela. Aqui, aceitamos o convite e pretendemos potencializá-lo, multiplicá-lo, para que os leitores deste trabalho também possam se sentir convidados a discutir e a elaborar sentidos conosco.

2 DO GOZO

2.1 A retórica do gozo

Na obra *Literaterras: as bordas do corpo literário*, publicada em 1995, as autoras Lúcia Castello Branco e Ruth Silviano Brandão encaram a literatura como território. Território, aqui, não significa que diz respeito à determinada nação (não estamos falando de literatura “nacional”, “internacional”), mas de territórios da linguagem/das linguagens, das áreas do saber e da imaginação. A obra, cujo título faz referência ao neologismo “lituraterra” criado por Lacan (2003), aborda a literatura não como entidade a ser desvendada e provedora de “lições” morais e de vida sobre um povo, um país ou uma época, mas “a literatura em sua outridade radical: exilada, desterritorializada, apátrida.” (BRANCO; BRANDÃO, 1995, p. 15).

E esses territórios podem ser diversos. Em *Literaterras: as bordas do corpo literário* (1995), há um interesse e uma inclinação para as seguintes intersecções (p. 15): a literatura e a psicanálise, a literatura e o erotismo, a literatura e a memória e a literatura e o feminino. Para dialogar com essas “outras terras” (p. 15), Branco e Brandão convocam autores como Kristeva, Lacan, Freud, Derrida, Deleuze, Sontag, Bataille e Barthes. O intuito de trazer a contribuição de Branco e Brandão é fazer com que a análise delas sobre esses autores abra caminhos e oriente a nossa leitura em relação a conceitos desses mesmos autores que aparecerão no decorrer deste capítulo. O nosso interesse principal está na noção de “retórica do gozo” (elaborada por elas valendo-se de uma intersecção com Lacan e Barthes), sobre a qual vamos nos debruçar em breve.

Começemos, portanto, a nossa conversa. Branco e Brandão iniciam a obra se perguntando quais são as relações entre literatura e “suas outras terras” (p. 15), mais especificamente, a psicanálise. E, sobre isso, discorrem já nas primeiras páginas:

A psicanálise, com suas descobertas e sua atenção com a linguagem, sua escuta dessa linguagem, sua nova concepção de sujeito, de desejo, dos mecanismos metafóricos e metonímicos – enfim, com o revolucionário conceito de inconsciente e autonomia do significante – abre novas dimensões para a leitura do texto literário, desmistifica as velhas noções de centro e de verdade da velha hermenêutica. (BRANCO; BRANDÃO, 1995, p. 24)

As autoras estão convencidas de que a literatura e a psicanálise se tocam em muitas encruzilhadas, “pelo seu objeto de estudo e de amor” (p. 21). O texto, segundo elas, sendo ele literário ou não, exige uma delicadeza para ser tocado, analisado, “invadido” em sua interioridade, pois texto é “o lugar onde o sujeito se inscreve e se escreve” (p. 21). Branco e Brandão também comparam o papel do psicanalista ao papel do leitor. O primeiro, cuja escuta

é especializada, pontua, sublinha, reescreve “esse texto flutuante” (p. 21), que é a fala do paciente. O segundo, por sua vez, faz o mesmo com o texto literário: sublinha, pontua, recorta, reescreve o que lê, apropriando-se do objeto literário e construindo o seu próprio trabalho de leitura/escrita/reescrita do texto. Processo que também se funde com fragmentos de outros tecidos e textos. Iremos nos aprofundar em relação à figura do leitor e sua importância para a atribuição de sentidos na obra *O caderno rosa de Lori Lamby* (1990) no próximo capítulo.

Em seguida, as autoras iniciam a elaboração do conceito de “retórica do gozo”, evocando Roland Barthes:

Enfim, nesse espaço especial o gozo se torna possível, com seu excesso e seu sempre latente poder subversivo. Com Barthes, pode-se falar de um texto de prazer ou um texto de gozo, texto de segurança, idílico, do conforto, do conhecido e do familiar. Ou texto nascido das perdas e revelador delas, gerador do inquietante, do *unheimlich*, provocador de inesperadas vertigens. [...] Por tantos motivos, o texto literário é sempre fascinante e sedutor, pois se ele não exerce seu poder, o leitor não o lê. E o texto não existe sem seu fascinado leitor e sua relação corporal, amorosa e material com o livro texto. [...] É nesse entrelugar que tudo acontece e se encena, onde o desejo se torna ato – na palavra. (BRANCO; BRANDÃO, 1995, p. 28)

Porém, Branco e Brandão irão elaborar de fato este conceito por meio de uma questão no terceiro capítulo de *Literaterras*, intitulado “Cartografias do gozo”:

Como escrever o gozo, se isso significa também escrever a morte, o horror, a violência, o excesso, sentimentos que, se nos assaltam diariamente, da mesma forma nos escapam como uma aparição? [...] A escrita do gozo é necessariamente a escrita do indizível, do impossível. Falar em excesso, na máxima capacidade de minúcia do discurso, até no falar, até o silêncio absoluto do que se cala pela mais completa incapacidade de dizer: o gozo. Aqui é o lugar não só do sexo explícito, mas da linguagem explícita, que, por excesso de significação, desemboca no silêncio ou no vazio, torna-se uma “não-linguagem”. (BRANCO; BRANDÃO, 1995, p. 109)

Para responder a essa pergunta de como escrever o gozo, as autoras evocam os textos pornográficos e eróticos. E é nesse processo de tentar “escrever o gozo” que surge a diferenciação entre pornografia e erotismo. Essa setorização, que distingue a pornografia como algo vulgar, explícito e baixo e o erotismo como algo implícito, nobre e elevado, é bastante moralizante e reducionista, como vimos no capítulo anterior. Mesmo se abandonarmos essa categorização do senso comum, a pergunta se mantém: é possível escrever o gozo por meio da pornografia (*pornôs + graphein*), ou seja, da grafia da prostituição? Segundo as autoras, se pensarmos na pornografia “oficial”, não: “Nesse sentido, a pornografia não só não admite o amor como não permite o próprio gozo” (p. 106).

Quando analisamos a pornografia que veicula na sociedade (aqui, estamos nos referindo aos vídeos pornôns cujo acesso é, hoje em dia, muito facilitado pela internet, e aos *best-sellers* “eróticos”), percebemos que o intuito principal dessas produções é o de comercializar prazer, excitar o espectador/leitor³². Qualquer pessoa que possui um celular com internet é capaz de encontrar vídeos produzidos pela enorme e poderosa indústria pornográfica, comprovando que esse tipo de conteúdo é amplamente aceito e tolerado por todos. Essa pornografia “oficial”, cujo espaço é garantido inclusive em regimes repressivos, é admitida e veiculada pela indústria cultural.

Assim, nenhum tipo de ruptura e de real transgressão se operam nessas produções. O leitor/espectador não é perturbado de nenhuma forma, não têm os seus sentidos deslocados, a sua subjetividade abalada, já que são expostos a conteúdos extremamente repetitivos, contendo a mesma estrutura narrativa e servindo exclusivamente para gerar prazer, excitação.

Ao lado dessas produções, uma outra grafia, escrita, se insinua:

Esta, que inclui Aretino, Sade e Bataille, entre outros (chamada de “pornologia” por Deleuze, parece permanecer sem lugar na literatura oficial. A diferença tênue que marca a distância entre as duas talvez seja a mesma que sutilmente demarca os terrenos da arte e da não-arte. E o que garante especificidade à segunda é certamente um trabalho com a linguagem. (p. 106)

Nessa “retórica do gozo”, ou seja, nesse processo de grafar o gozo, há dois modelos literários que se destacam, segundo Sontag (1987, p. 63): o da tragédia (por exemplo, com Marquês de Sade, em que há o peso da morte e da violência; e o do ludismo amoroso (por exemplo, com Aretino). Se pensarmos no caso brasileiro, segundo Branco e Brandão (p. 106), temos ainda um terceiro modelo: o do riso debochado (exemplo disso é a paródia “O elixir do Pagé”, de Bernardo Guimarães).

Na obra *O caderno rosa de Lori Lamby* (1990), podemos observar a presença tanto do traço trágico quanto do riso debochado. A primeira característica é a mais evidente, isso porque o enredo principal da obra é a descrição das relações sexuais de Lori, narradora de 8 anos, com homens mais velhos. Situação trágica e que gera muito incômodo no leitor, pois remete à prática perversa da pedofilia. É também trágico o vínculo de Lori com a indústria cultural – “[...] pra eu comprar as coisas que eu vejo na televisão e na escola. Aquelas bolsinhas, blusinhas, aqueles

³² O uso do masculino, aqui, foi proposital, já que essas produções se voltam, normalmente, aos homens e às suas fantasias/aos seus fetiches sexuais. É importante ressaltar que a indústria pornográfica movimenta muito dinheiro e pode ser bastante nociva às mulheres. Um outro ponto merece destaque: em grande parte dessas produções, as fantasias, os desejos e os prazeres femininos são deixados de lado. A sexualidade das mulheres continua um tabu, dificultando que estas explorem seus corpos de forma legítima, como sujeitos ativos que sentem prazer e que exigem o direito de exercê-lo.

tênis e a boneca da Xoxa” (HILST, 2018, p. 107) – e com o dinheiro – “[...] aí os moços vão dar dinheiro pra todas e não vai sobrar dinheiro pra mim [...]” (p. 107). A situação do pai, escritor falido, também é trágica, pois o que escreve não é vendável (motivo pelo qual decide escrever as “bandalheiras” que o tio Lalau, editor, pediu): “[...] 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.” (p. 133).

Por outro lado, também vemos na escrita de Hilst um humor bastante provocativo, que poderíamos analisar como um deboche. Por mais absurdo que pareça ser o enredo, rir em algumas passagens da obra é uma reação que pode ser comum para os leitores, por exemplo, em momentos da narrativa do “O Caderno negro (Corina, a moça e o jumento)”, ou quando os pais de Lori estão discutindo:

Papi – Ah, é? E você acha que eu posso escrever e meter com alguém como você, Cora, que vive com essa boceta acesa, sua ninfomaníaca (Tio Abel me ajudou a escrever). NINFOMANÍACA! É isso que você é, Cora, e se você gosta tanto do Gustavo por que não se lembra que ele disse que é preferível trepar com o tinteiro quando se está escrevendo do que ficar esporrando por aí?

Mami – Eu então sou por aí?

Papi – Quer saber mais? Ele tinha sífilis.

Mami – Quem, o Flaubert? (Tio Abel ajudou a escrever esse outro).

Papi – Sim, senhora, o teu adorado Gustave Flaubert tinha sífilis.

Mami – E daí? Todo mundo teve sífilis.

Papi – Todo mundo o escambau (!), todo mundo o meu caralho, Cora, [...]. (p. 133-134)

Em entrevista a Caio Fernando Abreu, a autora discorre sobre o papel do humor em suas produções ditas pornográficas:

Escrever livros como *O caderno rosa de Lori Lamby* modificou bastante a minha vida: está sendo uma festa para mim. Estou contente lá dentro, começo a escrever e rio muito. Claro que, se eu não me divertir mais, eu vou parar de fazer. Mas vou até onde o meu fôlego de humor permitir, porque tem sido delicioso, para mim, agora, escrever. Era uma grande dificuldade antes, eu tremia diante da página. Então, enquanto for uma coisa feliz, eu vou continuar fazendo esse tipo de literatura. (HILST [s.d.] apud ABREU, 2014, p. 258)

Ninguém chegou a uma conclusão sobre o que é pornografia. Me pergunto se seria o ultraje ao espírito do homem, seria uma coisa assim? Talvez o obsceno profundo, que seria um enfoque completamente diferente, seja aquele em que a lucidez do personagem é tão grande que a coisa fica obscena. Mas essas brincadeiras que tenho escrito, você não pode dizer que sejam obscenas ou pornográficas. E não entendo por que muita gente ficou tão ofendida com a *Lori Lamby*. (p. 262)

O humor, o obsceno e o pornô parecem ter uma íntima relação na cultura brasileira (lembramos das pornochanchadas³³, por exemplo, ou mesmo da obra Macunaíma, de 1928). Se observarmos a definição do verbo gozar em língua portuguesa, veremos sua relação direta com o riso e o humor. Após uma busca no dicionário Michaelis³⁴, encontramos algumas acepções para esse verbo: (i.) Tirar prazer daquilo que é bom, desfrutar. (ii) Ter ou possuir algo agradável, útil ou desejoso. (iii) Ser reconhecido como possuidor de uma capacidade, habilidade ou qualidade. (iv) Levar uma vida cheia de prazer. (v) Experimentar prazer interior com. (vi) Atingir o orgasmo nas relações sexuais. (vii) Dizer ou fazer algo para causar chacota ou riso, debochar. Além dessas definições, poderíamos pensar no sentido psicanalítico do termo, como perda, *petite mort*³⁵.

Segundo as autoras, ambos os sentidos (tanto o cômico, que pudemos observar nas definições do verbo gozar do dicionário Michaelis, quanto o trágico, que remete à psicanálise com a ideia de *petite mort*) se inclinam para a ruptura, para a fenda, para a infração da ordem estabelecida, para a desestabilização dos poderes. E é a partir daí que se estabelece a íntima relação entre o erotismo, a morte e até mesmo o misticismo. De acordo com Bataille, é por meio dessas experiências que somos atravessados pelo transbordamento e pelo excesso:

O ser nos é dado num transbordamento intolerável do ser, não menos intolerável do que a morte. E, visto que, na morte, ao mesmo tempo que ele nos é dado, nos é roubado, devemos procurá-lo no sentimento da morte, nesses momentos insuportáveis em que temos a impressão de estar morrendo, porque o ser em nós só existe em excesso, na coincidência entre a plenitude do horror e da alegria. (BATAILLE, 1981, p. 11-12)

Os textos que são compostos através da “retórica do gozo” (1995) estão nesse terreno do incômodo, do transbordamento e do excesso. São aqueles que não podem ser facilmente digeridos pelo leitor, já que produzem uma fenda, uma ruptura em relação às suas representações culturais e morais. É o que acontece, por exemplo, quando lemos Marquês de Sade, Leopold von Sacher-Masoch, Georges Bataille, Hilda Hilst, entre outros. As autoras, portanto, finalizam o capítulo “Cartografias do gozo” com a seguinte conclusão:

Este é o verdadeiro sentido de uma grafia do gozo, de uma pornografia que, ao contrário do comércio sexual, propusesse exatamente o oposto: o

³³ Gênero do cinema brasileiro bastante popular nos anos 1970. O título foi construído através da junção das palavras “pornô” com “chanchada”. As produções desse gênero visavam questionar os bons costumes através de temáticas sexuais. Se, por um lado, por muitos eram consideradas grosseiras e vulgares, por outro, tiveram um poder de contestação política e de resistência à repressão do regime militar, tensionando essa posição simplista de ser um gênero alienado e alienante.

³⁴ Essas definições podem ser encontradas no site do dicionário Michaelis, disponível em: <<https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/gozar>>.

³⁵ *Petite mort* é um conceito psicanalítico que representa o ápice erótico, o gozo erótico.

antiutilitarismo, o excesso, a extravagância. Nesse lugar atópico, de um discurso que não vai a lugar algum senão ao próprio discurso, de signos que buscam o aquém dos signos, encontra-se, afinal, a linguagem amorosa: intransitiva, inútil, imoral. Porque não visa de fato à comunicação, mas à fruição do delírio “linguageiro”, porque não busca a representação, mas a apresentação, a exibição da linguagem em sua materialidade. (BRANCO; BRANDÃO, 1995, p. 113)

O conceito de retórica do gozo, ou o que as autoras chamam de “grafia do gozo” (p. 113), tem um vínculo direto com a noção de texto de gozo que Roland Barthes discute na obra *O prazer do texto* (1973). Branco e Brandão dialogam com Barthes e chegam a mencionar o termo “texto de gozo” em algumas passagens de *Literaterras*:

Por isso o texto de gozo é subversivo, anarquista, visto por Barthes como aquela “pessoa desenvolta que mostra o traseiro ao Pai Político”. Ao repudiar o pai-pátria linguística, essa pornografia não faz mais que a trajetória do retorno, da volta à língua materna, à fala da mãe, à pré-linguagem de gemidos, sussurros e balbucios, do suave toque de corpos, do gozo do primeiro amor: a linguagem de Eros. E aí ele é duplamente intransitivo, terrivelmente inquietante, absurdamente imoral. (BRANCO; BRANDÃO, 1995, p. 113-114)

Dando sequência à nossa pesquisa, passemos, então, à obra *O prazer do texto* (1973), de Roland Barthes, que nos permitirá nos profundarmos nessas noções: prazer e gozo.

2.2 A porosidade da obra *O prazer do texto* (1973), de Roland Barthes

Para introduzirmos a análise das noções de texto de prazer e texto de gozo presentes na obra *O prazer do texto* (1973), façamos uma breve retomada do contexto de produção, assim como de alguns elementos explorados pela escritura de Barthes, que anteciparam e estruturaram o que foi elaborado pelo autor em 1973. Para nos situarmos, retomemos a sua obra *Roland Barthes por Roland Barthes*, de 1975 (BARTHES, 2002b, p. 718-719), em que o próprio autor propõe uma divisão de fases em sua trajetória como escritor/pesquisador: a primeira, marcada pela crítica sociocultural (o marxismo) e pela linguística; a segunda, atravessada pela semiologia; a terceira, interessada pela textualidade; e, a quarta, pela moralidade. Vejamos o quadro:

Quadro I – Fases

Intertexto (Gide)	Gênero (desejo de escrever)	Obras –
Sartre Marx Brecht	mitologia social	<i>O grau zero</i> Escritos sobre o teatro <i>Mitologias</i>
Saussure	semiologia	<i>Elementos de semiologia</i> <i>Sistema da moda</i>
Sollers Julia Kristeva Derrida Lacan	textualidade	<i>S/Z</i> <i>Sade, Fourier, Loyola</i> <i>O império dos signos</i>
(Nietzsche)	moralidade	<i>O prazer do texto</i> <i>R. B. por ele mesmo</i>

Fonte: BARTHES, 2002b, p. 718-719, tradução nossa.

Para esta pesquisa, interessa-nos as duas últimas: a terceira, momento de publicação das obras *S/Z* (1970), e *Sade, Fourier, Loyola* (1971) – já que estas influenciaram o que viria formular posteriormente; e a quarta, em que publicou a obra *O prazer do texto* (1973). Em *S/Z*, Barthes propõe uma análise minuciosa de *Sarrasine* (1830), de Honoré de Balzac, inaugurando uma inovadora forma de analisar textos literários. Ainda nessa obra, o autor diferencia duas noções: texto legível (*texte lisible*) e texto escrevível (*texte scriptible*)³⁶, refletindo sobre as modalidades históricas da textualidade (textos clássicos e de vanguarda), ideias que foram importantes para, posteriormente, em 1973, elaborar o que chamou de texto de prazer – (relacionados, em geral, aos textos clássicos) e texto de gozo (associados, em geral, aos textos de vanguarda). A influência de *Sade, Fourier, Loyola* (1971) veremos em breve.

Ainda em *S/Z* (1970), podemos ver a definição desses dois conceitos:

Sobre textos escrevíveis talvez não haja nada a dizer. Primeiro: onde encontrá-los? Por certo não do lado da leitura (ou muito pouco: por sorte, fugidia e obliquamente em algumas obras-limite): o texto escrevível não é uma coisa; dificilmente o encontraremos numa livraria. [...] o texto escrevível somos *nós ao escrever*, antes que o jogo infinito do mundo (o mundo como jogo) seja atravessado, cortado, interrompido, plastificado por qualquer sistema singular (Ideologia, Gênero, Crítica) que reprima a pluralidade das entradas, a abertura das redes, o infinito das linguagens. O escrevível é o romanesco sem o romance, a poesia sem o poema, o ensaio sem a dissertação, a escrita sem o estilo, a produção sem o produto, a estruturação sem a estrutura. Mas, e os

³⁶ Traduzidos por “textos escrevíveis” e “textos legíveis”, por Maria de Santa Cruz e Ana Mafalda Leite.

textos legíveis? São produtos (e não produções) e formam a grande massa da nossa literatura. (BARTHES, 1999, p. 12).

Na obra *Sobre a desconstrução* (1982, p. 40), Jonathan Culler resume esses termos: o *lisible* refere-se àquilo que está em consonância com os códigos e que somos capazes de ler. Já o *scriptible* remete àquilo que resiste à leitura e somente pode ser escrito. As noções de *lisible* e *scriptible*, como dissemos, elaboradas em 1970 em *S/Z*, foram fundamentais para a escrita de *O prazer do texto* (1973), a começar por terem guiado a elaboração das noções de texto de prazer e texto de gozo e, também, por terem evidenciado a função do leitor enquanto sujeito ativo no processo de inteligibilidade do texto.

Iniciemos, portanto, a nossa leitura de *O prazer do texto* (1973). Quando nos deparamos com esse título, primeiramente, poderíamos nos perguntar: por que “do texto” e não “da obra”? Certamente, a noção de intertextualidade dos anos 1960, proposto por Julia Kristeva (influenciada por Bakhtin), marcou Barthes nessas últimas etapas que o próprio autor delimitou, como vimos, em *Roland Barthes por Roland Barthes* (1975). A pluralidade do texto, a sensualidade em tratar suas unidades mínimas, fatiá-las, encará-la de uma forma diferente daquela proposta pelo Estruturalismo, parecem ter seduzido Barthes a sugerir uma nova forma de lidar com a textualidade.

A noção de obra, por remeter a algo fechado, concluído, singular, estável, apresenta-se como insuficiente para encarar a potência de possibilidades que havia encontrado no texto. Para o autor, a obra “se fecha sobre o significado. [...] em suma, a obra funciona como um signo geral, e é normal que ela figure uma categoria institucional da civilização do Signo” (BARTHES, 1998, p. 73-74), enquanto o texto “é plural. [...] O Texto não é coexistência de sentidos, mas passagem, travessia: não pode, pois, depender de uma interpretação, ainda que liberal, mas de uma explosão, de uma disseminação.” (BARTHES, 1998, p. 74-75).

Para Barthes, portanto, o texto está vinculado ao prazer sem separação, ou seja, ao gozo:

Isso leva a colocar (a propor) uma abordagem do Texto: a do prazer. [...] O texto está ligado ao gozo, isto é, ao prazer sem separação. Ordem do significante. O Texto participa a seu modo de uma utopia social; antes da História (supondo-se que esta não escolha a barbárie), o Texto cumpre, senão a transparência das relações sociais, pelo menos a das relações de linguagem: ele é o espaço em que nenhuma linguagem leva vantagem sobre outra, em que as linguagens circulam (conservando o sentido circular do termo). (BARTHES, 1998, p. 78)

Com *O prazer do texto* (1973), Barthes, finalmente, elabora as noções de texto de prazer e texto de gozo e, assim, se aprofunda em relação à essa dimensão corporal do texto, já intuída

em suas produções anteriores. Para tal, constrói metáforas e personificações que podem ser observadas do início ao fim da obra. Vejamos alguns exemplos com os seguintes trechos:

Apresentam-me **um texto**. Este texto me entendia. Diríamos que **ele balbucia**. O balbucio do texto é somente esta espuma de linguagem que se forma sob o efeito de uma simples necessidade de escrita. (BARTHES, 2002a, p. 220, tradução e grifo nossos)³⁷

O brio do texto (sem o qual em suma, não há texto) seria **sua vontade de gozo**: ali mesmo onde ele excede a demanda, ultrapassa o balbucio e pelo qual ele tenta transbordar [...]. (p. 226, tradução e grifo nossos).³⁸

O texto tem uma **forma humana**, é uma figura, um anagrama do **corpo**? Sim, mas de nosso corpo erótico. (p. 228, tradução e grifos nossos)³⁹

Poderíamos pensar em uma imensa colheita coletiva: recolheríamos todos **os textos** que conseguiram **dar prazer a alguém** (de algum lugar que esses textos vêm), e manifestaríamos este **corpo textual** (*corpus*: está bem-dito), um pouco como a psicanálise expôs o corpo erótico do homem. (p. 239, tradução e grifos nossos)⁴⁰

O texto tampouco é isotrópico: as bordas, a fenda, são imprevisíveis. Da mesma forma a física (atual) deve se ajustar ao caráter não isotrópico de certos meios, de certos universos, assim como a análise estrutural (a semiologia) deverá reconhecer as menores resistências do texto, o desenho irregular **de suas veias**. (p. 241, tradução e grifos nossos)⁴¹

A menos que, para certos perversos, **a frase** não seria **um corpo**? (p. 251, tradução e grifos nossos)⁴²

O texto é (deveria ser) **esta pessoa** desenvolta que mostra **o traseiro** ao *Pai Político*. (p. 252, tradução e grifos nossos)⁴³

Em *O prazer do texto* (1973), como vimos nas citações acima, o texto é um ente que balbucia, tem vontade de gozo, possui uma forma humana, consegue dar prazer a alguém, é dotado de um corpo textual e até mesmo de veias. Essas imagens, que remetem a uma dimensão corporal do texto, é um convite para repensarmos a crítica literária tradicional e a forma com a

³⁷ « On me présente un texte. Ce texte m'ennuie. On dirait qu'il babille. Le babil du texte, c'est seulement cette écume de langage qui se forme sous l'effet d'un simple besoin d'écriture. ».

³⁸ « Le brio du texte (sans quoi, en somme, il n'y a pas de texte), ce serait sa volonté de jouissance : là même où il excède la demande, dépasse le babil et par quoi il essaye de déborder [...]. ».

³⁹ « Le texte a une forme humaine, c'est une figure, un anagramme du corps? Oui, mais de notre corps érotique. ».

⁴⁰ « On pourrait penser à une immense moisson collective : on recueillerait tous les textes auxquels il est arrivé de faire plaisir à quelqu'un (de quelque lieu que ces textes viennent), et l'on manifesterait ce corps textuel (*corpus* : c'est bien dit), un peu comme la psychanalyse a exposé le corps érotique de l'homme. »

⁴¹ « Le texte non plus n'est pas isotrope : les bords, la faille, sont imprévisibles. De même que la physique (actuelle) doit s'ajuster au caractère non isotrope de certains milieux, de certains univers, de même il faudra bien que l'analyse structurale (la sémiologie) reconnaisse les moindres résistances du texte, le dessin irrégulier de ses veines. ».

⁴² « A moins que, pour certains pervers, la phrase ne soit un corps? ».

⁴³ « Le texte est (devrait être) cette personne désinvolte qui montre son derrière au Père Politique. ».

qual lemos literatura. Quando o texto vira corpo, somos convidados, como leitores, a tocá-lo, saboreá-lo, a desfrutá-lo. Esse contato não é simples: pode gerar prazer, desprazer; satisfação, insatisfação; desejo, repulsa; conforto ou desconforto. E Barthes, ao criar essas metáforas e personificações, produz um exemplo concreto da noção que está se tentando construir, pois gera uma sensação no leitor, evoca sua participação para se relacionar com esse corpo-texto (lê-lo no prazer ou no gozo).

Em resumo, poderíamos dizer que a obra interrompe, enquanto o texto acontece, flui, frui. E essa fluidez, se estendida à noção de autoria, parece ser o grande sonho final de Barthes, já que, nos anos 1970, começa a se afastar da imagem de autoridade (que haviam atribuído a ele), do mestre que palestra com um discurso afirmativo (imagem que também haviam atribuído a ele) e passa, então, a enunciar um “não saber”. Com base em seu seminário sobre o idioleto, assume uma postura que visa se deslocar dessa posição de poder em prol de uma apresentação polifônica, substituindo a perspectiva expositiva que se liga, normalmente, ao intelectual e ao professor, para ocupar um espaço semelhante ao da literatura (na qual o conhecimento escoa e se multiplica). Segundo Pino (2022), para Barthes, outro autor que fez esse escoamento do saber é Bataille, por exemplo, com o seu mecanismo de conceitos-metáforas.

É também em *O prazer do texto* (1973) que a figura do autor retorna de fato. Isso porque, em 1967, com “A morte do autor”, Barthes afirma que o Autor, tal qual era concebido no século XIX e no começo do século XX (com “A” maiúsculo), ou seja, como o detentor do texto, aquele que tinha uma intenção clara e objetiva com sua escrita, estava morto (PINO, 2016, p. 27). Essa perspectiva favoreceu um estudo voltado ao leitor, como o próprio Barthes declarou: “para devolver à escritura o seu futuro, é preciso inverter o mito: o nascimento do leitor deve pagar-se com a morte do Autor” (BARTHES, 2012, p. 64 apud PINO, 2016, p. 27).

Sobre essa morte, Eurídice Figueiredo salienta:

Como se pode ver, tanto Barthes quanto Foucault esvaziaram a função autor de sua carga de sujeito pleno e detentor da origem e do sentido do texto, colocando o texto em relação e em circulação com outros textos; ao mesmo tempo, eles esvaziaram a carga psicologizante da crítica biográfica que buscava explicações vivenciais aos sentidos que emanavam do texto. (FIGUEIREDO, 2014, p. 185)

Em 1971, com a obra *Sade, Fourier, Loyola*, podemos observar um prenúncio de seu retorno por meio dos biografemas: “o regalo branco de Sade, os vasos de flores de Fourier, os olhos espanhóis de Inácio” (BARTHES, 2005, p. 17). Esses biografemas são alguns traços corporais (FIGUEIREDO, 2014) desses autores. Ainda sobre esse recurso, Claudia Pino nos explica: “O termo não deve ser compreendido em termos de um elemento particular do autor,

mas como aquilo que foi do autor, e que depois se dispersou ou se ‘disseminou’” (PINO, 2016, p. 19). Barthes define os biografemas em *Sade, Fourier, Loyola* (1971) da seguinte forma (esse recurso é mencionado novamente em *Roland Barthes por Roland Barthes*, de 1975, assim como em *A câmara clara*, de 1980):

[...] se eu fosse escritor, já morto, como gostaria que minha vida se reduzisse, pelos cuidados de um biógrafo amigo e desenvolvido, a alguns pormenores, a alguns gostos, a algumas inflexões, digamos “biografemas”, cuja distinção e mobilidade poderiam viajar fora de qualquer destino e vir tocar, à maneira dos átomos epicurianos, algum corpo futuro, prometido à mesma dispersão. (BARTHES, 2005, p. XVII)

Mesmo com esse retorno, a dessacralização do autor e do estatuto da obra literária (FIGUEIREDO, 2014) permanece. Assim, o que retorna não é uma pessoa, mas um corpo, como declara Barthes:

O prazer do texto comporta também uma volta amigável do autor. O autor que volta não é por certo aquele que foi identificado por nossas instituições [...] nem mesmo o herói de uma biografia ele é. O autor que vem de seu texto e vai para dentro da nossa vida não tem unidade; é um simples plural de “encantos”, o lugar de alguns pormenores tênues, fonte, entretanto, de vivos lampejos romanescos, um canto descontínuo de amabilidades, em que lemos apesar de tudo a morte com muito mais certeza do que na epopeia de um destino; não é uma pessoa (civil, moral), é um corpo. (BARTHES, 2005, p. 15).

Dois anos mais tarde, em 1973, com *O prazer do texto*, o autor retorna “de vez”, mas não como o demiurgo, o controlador (posturas que havia questionado em seu ensaio “A morte do autor”, de 1967). Ele regressa como uma figura que o *leitor* deseja e transforma. É o autor *do* leitor, em pedaços, sem aquela postura de autoridade, sem o estigma da autoria.

Como instituição, o autor está morto: sua pessoa civil, passional, biográfica, desapareceu; desapossado, já não exerce a formidável paternidade que a história literária, o ensino e a opinião tinham o dever de estabelecer e de renovar a narrativa: mas no texto, em alguma medida, eu *desejo* o autor: tenho necessidade da sua figura (que não é nem sua representação e nem sua projeção), como ele tem necessidade da minha (salvo no ‘tagarelar’).” (BARTHES, 2002a, p. 235, tradução nossa)⁴⁴

E Barthes complementa:

Como criatura de linguagem, o escritor está sempre na guerra de ficções (dos dizeres), mas ele é somente um brinquedo, já que a linguagem que o constitui (a escritura) está sempre fora de lugar (atópica); (...) O escritor está sempre no ponto cego dos sistemas, à deriva; é um coringa, um mana, um grau zero, o

⁴⁴ « *Comme institution, l’auteur est mort: sa personne civile, passionnelle, biographique, a disparu; dépossédée, elle n’exerce plus sur son œuvre la formidable paternité dont l’histoire littéraire, l’enseignement, l’opinion avaient à charge d’établir et de renouveler le récit: mais dans le texte, d’une certaine façon, je désire l’auteur: j’ai besoin de sa figure (qui n’est ni sa représentation, ni sa projection), comme il a besoin de la mienne (sauf à “babiller”).* ».

morto do bridge: necessário ao sentido (ao combate), mas ele próprio privado de sentido fixo; seu lugar, seu *valor* (de troca) varia segundo os movimentos da história, os golpes táticos da luta: pedimos-lhe tudo e/ou nada. (BARTHES, 2002a, p. 239-240, tradução nossa)⁴⁵

Esse autor, ainda que readmitido, não deixa sua condição de morto. O autor que retorna “não é o autor histórico, não é o herói de uma biografia, uma pessoa que nasceu, viveu, escreveu e morreu em um momento e um lugar determinado, mas apenas um ‘resto’ do que ele foi e que, de alguma forma, continua vivo. Mas, para isso, ele precisa de uma espécie de hospedeiro, o leitor.” (PINO, 2016, p. 18). Assim, após declarada sua morte, o autor volta não como uma entidade, não mais com “A” maiúsculo como era concebido no século XIX e começo do século XX, mas como um movimento “de um corpo para o outro.” (PINO, 2016, p. 27).

E é o leitor, portanto, o corpo hospedeiro que orienta esse retorno: o autor está de volta em uma suspensão entre prazer e gozo. Cabe ao leitor ler o texto no prazer ou no gozo, independentemente de este ter sido escrito no prazer ou no gozo.

Escrever no prazer me assegura, como escritor, o prazer do meu leitor? Definitivamente, não. É necessário que eu **procure esse leitor** (que eu o ‘paquere’) *sem saber onde ele está*. Um espaço de gozo é, então, criado. Não é a ‘pessoa’ do outro que me é necessária, e sim o espaço: a possibilidade de uma dialética do desejo, de uma *imprevisão* do gozo: que os jogos não estejam determinados, para que exista um jogo. (BARTHES, 2002a, p. 220, tradução e grifos nossos)⁴⁶

O texto que você escreve deve me dar prova *de que ele me deseja*. Essa prova existe: é a escritura. A escritura é isto: a ciência dos gozos da linguagem, seu *kama-sutra* (desta ciência, há apenas um tratado: a própria escritura). (p. 221, tradução nossa)⁴⁷

Essa dimensão afetiva entre autor e leitor, que se inaugura com *O prazer do texto* (1973), faz com que este ganhe um espaço pouco conhecido na história da literatura e da crítica literária: o de sujeito ativo que não somente contempla a obra, mas atribui sentido a ela, desloca-se para dentro dela, vive-a esteticamente. Posteriormente, os autores Jauss e Iser darão forma a essa

⁴⁵ « *Comme créature de langage, l'écrivain est toujours pris dans la guerre de fictions (des parlers), mais il n'y est jamais qu'un jouet, puisque le langage qui le constitue (l'écriture) est toujours hors-lieu (atopique); (...) L'écrivain est toujours sur la tâche aveugle des systèmes en dérive; c'est un joker, un mana, un degré zéro, le mort du bridge : nécessaire au sens (au combat), mais privé lui-même de sens fixe; sa place, sa valeur (d'échange) varie selon les mouvements de l'histoire, les coups tactiques de la lutte : on lui demande tout et/ou rien.* ».

⁴⁶ « *Écrire dans le plaisir m'assure-t-il – moi, écrivain – du plaisir de mon lecteur? Nullement. Ce lecteur, il faut que je le cherche (que je le « drague ») sans savoir où il est. Un espace de la jouissance est alors créé. Ce n'est pas la « personne » de l'autre qui m'est nécessaire, c'est l'espace: la possibilité d'une dialectique du désir, d'une imprévision de la jouissance: que les jeux ne soient pas faits, qu'il y ait un jeu.* ».

⁴⁷ « *Le texte que vous écrivez doit me donner la preuve qu'il me désire. Cette preuve existe : c'est l'écriture. L'écriture est ceci : la science des jouissances du langage, son kamasutra (de cette science, il n'y a qu'un traité : l'écriture elle-même).* ».

perspectiva com o conceito de estética da recepção. Segundo Jauss (1994), “a historicidade da literatura não repousa numa conexão de ‘fatos literários’ [...], mas no experimentar dinâmico da obra literária por parte de seus leitores.” (p. 24).

Na cena do texto, não há existe uma espécie de rampa: não há por trás do texto alguém ativo (o escritor) e, diante dele, alguém passivo (o leitor); não há um sujeito e um objeto. O texto desvalida as atitudes gramaticais: é o olho indiferenciado do qual fala um autor excessivo (Angelus Silesius): “O olho pelo qual vejo Deus é o mesmo pelo qual ele me vê”. (BARTHES, 2002a, p. 227, tradução nossa)⁴⁸

Essa relevância atribuída ao leitor para a elaboração de sentidos de uma obra literária também acontece com as noções de prazer e gozo (como vimos, a leitura de uma obra no prazer ou no gozo depende de quem lê), em *O prazer do texto* (1973). Se, em alguns momentos, Barthes parece fechar a questão descrevendo quase que categoricamente o que é um texto de prazer e o que é um texto de gozo, em outros, nuançará essas duas noções – procedimento bastante comum quando se trata da retórica de Barthes.

Para Paulo Procopio Ferraz (2018), em seu artigo “O avesso das frases: metalinguagem, palinódia e epanortose na obra de Roland Barthes”, esse estado quase permanente de contradição e retificação que marca a escrita de Barthes convida o leitor a “estar atento à instabilidade de suas frases, como se o avesso do sentido fosse tão importante quanto a sua face visível” (FERRAZ, 2018, p. 193). Como já dissemos anteriormente, esse exercício atribui ao leitor um papel essencial para a construção do sentido, ultrapassando a passividade que, anteriormente, vinculava-se à leitura. Ferraz (2018) ainda afirma:

Poderíamos, a princípio, pensar que Barthes pratica a palinódia ao mesmo tempo em que discorre sobre ela: o texto está em um permanente estado de contradição. [...] Assim, não se trata de analisar a mudança de opinião em si, mas de vê-la como uma técnica que possui objetivos específicos. (p. 187-189)

Retomando as noções de prazer e de gozo, logo nas primeiras páginas de *O prazer do texto* (1973), temos as seguintes definições:

Prazer/gozo: terminologicamente, **isso ainda vacila, tropeço, me confundo**. De todo modo, haverá sempre **uma margem de indecisão**; a distinção não será fonte de classificação certa, o paradigma rangerá, o sentido será

⁴⁸ « Sur la scène du texte, pas de rampe : il n'y a pas derrière le texte quelqu'un d'actif (l'écrivain) et devant lui quelqu'un de passif (le lecteur); il n'y a pas un sujet et un objet. Le texte périmé les attitudes grammaticales : il est l'œil indifférencié dont parle un auteur excessif (Angelus Silesius) : 'L'œil par où je vois Dieu est le même œil par où il me voit'. ».

precário, revogável, reversível, o discurso será incompleto. (BARTHES, 2002a, p. 219, tradução e grifos nossos)⁴⁹

E, algumas páginas depois:

Texto de prazer: aquele que contenta, enche, dá euforia; aquele que vem da cultura, não rompe com ela e está ligado a uma prática *confortável* de leitura. **Texto de gozo:** aquele que coloca em estado de perda, aquele que desconforta (talvez até um certo enfado), faz vacilar as bases históricas, culturais e psicológicas do leitor, assim como a consistência de seus gostos, de seus valores e de suas lembranças, coloca em crise sua relação com a linguagem. (p. 226, tradução e grifos nossos)⁵⁰

Na primeira passagem, prazer e gozo são separados por barra e seguidos por dois pontos. Em seguida, o autor afirma que ainda se confunde, tropeça, já que a “distinção não será fonte de classificação certa”. Algumas páginas depois, na segunda passagem, elabora uma “definição” de texto de prazer e texto de gozo, mesmo depois de escrever que a distinção entre prazer e gozo não são certas. E, conforme avança a escrita, vai também nuançar essas duas “categorias”.

Assim, podemos considerar *O prazer do texto* (1973) como uma obra que movimenta noções. Nesta, Barthes exercita uma escrita derrapante que tende a superar o conceito: proposta que se faz clara no plano da forma e do conteúdo. Na forma, atentemo-nos a alguns pontos que corroboram para essa desestabilização dos sentidos e para a lúcida criação de ambiguidades.

Primeiramente, o uso de dois pontos repetidamente, sem nenhum ponto-final que os separe: “Sade: o prazer da leitura vem evidentemente de certas rupturas (ou de certas colisões): códigos antipáticos [...]” (BARTHES, 2002a, p. 221, tradução nossa)⁵¹. As aspas, numerosas, também corroboram para esse fim: ora são utilizadas para se referir à fala de um outro autor (sem especificar de que obra/ano/página a retirou, como se faz nos gêneros textuais acadêmicos), a saber: “E mais ainda: *é isso para mim!* Este ‘para mim’ não é nem subjetivo, nem existencial, mas nietzschiano (‘... no fundo, é sempre a mesma pergunta: o que é isso *para mim?*...’)⁵² (p. 226, tradução nossa) ora não se referem a um sujeito específico: “E à esquerda,

⁴⁹ « *Plaisir/Jouissance: terminologiquement, cela vacille encore, j'achoppe, j'embrouille. De toute manière, il y aura toujours une marge d'indécision; la distinction ne sera pas source de classement sûrs, le paradigme grincera, le sens sera précaire, révoquant, réversible, le discours sera incomplet.* »

⁵⁰ « *Texte de plaisir: celui qui contente, emplit, donne de l'euphorie; celui qui vient de la culture, ne rompt pas avec elle, est lié à une pratique confortable de lecture. Texte de jouissance: celui qui met en état de perte, celui qui déconforte (peut-être jusqu'à un certain ennui), fait vaciller les assises historiques, culturelles, psychologiques, du lecteur, la consistance de ses goûts, de valeurs et de ses souvenirs, met en crise son rapport au langage.* »

⁵¹ « *Sade: le plaisir de la lecture vient évidemment de certaines ruptures (ou de certaines collisions): des codes antiphatiques [...].* »

⁵² « *Et plus encore : c'est cela pour moi! Ce « pour moi » n'est ni subjectif, ni existentiel, mais nietzschéen ('... au fond, c'est toujours la même question : Qu'est-ce que c'est pour moi?...').* ».

pela moral, (esquecendo os charutos de Marx e Brecht), suspeitamos, desdenhamos de todo ‘resíduo de hedonismo’⁵³ (p. 231, tradução nossa).

Nesse último trecho, as aspas na frase “resíduo de hedonismo” parecem instaurar uma perturbação em relação à rigidez do estereótipo do que é considerado “hedonista”. Perturbação similar ocorre quando se refere à “ideologia dominante”: “Alguns querem um texto (uma arte, uma pintura) sem sombra, fora da ‘ideologia dominante’; mas isso é querer um texto sem fecundidade, sem produtividade, um texto estéril [...]”⁵⁴ (p. 238, tradução nossa). Esse recurso empregado com as aspas impede que o texto se solidifique, incitando o leitor a construir as suas próprias aspas. Sobre as citações, Simone Batitucci nos atenta:

Das citações, não se sabe ora de que texto foram extraídas, ora quem as escreveu. Delas conhecemos, às vezes, apenas o autor, ou o título. Não há nada que prove fidelidade, exatidão e autenticidade com relação a outros textos. Barthes não invoca garantias, faz somente alguns lembretes. São muitos nomes (Hobbes, Bacon, Bataille, Sollers, Severo Sarduy, Flaubert, Proust, Angelus Silesius, Lacan, Ledaire, Freud, Robbe-Grillet, Brecht, Zola, Nietzsche, Stendhal, Bachelard, Chomsky, Jules Verne, Leibnitz, Edgar Poe, Valéry, Kristeva, Barbey d'Aurevilly, Hugo, Artaud) e alguns títulos (Lois, Cobra, Guerra e Paz, Bouvard et Pécuchet, Fecondité, Monte-Cristo, As Memórias de um turista, Édipo, O Nome não vem dos lábios, City Girl, Horla, Mme. Edwarda, Pierres) insuficientes para responder por todas as aspas que fervilham em OPT. (BATITUCCI, 1988, p. 129)

Além disso, o próprio formato de fichamento aponta para essa mobilidade de sentidos: o texto é fragmentário e o tamanho dos fragmentos é variado. No índice, que aparece ao final, há os títulos de cada fragmento (no total, 46, em ordem alfabética). O fato de esses títulos não estarem dispostos no corpo do texto, logo acima de cada fragmento, também pode representar uma abertura, um convite para a participação do leitor: ele próprio pode nomear o fragmento como quiser, conforme a síntese que fez com sua leitura. Os títulos presentes no índice são compostos por substantivos: “Affirmation” (afirmação), “Écoute” (escuta), “Langue” (língua) etc., há somente um verbo entre eles: “Dire” (dizer).

Os parênteses, igualmente numerosos, também são operadores metalinguísticos interessantes. Assim como as aspas, eles evocam a pluralidade do texto. Diferentemente do ponto-final, que somente tem a função de terminar a frase, os parênteses têm um uso plural: servem para exemplificar, aprofundar, retificar, adicionar. O que aponta para uma abertura de sentidos, uma liberdade do texto que se prolonga até o leitor: a exemplificação, o

⁵³ « *Et à gauche, par morale, (oubliant les cigares de Marx et de Brecht), on suspecte, on dédaigne tout 'résidu d'hédonisme'.* ».

⁵⁴ « *Certains veulent un texte (un art, une peinture) sans ombre, coupé de 'l'idéologie dominante'; mais c'est vouloir un texte sans fécondité, sans productivité, un texte stérile [...].* ».

aprofundamento, a retificação e a adição podem expandir a perspectiva da leitura, assim como os “etc.”, também bastante presentes em *O prazer do texto* (1973). Vejamos alguns exemplos (dos parênteses e dos “etc.”): “(Entretanto, e se o conhecimento, por si só, fosse *delicioso*?)”⁵⁵ (BARTHES, 2002a, p. 232, tradução nossa); “Os exemplos etnográficos abundam: ritmos obsessivos, músicas encantadoras, litanias, ritos, nembutsu búdico etc. [...]”⁵⁶ (BARTHES, 2002a, p. 244, tradução nossa).

Assim como os elementos já mencionados, os itálicos também têm a sua importância. Quando empregados, chamam atenção para o que sublinham, são uma marca visual deliberada do escritor: ele invoca a atenção do leitor. Este, por sua vez, pode se perguntar e confabular à vontade em relação aos motivos pelos quais o autor quis, deliberadamente, destacar esta ou aquela passagem, este ou aquele termo. Vejamos alguns exemplos: “O prazer é coisa *simples* [...]”⁵⁷ (BARTHES, 2002a, p. 232, tradução nossa); “Este leitor, é preciso que eu o procure (que eu o ‘paquere’), *sem saber onde ele está*”⁵⁸ (BARTHES, 2002a, p. 220, tradução nossa).

Outro recurso que aponta para a pluralidade e para a participação ativa do leitor é o uso de ponto e vírgula. Quando utilizado, sugere um intervalo, uma pausa, evitando o sentido “terminado”. E, dessa forma, funciona como um quase: um quase final, uma quase conclusão finalizada (mas que ainda está aberta), a saber: “Nem a cultura nem a sua destruição são eróticas; é a fenda de uma ou de outra que se torna.”⁵⁹ (BARTHES, 2002a, p. 221, tradução nossa). Esses foram alguns exemplos de recursos e operadores metalinguísticos que, no plano da forma, convocam as contradições, as ambiguidades, a mobilidade de significados e, principalmente, a participação ativa do leitor no processo de elaboração de sentidos.

No plano do conteúdo, como vimos, ora parece descrever categoricamente o que é um texto de prazer e um texto de gozo, como se fossem estruturas fechadas, ora parece nuançar essas noções. Poderíamos interpretar esse detalhe enunciativo de Barthes, ou seja, afirmar de forma assertiva para, depois, gerar nuances, tensionar, como explicado anteriormente por Paulo Ferraz, como uma estratégia do autor para nos demonstrar que o saber é, antes e acima de tudo, subjetivo.

⁵⁵ « (et pourtant: si la connaissance elle-même était délicieuse?) ».

⁵⁶ « Les exemples ethnographiques abondent: rythmes obsessionnels, musiques incantatoires, litanies, rites, nembutsu bouddhique, etc. [...] ».

⁵⁷ « le plaisir est chose simple [...] ».

⁵⁸ « Ce lecteur, il faut que je le cherche (que je le ‘drague’), sans savoir où il est. ».

⁵⁹ « La culture ni sa destruction ne sont érotiques; c’est la fâille de l’une et de l’autre qui le devient. ».

Enfim, para acessar Barthes de *O prazer do texto* (1973), ou, como diz Eduardo Prado Coelho (1974)⁶⁰, para “aplicar Barthes” (p. 11), sob pena de “inaceitáveis traições” (p. 11) ao texto, de “reações negativas” (p. 11) ou até mesmo sob o risco de “fascinação” (p. 11), é necessário ser um “leitor atento” (p. 10): às contradições, ao derrapar dos conceitos, à porosidade das noções e ao eterno convite para a produção de sentidos com a leitura.

2.3 *Jouissance*: fruição ou gozo?

A obra *O prazer do texto* (1973) conta com duas traduções principais para o português: em Portugal, feita por Maria Margarida Barahona; e, no Brasil, realizada por Jacó Guinsburg. Ambas possuem uma série de problemáticas, e algumas delas são observadas pela Simone Batitucci em seu artigo “Em torno do(s) prazer(es) do(s) Texto(s)”, de 1988. Nele, Batitucci nos convoca a observar as alterações/omissões que os tradutores propuseram em suas traduções, não levando em consideração a importância/a origem de certos termos, assim como a disposição gráfica do texto (que também é relevante para a composição de sentidos quando se trata da obra em questão).

Para exemplificar, comecemos com a epígrafe da obra: « *La seule passion de ma vie a été la peur* » (*Hobbes*). Na versão brasileira, Guinsburg a mantém em francês, mas omite a palavra *passion*: « *La seule de ma vie a été la peur* ». Diversas outras omissões (de itálicos presentes na versão francesa, de termos, de travessões, de pontuações etc.), assim como acréscimos (de itálicos em momentos em que não há itálicos no original, por exemplo), são realizados. Talvez uma das omissões mais graves seja o índice (e isso acontece apenas na versão brasileira, já que na portuguesa a tradutora optou por mantê-lo).

Há muito o que analisar e refletir em relação às traduções desse texto, mas, para esta pesquisa, nos interessa um ponto em especial: em ambas as edições em português, a palavra *jouissance* é traduzida como fruição. Segundo o dicionário Michaelis⁶¹, o termo fruição significa: (i) Ato, efeito ou processo de fruir; proveito. (ii) Desfrute de uma situação vantajosa, de um bem, posse ou oportunidade. (iii) Usufruto, aproveitamento ou utilização de algo. (iv) Ato de desfrutar (de) alguma coisa de forma prazerosa, obtendo alegria e satisfação (física, emocional, estética, intelectual etc.).

⁶⁰ Eduardo de Almeida do Prado Coelho foi quem fez o prefácio da obra *O prazer do texto* na edição portuguesa traduzida por Maria Margarida Barahona, em 1974, pela Edições 70.

⁶¹ Essas definições podem ser encontradas no site do dicionário Michaelis, disponível em: <<https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/frui%C3%A7%C3%A3o/>>.

No entanto, essa tradução exclui totalmente o sentido psicanalítico que o termo *jouissance* evoca, fazendo com que a tradução mais adequada, que abarca a referência psicanalítica do termo, seja a palavra gozo. O termo fruição, além de não ter correspondente em francês, é inadequado nesse contexto, pois remete a um “excesso de prazer”, sentido contrário do termo lacaniano, que evoca, na verdade, um caráter de perda, destruição, *petite mort* que só pode ser recuperado, em português, com a palavra gozo.

Sobre essa questão, Leyla Perrone-Moisés nos adverte, em seu posfácio de *Aula* (1978):

Todo o sabor da palavra *jouissance*, em Barthes como em Lacan, está nessa conotação sexual, orgástica, que se afirma ao mesmo tempo que se declara impossível, a não ser como metáfora. Em Barthes, a metáfora se faz no campo da escritura, mas conservando a mesma referência sexual (frustrada como tal, realizada como deslocamento). Portanto, não há razão para que se apague, como que por pudor, na [pág. 84] palavra fruição, a conotação sexual que só gozo pode transmitir. Além disso (e por isso mesmo que acima foi dito), a *jouissance* é a realização paradoxal do desejo em pura perda. (PERRONE-MOISÉS, 2013, p. 41).

É por esse caráter de perda, que só pode ser recuperado pela palavra gozo, que escolhemos, nesta pesquisa, não utilizar o termo fruição, pois, além de não resgatar o sentido lacaniano de *jouissance*, vai de encontro ao que ele pretende evocar. Perrone-Moisés ainda acrescenta:

Por isso, a oposição *plaisir-jouissance*, em *O Prazer do Texto*, perde seu sentido se traduzida por *prazer-fruição* (como o foi em Portugal e no Brasil). O *plaisir*, é o que nos dá a velha literatura; a *jouissance*, é aquilo que nos arrebatava e sacode, na escritura. No *plaisir* (prazer), o sujeito é dono de si e de seu deleite; na *jouissance* (gozo, e não fruição), o sujeito vacila, experimenta a si próprio como *falha, falta de ser*. É o que diz Barthes: “ele frui da consistência de seu eu (é seu prazer) e busca sua perda (é seu gozo)”. (PERRONE-MOISÉS, 2013, p. 41-42).

Barthes, em *O prazer do texto* (1973), faz referência a Freud e a Lacan em diversos momentos, deixando explícita a origem da referência do termo *jouissance*. Vejamos dois exemplos: (i) “Diante do exposto, o Novo é o gozo (Freud: ‘no adulto, a novidade constitui sempre a condição de gozo’).”⁶² (BARTHES, 2002a, p. 244, tradução nossa). E (ii):

Eis aqui, aliás, com origem na psicanálise, um meio indireto de fundar a oposição do texto de prazer e do texto de gozo: o prazer é dizível, o gozo não o é. O gozo é in-dizível, inter-dito. Remeto a Lacan (‘O que se deve ser levado em conta é que o gozo é interdito a quem fala, como tal, ou então apenas pode ser dito entrelinhas...’). (p. 231, tradução nossa)⁶³

⁶² « *En face, le Nouveau, c’est la jouissance (Freud: ‘chez l’adulte, la nouveauté constitue toujours la condition de la jouissance’)* ».

⁶³ « *Voici d’ailleurs, venu de la psychanalyse, un moyen indirect de fonder l’opposition du texte de plaisir et du texte de jouissance : le plaisir est dicible, la jouissance ne l’est pas. La jouissance est in-dicible, inter-dite. Je*

Na tradução brasileira⁶⁴, há alguns momentos em que o tradutor não traduziu *jouissance* por fruição: por exemplo, usou o termo “desfrute” (totalmente inapropriado, como acabamos de pontuar): “Um espaço de fruição fica então criado. Não é a ‘pessoa’ do outro que me é necessária, é o espaço: a possibilidade de uma dialética do desejo, de uma *imprevisão* do desfrute: que os dados não sejam lançados, que haja um jogo.” (p. 9)⁶⁵; Jacó Guinsburg também traduziu o verbo *jouir* por “gozar”: “o prazer do texto é semelhante a esse instante insustentável, impossível, puramente *romanesco*, que o libertino degusta ao termo de uma maquinação ousada, mandando cortar a corda que o suspende, no momento em que goza.”⁶⁶ (p. 12).

Na edição de 2015, o tradutor faz uma nota de rodapé explicando o porquê de ter escolhido o termo fruição:

Alguns críticos têm considerado que a melhor tradução de *jouissance* para o português seria gozo, uma vez que esta palavra daria, de um modo mais explícito, o sentido do prazer físico contido no termo original. De nossa parte, acreditamos que a palavra *fruição*, embora algo mais delicada, encerra a mesma acepção – “gozo, posse, usufruto” – com a vantagem de reproduzir poeticamente o movimento fonético do original francês. Em todo caso fica para o leitor o prazer que pretenda desfrutar nesta leitura. (N. do T., p. 8).

Fica claro que o tradutor toma como quase sinônimos os termos fruição e gozo (sendo a primeira palavra, segundo ele, “mais delicada”), ignorando o sentido psicanalítico do conceito de gozo que Barthes pretende recuperar quando enuncia o termo *jouissance*. E acaba, inclusive, se contradizendo em sua explicação, já que, como vimos acima, em alguns momentos utiliza o verbo gozar para traduzir *jouir*, além do termo deleite para traduzir *jouissance*. Essa oscilação dos termos escolhidos pelo tradutor, assim como sua explicação de que a palavra fruição “encerra a mesma acepção” de gozo, mostra que ele desconhece as referências barthesianas, prejudicando a recepção desse texto para os leitores brasileiros (e para os leitores portugueses, já que a tradução de Portugal contém o mesmo equívoco).

Em sua análise sobre as traduções em língua portuguesa da obra *O prazer do texto* (1973), Simone Batitucci (1988) conclui:

renvoie à Lacan (« Ce à quoi il faut se tenir, c'est que la jouissance est interdite à qui parle, comme tel, ou encore qu'elle ne puisse être dite qu'entre les lignes... »).

⁶⁴ A edição da tradução de Jacó Guinsburg que estamos comentando foi publicada, em 2015, pela editora Perspectiva.

⁶⁵ « *Un espace de la jouissance est alors créé. Ce n'est pas la 'personne' de l'autre qui m'est nécessaire, c'est l'espace : la possibilité d'une dialectique du désir, d'une imprévision de la jouissance : que les jeux ne soient pas faits, qu'il y ait un jeu.* »

⁶⁶ « *Le plaisir du texte est semblable à cet instant intenable, impossible, purement romanesque, que le libertin goûte au terme d'une machination hardie, faisant couper la corde qui le pend, au moment où il jouit.* »

Existe, enfim, uma série de diferenças entre o texto português e o brasileiro, e dos dois em relação ao francês. É importante discuti-las levando-se em consideração a flutuação do sentido no texto de Barthes e o significado do produto gráfico na sua leitura. Aqueles que só conhecem OPT em sua versão portuguesa ou brasileira, certamente serão capazes de lê-lo sem maiores problemas. Não saberão, contudo, que foram privados de alguns dos mais deliciosos dos “prazer(es) do texto” e Roland Barthes. (p. 134).

Passemos à origem do conceito de gozo para a psicanálise, para compreendermos com mais detalhes a elaboração barthesiana das noções de texto de prazer e texto de gozo.

2.4 O conceito de gozo para Freud e Lacan

Como vimos no subitem anterior, a referência de Barthes, quando menciona o termo *jouissance*, é explicitamente lacaniana. Nesse sentido, para que possamos nos familiarizar com essa questão, adentremos um pouco no terreno da psicanálise para verificar a formação do conceito gozo. Essa concepção, elaborada por Lacan, já havia sido explorada por Freud. Segundo Roudinesco (1998), o autor usou o termo gozo em três momentos diferentes de sua escrita: a primeira, nos *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade* (1905), quando comentou que os homossexuais não conseguem extrair nenhum gozo pelo objeto do sexo oposto; a segunda, em *Os chistes e sua relação com o inconsciente* (1905); e a terceira em *Além do princípio do prazer* (1920). Em todas elas, o gozo, para Freud, vinculava-se ao prazer, como sinônimo de tal.

Em *Além do princípio do prazer* (1920), o autor identifica que existe, em nosso aparelho mental, um princípio regulador, o princípio do prazer (FREUD, 1996, p. 17), cuja função é evitar o desprazer (*Unlust*) e buscar o prazer (*Lust*). Segundo Freud, esse princípio é também econômico, já que funciona como uma barreira do excesso de excitação e de energia, ou seja, da tensão. Esse princípio faz com que a quantidade de excitação seja o mais baixa possível, funcionando como uma barreira contra o excesso, ou seja, contra o gozo⁶⁷.

No entanto, em sua clínica, Freud passa a perceber que esse princípio não operava de forma dominante nos processos mentais dos pacientes, já que estes repetiam padrões que geravam um profundo desprazer (RABELAIS, 2012) e que não poderiam ser explicados por esse princípio. Ele passa a observar que os pacientes, muitas vezes, repetiam situações que não incluíam nenhuma possibilidade de prazer. Portanto, percebe que existe algo na repetição que

⁶⁷ Gozo, aqui, não está sendo utilizado como sinônimo de prazer extremo (como empregado em linguagem corrente). Aqui, estamos recuperando o sentido psicanalítico do termo gozo, como um excesso insuportável, que gera sofrimento e dor.

exige uma satisfação que não é o prazer e que essa tendência vai de encontro ao princípio econômico que havia teorizado anteriormente, abrindo espaço para um outro tipo de princípio, “mais primitivo, mais elementar e mais pulsional do que o princípio do prazer que ela domina” (FREUD, 1920, p. 34 apud RABELAIS, 2002, p. 28): a pulsão de morte. Nesta, o material repetido é justamente doloroso e gera sofrimento (mesmo que o sujeito tenha algum tipo de satisfação na dor).

Com essa noção, Freud refaz os alicerces da teoria psicanalítica e propõe novos rumos para a teoria das pulsões. Antes de sua proposta, com a primeira teoria das pulsões, havia duas energias psíquicas tratadas como a base do psiquismo: “as pulsões do eu e as pulsões de objeto. As pulsões do eu ocupam-se em dar ao eu proteção, guarida e satisfação das necessidades elementares (fome, sede, sobrevivência, proteção contra intempéries etc.), e as pulsões do objeto buscam associação erótica e sexual (...)” (ENDO; SOUZA, 2019, p. 16).

Na obra *Além do princípio do prazer* (1920), Freud dá um passo além no estudo das pulsões, repensando a natureza da repetição do sintoma neurótico em sua relação com o trauma, surgindo, assim, o conceito de pulsão de morte: “uma energia que ataca o psiquismo e pode paralisar o trabalho do eu, mobilizando-o em direção ao desejo de não mais desejar, que resultaria na morte psíquica.” (ENDO; SOUZA, 2019, p. 17). A inovação está no fato de descrever uma tendência cuja força poderia causar paralisia, dor e destruição.

Antes de avançarmos para Lacan e retomarmos o conceito de gozo, nos interessa, neste momento, fazermos um parêntese sobre a escrita de Freud, que muito se aproxima da escrita barthesiana. Isso porque a forma do texto *Além do princípio do prazer* (1920), faz parte daquilo que o próprio autor está tentando conceituar. Ou seja, a forma desse texto funciona com funcionaria o conceito que está tentando se explicar, operação que podemos também observar em Barthes. Sobre isso, Tales Ab’Sáber, em seu prefácio à obra *Além do princípio do prazer* (1920), publicada pela editora L&PM, em 2019, nos diz:

Todos esses movimentos, que constituem a forma do texto, de múltiplas aproximações, desde problemas e pontos de vista muito diferentes, e suas sucessivas suspensões, até o último segundo antes de adentrar definitivamente o conceito, são movimentos indutivos que criam o campo do até então nunca pensado; e esse trabalho de situar e de desdobrar razões que em alguma medida são absolutamente novas, mas que fazem parte da tradição teórica antecedente é um exemplo perfeito de como a psicanálise cria seus conceitos, de como inaugura novos campos de problemas, de como chega a dizer o que nunca foi dito sobre o ser humano. No caso, o novíssimo *além do princípio de prazer* e sua noção correlata, a pulsão de morte. (AB’SÁBER, 2019, p. 32)

Essa escrita flutuante, cuja natureza é especulativa e inventiva, que tenta tatear o que não fora ainda nomeado, pode também ser observado nos textos de Roland Barthes. A curiosidade para investigar e a liberdade para criar apontam para uma escrita que é científica, mas que também pode ser uma experiência lúdica (e, por que não, prazerosa?), de dois pensadores que são também artistas. Sobre essa “metodologia”, esse impulso de renovação da psicanálise, Freud afirma:

Poderiam me perguntar se e em que medida eu próprio estou convencido das hipóteses aqui desenvolvidas. Minha resposta seria que nem eu próprio estou convencido nem busco conquistar a crença de outros. Mais exatamente: não sei até que ponto acredito nelas. Parece-me que o fator afetivo da convicção não precisa de forma alguma ser aqui considerado. Afinal, uma pessoa pode se entregar a um raciocínio, segui-lo até onde leva, apenas por curiosidade científica ou, caso se queira, como *advocatus diaboli* que nem por isso vende a própria alma ao Diabo. (FREUD, 1920 apud AB’SÁBER, 2019, p. 35)

Barthes também parece se valer dessa estratégia de “se entregar a um raciocínio, segui-lo até onde leva”, sem parecer querer convencer ninguém nem mesmo si próprio. Por isso, afirma e, depois, repensa; desestrutura e, em seguida, (re)estrutura; diz e, após dizer, nuança o que diz. Enfim, testa a linguagem e os seus limites, as suas bordas, as suas fronteiras e os seus territórios, convidando o leitor a participar desse processo junto a ele. Esse convite a quem lê também é feito por Freud, pois essa forma aberta do conceito (já que, como vimos na citação acima, nem ele próprio estava totalmente convencido das hipóteses que estava desenvolvendo), desperta uma função ativa no leitor: ele pode “aceitar ou não” o que está sendo elaborado. Segundo Ab’Sáber, isso implica em uma “*nova emancipação da teorização psicanalítica*, que, a partir de *Além do princípio de prazer* está livre de um novo modo – liberada pelo próprio Freud – para se indagar a respeito de suas coisas. O *além do princípio de prazer* de Freud é um conceito *aberto à pesquisa posterior*, e assim ele foi de fato construído.” (AB’SÁBER, 2019, p. 34).

Fechando o parêntese sobre a aproximação da escrita desses dois autores, voltemos nossa atenção ao conceito de gozo. Ainda que Freud não o elabore em suas obras, o autor, tendo conceituado a pulsão de morte, abriu caminhos para que Lacan o descrevesse em seus seminários. Valendo-se da elaboração da pulsão de morte, há uma abordagem da noção de gozo que Freud não conceitua, mas demarca o campo como “mais além do princípio do prazer” para que, posteriormente, Lacan pudesse conceituá-lo e colocá-lo como central em sua obra. Segundo Rabelais (2012), para Lacan, o gozo, comumente relacionado a um prazer extremo,

quer dizer, na verdade, o contrário disso: trata-se de um excesso de prazer e está ligado à pulsão de morte, ao desprazer, gerando sofrimento:

Eis porque podemos conceber que o prazer seja violado em sua regra e seu princípio, porque ele cede ao desprazer. Não há outra coisa a dizer – não forçosamente à dor, e sim ao desprazer, que não quer dizer outra coisa senão o gozo. (LACAN, 1992, p. 81).

Contrariamente ao que o uso comum do vocábulo gozo pode representar, ou seja, um excesso positivo de prazer, para Lacan, o gozo é um excesso insuportável, que gera sofrimento e dor, bem como os fenômenos de repetição que foram referidos por Freud à pulsão de morte (VALAS, 2001). Assim, é o excesso e a repetição que se dirige contra a vida e impele o sujeito ao fracasso que caracterizam o gozo (LACAN, 1992).

Além da pulsão de morte, outro conceito que atravessa o gozo é o supereu (ou superego). Elaborado primeiramente por Freud no texto “O Eu e o Isso” (1923), o supereu origina-se com o declínio do complexo de Édipo e se constitui por meio das exigências e das interdições que são internalizadas através de nossos pais. Lacan, em seu Seminário 20 (1972-73), ao articular supereu, pulsão de morte e gozo, afirma:

O que é o gozo? Aqui ele se reduz a ser apenas uma instância negativa. O gozo é aquilo que não serve para nada. Aí eu aponto a reserva que implica o campo do direito ao gozo. O direito não é o dever. Nada força ninguém a gozar, senão o superego. O superego é o imperativo do gozo – *Goza!* (LACAN, 1985, p. 11)

Como assinalado por Lacan, é o supereu que ordena o sujeito a gozar e, frente a essa ordem, o sujeito é capaz de realizar atos extremos de violência contra si mesmo. O supereu, portanto, representa uma lei insensata e inconsciente que intimida o sujeito a levar o desejo a suas últimas consequências. E é nesse sentido que podemos vincular o gozo com a pulsão de morte.

Esse gozo é o que decreta ao indivíduo que este transgrida os limites e destrua tudo o que é mais importante para si. Porém, como nos explica Giselle Rabelais (RABELAIS, 2012), o gozo absoluto é da ordem do impossível. O que existe, então, é o gozo da transgressão, que está diretamente relacionado à lei: “É justamente a instauração da Lei que tornará possível o gozo da transgressão, servindo inclusive de apoio a este. Lacan irá tratar este ponto como paradoxo do gozo.” (RABELAIS, 2012, p. 41).

É, portanto, somente com a instauração da lei que o gozo será possível (ainda que um gozo parcial) obtido por meio de uma transgressão. A lei é exercida dentro de uma cultura e a consequência dela é a de eliminar o incesto fundamental (ou seja, o incesto mãe-filho). Portanto,

para que o sujeito possa se constituir e para que haja o advento do sujeito da linguagem, é necessário que haja a interdição e a falta. Assim, o que está em pauta é uma renúncia pulsional, uma perda de gozo (pois ele é interdito ao sujeito falante). O objeto que fora perdido posiciona o sujeito em uma busca desejante (fadada ao fracasso) que tem o intuito de resgatá-lo por meio de coordenadas de prazer e desprazer. Porém, a esse sujeito somente é possível encontrar objetos substitutivos. Ao renunciar ao gozo originário, o sujeito é obrigado a viver e a criar outros vínculos.

Dessa forma, o paradoxo do gozo consiste no fato de que o gozo, ao mesmo tempo em que está inserido em um ponto rodeado por obstáculos, inacessível, torna-se possível e parcial por meio da lei, pois ela abre caminhos para possíveis gozos parciais. É através da lei que está interdito o gozo mortífero, assim, o gozo apoia-se nela.

Segundo Lacan (1959-60), em Sade se observa a possibilidade de o ser humano atingir um gozo sem obstáculos. Este é possível se ultrapassarmos as interdições e os limites impostos pela lei e pela cultura. Por existir a lei, o pecado atinge um caráter desmedido, excedente. Para atingir esse gozo, é preciso que o ser humano transgrida as normas. No momento da transgressão, apenas por um segundo, algo desse gozo absoluto pode ser apreendido. Esse gozo que podemos observar em Sade, sem freios, sem amarras, é aquele buscado pela pulsão de morte. Hilda Hilst, em *O caderno rosa de Lori Lamby* (1990), produz uma transgressão similar. Diferentemente do gozo fálico/sexual (conceituado por Lacan depois do gozo da transgressão), que está vinculado ao prazer, o gozo da transgressão está ligado à lei, pois busca ultrapassá-la.

Articulando a retórica do gozo que vimos de Branco e Brandão, as noções de texto de prazer e texto de gozo elaboradas por Barthes, assim como a definição de gozo pela psicanálise, passemos ao terceiro capítulo desta dissertação, no qual iremos propor uma leitura de *O caderno rosa de Lori Lamby* (1990) enquanto um texto de gozo, à luz dessas reflexões. Convidamos, portanto, o nosso leitor a adentrar conosco nessa análise, nas páginas a seguir.

3 LER HILDA HILST COM UMA POSTURA “BARTHESIANA”

Após termos passeado pelo terreno da psicanálise e pelos prazeres do texto descritos por Barthes, neste capítulo, iremos focar na figura do leitor (discutiremos sua função, além de quem são e o que dizem os leitores de Hilda) e propor mais uma camada de análise à nossa leitura da obra *O caderno rosa de Lori Lamby* (1990). Para isso, retomemos as autoras Lúcia Castello Branco e Ruth Brandão com a obra *Literaterras: as bordas do corpo literário* (1995).

Segundo Branco e Brandão (1995, p. 21-22), assim como o psicanalista faz com o que ouve, o leitor dá forma, sublinha, salienta, pontua, reelabora e reescreve o que lê. É como se escrevesse um texto interno recortando os fragmentos, as citações de outros tecidos e textos. O texto literário, ainda de acordo com as autoras, tem a capacidade de criar “um outro real” (p. 26), no qual o leitor se instala ao fazer o seu “pacto especular de leitura” (p. 26). Sobre esse pacto, elas mencionam:

Todas as paixões, todos os excessos podem-se vivenciar no ato de ler o texto, desde que o pacto especular se constitua. Esse pacto é também contrato de prazer, ou de gozo, pois ele vai permitir a transgressão e seu cortejo de figuras do imaginário. Ainda Barthes: “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)”. (BRANCO; BRANDÃO, 1995, p. 27)

Se o leitor entra e se integra ao texto que lê, por meio de uma relação material, amorosa e até mesmo corporal, dele também pode sair, se distanciar, falar sobre ou escrever o seu próprio texto: “Se as personagens são seres de papel (Barthes), o leitor também o é. Duplamente. Na medida em que se constitui *da e na* linguagem e na medida em que transita na superfície da palavra ficcional” (p. 27). E, nessa relação, já que o texto é esse espaço de encenação, “tecido feito na linguagem” (p. 25), o leitor pode desconfiar dele, de seu narrador e de suas personagens: “Se o texto é sempre tecido, malha ou tapeçaria, é também esconderijo, jogo de esconde-esconde, onde as paixões se representam deformadas e se mostram com diversa roupagem.” (p. 25).

Pensando nisso, o que poderia haver de pó, resíduo (e, por que não, sujeira), nesse jogo de esconde-esconde das entrelinhas do texto hilstiano? Essa é uma das perguntas que podemos nos fazer com a narrativa de *O caderno rosa de Lori Lamby*(1990). Isso porque, ainda que a narradora nos explique que os episódios sexuais descritos em seu caderno foram copiados de revistinhas de pornografia e do texto que o seu pai, escritor, estava escrevendo a pedido do tio Lalau, editor (Lori, na obra, além de narradora, é também leitora “das porcarias”, “das

bandalheiras” que encontrava no quarto e no escritório do pai), continuamos a ser perturbados com o que foi descrito por ela. Retomemos o excerto em que Lori concede essa informação aos leitores:

[...] 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 a mami leem e quando eu chegava vocês fechavam as revistinhas e sempre estavam dando risada. Eu levei umas pouquinhos pro meu quarto e escondi tudo. [...] Eu também peguei alguns pedacinhos da tua história da mocinha, mas fiz mais diferente, mais como eu achava que podia ser se era comigo. (HILST, 2018, p. 146-147)

Por que essa declaração de Lori não apazigua, abranda, pacifica o que já foi lido? Muitas tentativas de respostas são possíveis. E acessá-las (no perigo de não haver apenas uma resposta correta, castradora, finalizadora) nos faz imergir em mais uma camada de leitura dessa obra, que vai além daquela explorada no primeiro capítulo, ou seja, de que a narrativa de *O caderno rosa de Lori Lamby* (1990) ataca a indústria cultural e o mercado editorial. Na verdade, assim como para Barthes, a grande inimiga de Hilda é a Doxa (a opinião pública, os falsos moralismos, o que tentamos esconder – tanto nos meios de direita quanto nos meios de esquerda). E é esse ataque à Doxa que faz do texto de Hilda um texto de gozo. Vejamos como Leyla Perrone-Moisés descreve essa inimiga em comum aos dois escritores:

A grande inimiga de Barthes é sempre a Doxa ou opinião pública, o Espírito majoritário, o Consenso pequeno-burguês, a Voz do Natural, a Violência do Preconceito. [...] Barthes experimentou a pressão de certos discursos de esquerda, que exigiam dele tomadas de posição nítidas e justas (em nome da responsabilidade do intelectual), que censuravam seus desvios ideológicos (em nome de uma boa ideologia), que desconfiavam de seu individualismo ou, pior, de sua perversão (em nome da gregariedade). Essa esquerda puritana e ascética [pág. 58] (asséptica) encarava seus deslocamentos como imorais, sua defesa do jogo e do prazer como irresponsável. Todo o protestantismo de certos intelectuais militantes se arrepiava diante de afirmações como a que figura na Aula: “A escritura faz do saber uma festa.” (A conotação pejorativa do adjetivo “festivo”, entre nós, exprime bem esse gosto do sacrifício de uma esquerda que, para ser séria, precisa ser sinistra.) (PERRONE-MOISÉS, 1980, p. 27-28)

Ambos estão em um mesmo combate: o da linguagem (p. 29), e ambos têm uma mesma responsabilidade: a da forma (p. 29). Ora, portanto, para ler Hilda é preciso adotar uma postura barthesiana de questionamento das doxas (de esquerda, de direita, de todos os tipos). Perrone-Moisés ainda declara, em seu posfácio à obra *Aula* (1978), que o escritor, em termos políticos, só pode ser anarquista, pois não deve se sujeitar aos discursos militantes, autoritários e autorizados (p. 30). E assim também deve ser o leitor de Hilda: libertário, atento às

potencialidades e entrelinhas do texto, às trapaças do narrador. E isso não significa acreditar que a linguagem está isenta de ideologia, mas, por profunda consciência disso, aceitar entrar no jogo, sem se curvar a nenhuma delas.

Talvez seja por essa falta de “postura barthesiana” que os críticos brasileiros tardaram a celebrar a obra de Hilst. E, quando o fizeram, em grande parte dos casos, não se debruçaram em uma obra como *O caderno rosa de Lori Lamby* (1990). Com uma tradição bastante marxista, a crítica literária mundial e brasileira (especialmente a do século XX) concentrou-se em avaliar as obras pelo ponto de vista ideológico e não souberam “o que fazer de um Flaubert (que incomodou Lukács durante toda a sua vida, obrigando-o a oscilar entre a condenação e a admiração injustificável” (p. 29) ou “que levou Sartre a escrever mais de mil páginas para explicar por que ele o detestava), de um Joyce, de um Pound, de um Céline, de um Fernando Pessoa, de um Borges, e tantos outros.” (p. 29).

Adotemos, portanto, essa postura barthesiana e exploremos novamente a obra *O caderno rosa de Lori Lamby* (1990).

3.1 *O caderno rosa de Lori Lamby* (1990), um texto de gozo

Como vimos no capítulo anterior, Roland Barthes, em *O prazer do texto* (1973), ao abordar o que seria um texto de gozo, menciona que poderíamos relacioná-lo aos textos que colocam o leitor em estado de perda, desconforto, incômodo, já que não reafirmam a cultura, de maneira a romper com seus limites sociais, morais e éticos. Para exemplificar, vejamos como o autor analisa os escritos de Marquês de Sade e de Georges Bataille e, de que maneira, as linguagens desses dois autores poderiam aproximar-se da escrita hilstiana. Ou, ainda, no que a narrativa hilstiana inova e se diferencia em relação a elas e porque podemos lê-la como um texto de gozo.

Em *Sade, Fourier et Loyola* (1971), Barthes, ao analisar Sade, questiona o fato de que a melhor das subversões empregada pelo autor consiste em desfigurar os códigos e não em destruí-los. Segundo a leitura barthesiana, em Sade não há um *striptease*, como em produções eróticas comerciais (a ordem narrativa dessas produções é idêntica e repetitiva, ou seja, reiteram um mesmo código), mas um *contra-striptease*, já que sua subversão mais profunda, *la contre-censure*, consiste em inventar um discurso paradoxal e não em simplesmente chocar a opinião, a moral.

Não estamos falando do prazer do **strip-tease** corporal ou do suspense narrativo. Em ambos os casos **não há rasgo nem margens**: há uma revelação progressiva: toda excitação se refugia na *esperança* de ver o sexo (sonho de

colegial) ou de conhecer o fim da história (satisfação romanesca). (BARTHES, 2002a, p. 223-224, tradução e grifos nossos).⁶⁸

Além desse *contra-striptease* que o diferencia das narrativas eróticas comerciais, ou seja, de desfigurar a ordem narrativa repetitiva desse tipo de produção (da esperança de ver o sexo, das preliminares já esgotadas de tão reiteradas, do *striptease*), repete os *seus próprios* códigos, esses que são criados pelo autor e que inauguram uma “linguagem radical”, “um discurso imenso”. Trata-se, portanto, de desviar, transtornar a moral e não simplesmente destruí-la.

A grandeza de Sade não está em ter celebrado o crime, a perversão, nem em ter empregado para tal celebração uma linguagem radical; está em ter inventado um discurso imenso, fundamentado em suas próprias repetições (e não nas dos outros). [...] em resumo, a contracensura foi, a partir do interdito, fazer romanesco. (BARTHES, 2005, p. 148)

De forma análoga, poderíamos atribuir a mesma característica à obra de Hilst. *O caderno rosa de Lori Lamby* (1990) não foi escrito para simplesmente dar prazer ao leitor, tampouco para somente chocar a moral com as bandalheiras que nos conta Lori. Na verdade, há, na narrativa, uma severa crítica ao mercado editorial e à indústria cultural, assim como um ataque à Doxa. De modo que, para apreendermos a subversão que é proposta na obra, também temos de fazer operar esse *contra-striptease* do qual fala Barthes. Sem uma leitura à contrapelo, atenta às ambiguidades, caímos na manipulação narratorial (SILVA, 2020)⁶⁹ que existe no texto, ou seja, como se a narrativa se tratasse apenas de uma ficção dentro da ficção (retomando o “esclarecimento” da narradora, ao final).

Uma outra aproximação que podemos tecer entre a obra sadiana e a hilstiana é a seguinte: nesta, ainda que as relações sexuais de Lori se apresentem como “utópicas”, como definidas por Hansen e Pécora (2014, p. 255) – como vimos, este dado narrativo é explicado pela própria personagem-narradora ao final, além do fato de que a obra como um todo constituiu-se como uma ficção –, podemos considerá-la como mais “real” que os próprios romances sociais. Isso porque, com *O caderno rosa Lori Lamby* (1990), Hilst desnuda e denuncia diversas “realidades”: a do mercado editorial brasileiro, a da indústria cultural e a da Doxa: a maior

⁶⁸ « *Ce n'est pas là le plaisir du strip-tease corporel ou du suspense narratif. Dans l'un et l'autre, pas de déchirure, pas de bords : un dévoilement progressif : toute l'excitation se réfugie dans l'espoir de voir le sexe (rêve de collégien) ou de connaître la fin de l'histoire (satisfaction romanesque).* »

⁶⁹ Silva (2020), na verdade, denomina esse processo de “manipulação pornográfica”. Porém, como estamos questionando a categorização de *O caderno rosa de Lori Lamby* (1990) enquanto uma obra pornográfica, preferimos adaptar o conceito da pesquisadora, por isso utilizamos o termo “manipulação narratorial”.

obscenidade da obra. Barthes, ainda sobre Sade (e, novamente, poderíamos dizer o mesmo sobre Hilst):

Segue-se que o romance sadiano é mais real do que o romance social (que é, este, realista): as práticas sadianas parecem-nos hoje totalmente improváveis; basta, entretanto, viajar por um país subdesenvolvido (análogo neste ponto, em linhas gerais, à França do século XVIII) para compreender que ali elas são imediatamente operáveis. (BARTHES, 2005, p. 154)

Em *O caderno rosa Lori Lamby* (1990), não há uma preocupação com a *mimesis* simplista da realidade, porém, assim como acontece com o romance sadiano, pode ser considerado realista⁷⁰ no sentido de produzir uma crítica severa à realidade. Hilst cria, portanto, uma ficção poderosa, transgressora e, nesse sentido, poderíamos lê-la como um texto de gozo, já que se liga à perda, à fenda, ao afastamento da cultura, desconfortando e questionando as bases históricas, culturais e psicológicas do leitor, de modo a colocar em crise sua relação com a linguagem (BARTHES, 1973). É um texto-limite, insuportável, impossível, como nos explica Barthes: “Com o escritor de gozo (e seu leitor) começa o texto insuportável, o texto impossível. Esse texto está fora-do-prazer, fora-da-crítica, *salvo seja atingido por um outro texto de gozo*: você não pode falar “sobre” tal texto, você pode apenas falar “nele”, *à sua maneira* [...]”⁷¹ (BARTHES, 2002a, p. 231, tradução nossa).

Portanto, o objetivo da obra ultrapassa o desejo de causar excitação física no leitor (como pode ser observado com a pornografia comercial), e perturba-o com o trabalho que desenvolve com a língua: desestabiliza os limites dos gêneros literários, reinventa a pedofilia no imaginário da ficção e transgride o jogo entre binarismos construídos na história literária: o erotismo e a pornografia, a literatura alta e a literatura baixa, o elevado e o popular, o canônico e o contemporâneo, o nobre e o trivial, a gramática e a linguagem coloquial, entre outros. Operação similar acontece na obra sadiana, como nos explica Barthes, em *O prazer do texto* (1973):

Os livros ditos “eróticos” (é necessário pontuar: de feita corrente, com exceção de Sade e alguns outros) *representam* menos a cena erótica que a sua espera, sua preparação, sua montagem; é nisso que eles são “excitantes”; e assim que a cena chega, há naturalmente decepção, desinflação. Dito de outra maneira, são livros do Desejo e não do Prazer. Ou, mais maliciosamente, eles colocam em cena o Prazer *tal qual a psicanálise o vê*. Um mesmo sentido dito

⁷⁰ Realista no sentido de movimento literário e artístico.

⁷¹ « *Avec l'écrivain de la jouissance (et son lecteur) commence le texte intenable, le texte impossible. Ce texte est hors-plaisir, hors-critique, sauf à être atteint par un autre texte de jouissance : vous ne pouvez pas parler 'sur' un tel texte, vous pouvez seulement parler « en » lui, à sa manière [...] »*

aqui e ali que *tudo isso é bem decepcionante*. (BARTHES, 2002a, p. 255, tradução nossa)⁷²

Sade: o prazer da leitura vem evidentemente de certas rupturas (ou de certas colisões): códigos antipáticos (o nobre e o trivial, por exemplo) entram em contato; neologismos pomposos e derrisórios são criados; mensagens pornográficas vêm se moldar em frases tão puras como se fossem exemplos da gramática. Como diz a teoria do texto: a língua é redistribuída. *Ora, essa redistribuição se faz sempre por corte*. Duas bordas são traçadas: uma borda sábia, conforme, plagiária (trata-se de copiar a língua em seu estado canônico, como fora estabelecida pela escola, o bom uso, a literatura, a cultura), e *uma outra borda*, móvel, vazia (apta a tomar não importa qual contorno), que não é somente o lugar de seu efeito: aqui, se entrevê a morte da linguagem. Essas duas bordas, *o compromisso que elas estabelecem*, são necessários. Nem a cultura nem a destruição são eróticas; é a fenda entre elas que se torna erótica.” (p. 221, tradução nossa).⁷³

Nesse sentido, Barthes diferencia dois tipos de linguagens eróticas: a de feitura corrente, cuja narrativa é repetitiva e previsível; e uma segunda, inesperada, “suculenta”, transgressora (como é o caso de Sade): “Em suma, a palavra pode ser erótica sob duas condições opostas, ambas excessivas: se for repetida em excesso ou, ao contrário, se for inesperada, succulenta por sua novidade (em certos textos, as palavras *brilham*, são aparições distrativas, incongruentes [...].”⁷⁴ (p. 244-245, tradução nossa).

Como pudemos observar, além de ter sido um leitor atento de Sade, Barthes também se interessou pela obra de Bataille. Em seu texto “A metáfora do olho” (1963), ele analisa a obra batailleana *História do olho* (1928) e afirma que o erotismo de Bataille é essencialmente metonímico, pois a metonímia, segundo ele:

[...] não é outra coisa senão um sintagma forçado, a violação de um limite do espaço significante; ela permite, no próprio nível do discurso, uma contra divisão dos objetos, das acepções, dos sentidos, dos espaços e das propriedades, que é o próprio erotismo: de modo que, na *História do olho*, o

⁷² « Les livres dits ‘érotiques’ (il faut ajouter : de facture courante, pour excepter Sade et quelques autres) représentent moins la scène érotique que son attente, sa préparation, sa montée ; c’est en cela qu’ils sont ‘excitants’ ; et lorsque la scène arrive, il y a naturellement déception, déflation. Autrement dit, ce sont des livres du Désir, non du Plaisir. Ou, plus malicieusement, ils mettent en scène le Plaisir tel quel le voit la psychanalyse. Un même sens dit ici et là que tout cela est bien décevant. »

⁷³ « Sade : le plaisir de la lecture vient évidemment de certaines ruptures (ou de certaines collisions) : des codes antipathiques (le noble et le trivial, par exemple) entrent en contact ; des néologismes pompeux et dérisoires sont créés ; des messages pornographiques viennent se mouler dans des phrases si pures qu’on les prendrait pour des exemples de grammaire. Comme dit la théorie du texte: la langue est redistribuée. Or redistribution se fait toujours par coupure. Deux bords sont tracés: un bord sage, conforme, plagiaire (il s’agit de copier la langue dans son état canonique, tel qu’il a été fixé par l’école, le bon usage, la littérature, la culture), et un autre bord, mobile, vide (apte à prendre n’importe quels contours), qui n’est jamais que le lieu de son effet: là où s’entrevoit la mort du langage. Ces deux bords, le compromis qu’ils mettent en scène, sont nécessaires. La culture ni la destruction ne sont érotiques; c’est la faille de l’une et de l’autre qui le devient. »

⁷⁴ « En somme, le mot peut être érotique à deux conditions opposées, toutes deux excessives : s’il est répété à outrance, ou au contraire s’il est inattendu, succulent par sa nouveauté (dans certains textes, des mots brillent, ce sont des apparitions distractives, incongrues [...]) »

que o jogo da metáfora e da metonímia permite definitivamente transgredir é o sexo – o que, entenda-se bem, não significa sublimá-lo, muito ao contrário. (BARTHES, 2015, p. 135)

Nesse mesmo texto, Barthes compara o erotismo de Bataille com o de Sade e afirma que, ainda que o primeiro deva muito ao segundo, já que o erotismo sadiano fundou toda a narrativa erótica, há, em Sade, um procedimento diferente daquele operado por Bataille: a natureza do erotismo sadiano é sintagmática, enciclopédica, já que mobiliza o material erótico “com uma combinatória aparentemente infinita (os lugares eróticos combinando-se em posturas, e as posturas, em cenas)” (BARTHES, 2015, p. 136). Bataille, por sua vez, “esgota uma metáfora” (BARTHES, 2015, p. 136). Barthes finaliza o seu texto afirmando que a linguagem erótica de Sade é uma escritura, pois “não tem outra conotação que a de seu século” (BARTHES, 2015, p. 137), já a linguagem de Bataille, segundo o autor, é um estilo.

Ambos os autores foram mestres de Hilda (especialmente Bataille) e, talvez, um dos pontos principais que há em comum entre os três seja o enfrentamento à Doxa, ainda que as vias de cada um, para que esse embate aconteça, sejam singulares. Em *O caderno rosa de Lori Lamby* (1990), com a narrativa das aventuras sexuais de Lori, temos uma inovação bastante interessante: Lori, narradora de 8 anos, nos conta em detalhes o quanto gosta dessas experiências. Por mais absurdo, imoral, repugnante que isso possa parecer (já que estamos lidando com uma proibição social legítima – o sexo entre adultos e crianças), é como se, no campo das ideias, das ficções, pudéssemos acessar o imaginário infantil e ousar confabular sobre ele por meio da “voz” de uma criança (a sexualidade infantil, ainda que um tabu, existe). Vejamos alguns desses trechos:

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)

Aí ele tirou da malinha dele uma pasta que parecia pasta de dente grande e apertou a pasta e deu pra eu experimentar e tinha gosto de creme de chocolate. Ele passou o chocolate no piu-piu dele, aí eu fui lambendo e era gostoso demais, e o moço falava: ai que gostoso, sua putinha. Eu também achava uma delícia mas não falei nada porque se eu falasse tinha de parar de lambe. (p. 106)

Eu fiquei dizendo isso então, e eu estava gostando muito porque o moço sabe mesmo lambe de um jeito tão lindo. Ele também me dá umas mordidinhas e põe só um pouquinho o dedo lá dentro, não muito, só um pedacinho do dedo.

Mami avisou o homem que só pode pôr um pouquinho do dedo senão dói. E foi uma delícia. E eu querida mais [...]. (p. 107)

Esses trechos, ainda que sejam ficcionais (e, na verdade, trata-se de uma ficção dentro da ficção, como vimos), chocam, desestabilizam, desestruturam as bases sociais, políticas e históricas do leitor (texto de gozo). Podemos considerar esse tipo de leitura como perversa já que faz com que, mesmo tratando-se de uma ficção, a perturbação permaneça existindo, mobilizando sentimentos e sensações no leitor. Em relação a essas leituras “perversas”, Barthes (2002a) pontua:

Muitas leituras são perversas, implicando numa clivagem. Assim como a criança sabe que sua mãe não tem um pênis e ao mesmo tempo acredita que ela tenha um (economia de que Freud mostrou a rentabilidade), da mesma forma o leitor pode dizer sem cessar: *eu sei bem que isso são apenas palavras, mas mesmo assim...* (eu me emociono como se essas palavras enunciassem uma realidade). (p. 248, tradução nossa)⁷⁵

3.2 Ler *O caderno rosa de Lori Lamby* (1990) no prazer

Vimos, portanto, que podemos analisar *O caderno rosa de Lori Lamby* (1990) no gozo. Mas será que poderíamos lê-lo também no prazer? Sim, e uma das abordagens possíveis seria a de que o prazer, para alguns leitores, pode se originar com uma narrativa que desestrutura, em vez de estruturar, que atordoa, ao invés de ordenar. O prazer, nesse sentido, não é consequência necessariamente do cativar, mas, mais radicalmente, do arrebatá-lo, do perverter, do desenlaçar. Prazer, no sentido barthesiano que queremos recuperar aqui, tampouco significa descanso, relaxamento, mas uma “passagem incongruente”: “Entre dois assaltos de falas, entre duas preeminências de sistemas, o prazer do texto é sempre possível, não como relaxamento, mas como a passagem incongruente – *dissociada* – de uma outra linguagem, como o exercício de uma fisiologia diferente.”⁷⁶ (BARTHES, 2002a, p. 236, tradução nossa).

Com esse tipo de leitura, o prazer provém do polissêmico, da duplicidade, do momento fugaz em que se pensa em algo provocado pelo texto, não impreterivelmente pois este tê-lo dito, mas pelas entrelinhas em que nele há e que cabe ao leitor experimentar. Barthes compara essa experiência aos momentos em que estamos com quem amamos e, na companhia dessa

⁷⁵ « *Beaucoup de lectures sont perverses, impliquant un clivage. De même que l'enfant sait que sa mère n'a pas de pénis et tout en même temps croit qu'elle en a un (économie dont Freud a montré la rentabilité), de même le lecteur peut dire sans cesse : je sais bien que ce ne sont que des mots, mais tout de même... (je m'émeus comme si ces mots énonçaient une réalité).* »

⁷⁶ « *Entre deux assauts de paroles, entre deux prestances de systèmes, le plaisir du texte est toujours possible, non comme un délassement, mais comme le passage incongru – dissocié – d'un autre langage, comme l'exercice d'une physiologie différente.* »

presença, temos as melhores ideias para o nosso trabalho (e, por que não, para a nossa vida, em um sentido mais amplo?):

Estar com quem amamos e pensar em outra coisa: é assim que eu tenho as melhores ideias, que eu invento de forma mais eficaz o que é necessário para o meu trabalho. O mesmo acontece com o texto: ele produz em mim o melhor prazer se consegue se fazer ouvir indiretamente; se, o lendo, sou levado a, com frequência, levantar a cabeça, a ouvir outra coisa. Não sou necessariamente *cativado* pelo texto de prazer; esse pode ser um ato leve, complexo, tênue, quase atordoado: movimento brusco da cabeça, como o de um pássaro que não ouve nada do que escutamos, que escuta o que não ouvimos. (BARTHES, 2002a, p. 233, tradução nossa)⁷⁷

Não somos cativados (no sentido de se encantar, se apaixonar) por *O caderno rosa de Lori Lamby* (1990), mas somos convidados a escutar indiretamente as entrelinhas, aquilo que não está dito explicitamente no texto, mas que nos chama a atenção, nos provoca, nos seduz ou nos faz “levantar a cabeça” (como na experiência descrita por Barthes no trecho acima). E, nesse jogo entre ouvir e escutar (em francês *entendre* e *écouter*, respectivamente), um espaço de prazer pode ser instaurado. Assim, o que pode provocar prazer em uma narrativa não é necessariamente o seu conteúdo, o que o texto diz ou o que a narrativa conta explicitamente, mas as experiências, as sensações, as ideias que são provocadas por ela: “O que eu gosto em uma narrativa não é então diretamente seu conteúdo nem mesmo sua estrutura, mas, sobretudo, as feridas que imponho no belo invólucro: corro, pulo, levanto a cabeça, volto a mergulhar.”⁷⁸ (p. 225, tradução nossa).

E, com isso, o autor também está questionando a noção de que haja apenas “uma explicação”, “uma interpretação”, um sentido imanente para os textos, já que nele existe, pelo menos, uma duplicidade, duas margens (especialmente quando se trata de produções contemporâneas): “Daí, talvez, um meio de avaliar as obras da modernidade: seu valor viria de sua duplicidade. É necessário entender que elas têm sempre duas margens.”⁷⁹ (p. 221, tradução nossa). Acessar essas margens, segundo Jonathan Culler, retomando Barthes, é papel do leitor:

[...] – e, por isso, consolida o papel central do leitor como função centralizadora. “Nós sabemos”, escreve Barthes, com aquela certeza que se

⁷⁷ « Être avec qui on aime et penser à autre chose : c'est ainsi que j'ai les meilleures pensées, que j'invente le mieux ce qui est nécessaire à mon travail. De même pour le texte : il produit en moi le meilleur plaisir s'il parvient à se faire écouter indirectement ; si, le lisant, je suis entraîné à souvent lever la tête, tel à entendre autre chose. Je ne suis pas nécessairement captivé par le texte de plaisir ; ce peut être un acte léger, complexe, ténu, presque étourdi : mouvement brusque de la tête, tel celui d'un oiseau qui n'entend rien de ce que nous écoutons, qui écoute ce que nous n'entendons pas. »

⁷⁸ « Ce que je goûte dans un récit, ce n'est donc pas directement son contenu ni même sa structure, mais plutôt les éraflures que j'impose à la belle enveloppe : je cours, je saute, je lève la tête, je replonge. »

⁷⁹ « De là, peut-être, un moyen d'évaluer les œuvres de la modernité : leur valeur viendrait de leur duplicité. Il faut entendre par là qu'elles ont toujours deux bords. »

abate sobre alguns escritores em Paris, “que o texto não é uma linha de palavras soltando um único ‘teológico’ sentido (a ‘mensagem’ de um Autor-Deus), mas um multidimensional espaço em que uma variedade de escritos, nenhum deles original, misturam-se e chocam-se. O texto é uma tessitura de citações tomadas de inúmeros centros de cultura. Mas há apenas um lugar onde essa multiplicidade é focalizada, e esse lugar é o leitor, e não, como se disse até aqui, o autor. O leitor é o espaço onde todas as citações que constituem um escrito são inscritas... A unidade de um texto está não em sua origem, mas em seu destino”. É certo que a ênfase recai sobre o leitor como uma função – e não como uma pessoa –, como o *destinataire* ou o local onde os códigos em que a unidade e inteligibilidade do texto estão baseadas se dizem inscritos. (CULLER, 1982, p. 41)

Retomando a questão do prazer: ainda que Barthes proponha uma diferenciação entre prazer e gozo, em *O prazer do texto* (1973), cria nuances em relação a essas noções o tempo todo, de forma a não hierarquizar nenhuma delas. Sobre o prazer do texto, o autor nos provoca: “Mal se diz uma palavra, em algum lugar, sobre o prazer do texto, que dois guardas estão prontos para cair em cima de você: o guarda político e o guarda psicanalítico: futilidade e/ou culpabilidade, o prazer é ou ocioso ou vão, é uma ideia de classe ou uma ilusão”⁸⁰ (BARTHES, 2002a, p. 254, tradução nossa). E ainda acrescenta, sobre o hedonismo:

Velha, muito velha tradição: o hedonismo foi reprimido por quase todas as filosofias; só encontramos a reivindicação hedonista nos marginais, Sade, Fourier; para o próprio Nietzsche, o hedonismo é um pessimismo. O prazer é sem cessar decepcionado, reduzido, esvaziado, em prol de valores fortes, nobres: a Verdade, a Morte, o Progresso, a Luta, a Alegria etc. Seu rival vitorioso é o Desejo: falamos sem cessar do Desejo, nunca do Prazer; o Desejo teria uma dignidade epistêmica, o Prazer, não. (p. 255, tradução nossa)⁸¹.

Barthes menciona, no trecho acima, que encontramos uma reivindicação hedonista somente nos marginais, como Sade e Fourier. Nessa menção aos “marginais”, poderíamos acrescentar Hilst. Lori, narradora, nas polêmicas passagens sobre sentir prazer com as experiências sexuais descritas, pode ser considerada hedonista (por mais absurdo, imoral, repugnante que possam parecer essas declarações da menina de 8 anos), já que gostaria de ser

⁸⁰ « *A peine a-t-on dit un mot, quelque part, du plaisir du texte, que deux gendarmes sont prêts à vous tomber dessus : le gendarme politique et le gendarme psychanalytique : futilité et/ou culpabilité, le plaisir est ou oisif ou vain, c'est une idée de classe ou une illusion.* »

⁸¹ « *Vieille, très vieille tradition : l'hédonisme a été refoulé par presque toutes les philosophies ; on ne trouve la revendication hédoniste que chez des marginaux, Sade, Fourier ; pour Nietzsche lui-même, l'hédonisme est un pessimisme. Le plaisir est sans cesse déçu, réduit, dégonflé, au profit de valeurs fortes, nobles : la Vérité, la Mort, le Progrès, la Lutte, la Joie, etc. Son rival victorieux, c'est le Désir : on nous parle sans cesse du Désir, jamais du Plaisir ; le Désir aurait une dignité épistémique, le Plaisir non.* »

lambida o tempo todo: “Eu fiquei bem quietinha porque é uma delícia e eu queria que ele ficasse lambendo o tempo inteiro” (HILST, 2018, p. 105).

Além de Lori, Hilda, em entrevista, declara que escrever esse tipo de literatura lhe é bastante prazeroso. Nesse sentido, além de podermos ler *O caderno rosa de Lori Lamby* (1990) no prazer, poderíamos pensar que Hilda a escreveu também no prazer. Vejamos um trecho de uma entrevista concedida pela autora à Caio Fernando Abreu:

Não foi a pornografia que me atraiu: foi a leveza. Achei que, para o meu músculo mental continuar ativo, eu devia optar pela leveza. Fiquei mais feliz assim. Eu só me divirto, não sei dar nome a esse riso, não sei se é pornográfico. Escrever livros como *O caderno rosa de Lori Lamby* (1990) modificou bastante a minha vida: está sendo uma festa para mim. Estou contente lá dentro, começo a escrever e rio muito. Claro que, se isso não me divertir mais, eu vou parar de fazer. Mas vou até onde o meu fôlego de humor permitir, porque tem sido delicioso, para mim, agora, escrever. Era uma grande dificuldade antes, eu tremia diante da página. Então, enquanto for uma coisa feliz, eu vou continuar fazendo esse tipo de literatura. (HILST [s.d.] apud ABREU, 2014, p. 258)

O que Hilst nomeia como “esse tipo de literatura” (p. 258) ou como “essas brincadeiras que tenho escrito” (p. 262), segundo a autora, “você não pode dizer que sejam obscenas ou pornográficas” (p. 262). Com um texto como *O caderno rosa de Lori Lamby* (1990), Hilst inventa um novo código, assim como faz Sade e Bataille, segundo Barthes (1973). A linguagem desse texto faz operar uma subversão sutil, pois não se interessa diretamente pela destruição, mas por um outro termo, a do “erotismo impossível”, que ultrapassa a ideia de meramente repetir códigos e produzir prazer (no sentido físico do termo):

(Entendo, ao contrário, por *subversão sutil* a que não se interessa diretamente pela destruição, esquiva o paradigma e procura um *outro* termo: um terceiro termo, que não seja, entretanto, um termo de síntese, mas um termo excêntrico, inusitado. Um exemplo? Bataille, talvez, que faz fracassar o termo idealista em prol de um materialismo *inesperado*, em que toma lugar o vício, a devoção, o jogo, o **erotismo impossível** etc.; assim, Bataille não opõe a liberdade sexual ao pudor, mas... o **riso**. (BARTHES, 2002a, p. 253, tradução e grifos nossos).⁸²

Ao final da obra, há uma tentativa de reconciliação com o leitor por meio da declaração de Lori, de que sua narração não se passa de uma ficção. Porém, este continua mobilizado pelo que leu, a experiência de clivagem, do “levantar a cabeça”, enfim, da fenda que se produz, não

⁸² « (*J'entends à l'inverse par subversion subtile celle qui ne s'intéresse pas directement à la destruction, esquive le paradigme et cherche un autre terme : un troisième terme, qui ne soit pas, cependant, un terme de synthèse, mais un terme excentrique, inouï. Un exemple ? Bataille, peut-être, qui déjoue le terme idéaliste par un matérialisme inattendu, où prennent place le vice, la dévotion, le jeu, l'érotisme impossible, etc. ; ainsi, Bataille n'oppose pas à la pudeur la liberté sexuelle, mais... le rire.*) »

se resolve com essa “explicação”. Estamos, assim, no terreno de um texto polissêmico que inventa os seus próprios códigos (muitos deles, paradoxais): não é totalmente erótico nem totalmente pornográfico; opõe o riso (e não a liberdade sexual) ao pudor: é o cômico que não faz rir, é o trágico que provoca o riso; a pornografia que não causa prazer, o imoral que desperta prazer (vide declarações de Lori).

Ainda sobre o prazer, Barthes (2002a) pontua:

Toda uma pequena mitologia tende a nos fazer crer que o prazer (e singularmente o prazer do texto) é uma ideia de direita. Nos meios de direita, despacha-se em direção à esquerda tudo o que é abstrato, irritante, político e guarda-se o prazer para si: sejam bem-vindos entre nós, vocês que chegam enfim ao prazer da literatura! E, nos meios de esquerda, devido à moral (esquecendo os charutos de Marx e Brecht), suspeita-se, desdenha-se de todo “resíduo de hedonismo”. Nos meios de direita, o prazer é reivindicado *contra* a intelectualidade, o clericalismo: é o velho mito reacionário do coração contra a mente, da sensação contra a razão, da “vida” (quente) contra a “abstração” (fria). [...] Nos meios de esquerda, opõe-se o conhecimento, o método, o engajamento, o combate, à uma “simples deleitação” (e, entretanto, se o conhecimento fosse, por si próprio, *delicioso*?). (p. 231-232, tradução nossa)⁸³

E o autor conclui:

Nos dois lados, há essa ideia bizarra de que o prazer é coisa *simples*, motivo pelo qual é reivindicado ou menosprezado. **O prazer**, no entanto, não é um *elemento* do texto, não é um resíduo ingênuo; ele não depende de uma lógica de entendimento e da sensação; é uma **deriva**, algo que é ao mesmo tempo **revolucionário** e **associal** e que não pode ser levado em conta por nenhuma coletividade, nenhuma mentalidade, nenhum idioleto. Algo *neutro*? Podemos ver bem que o prazer do texto é escandaloso: não por ser imoral, mas por ser **atópico**. (*Idem*, p. 232, tradução e grifos nossos)⁸⁴

Revolucionário, associal, atópico: uma deriva. Eis alguns dos termos para caracterizar o prazer. Tanto à esquerda quanto à direita, a noção de que o prazer é “coisa *simples*” incomodou Barthes. Ora, uma obra que se propõe a ser feita no prazer (como declarou Hilst na entrevista que lemos acima), cuja narradora de 8 anos declara o seu prazer em ser lambida desde

⁸³ « Toute une petite mythologie tend à nous faire croire que le plaisir (et singulièrement le plaisir du texte) est une idée de droite. A droite, on expédie d'un même mouvement vers la gauche tout ce qui est abstrait, ennuyeux, politique et l'on garde le plaisir pour soi : soyez les bienvenus parmi nous, vous qui venez enfin au plaisir de la littérature ! Et à gauche, par morale, (oubliant les cigares de Marx et de Brecht), on suspecte, on dédaigne tout 'résidu d'hédonisme'. A droite, le plaisir est revendiqué contre l'intellectualité, la cléricature : c'est le vieux mythe réactionnaire du cœur contre la tête, de la sensation contre le raisonnement, de la 'vie' (chaude) contre 'l'abstraction' (froide). [...] A gauche, on oppose la connaissance, la méthode, l'engagement, le combat, à la 'simple délectation' (et pourtant : si la connaissance elle-même était délicieuse ?).

⁸⁴ « Des deux côtés, cette idée bizarre que le plaisir est chose simple, ce pour quoi on le revendique ou on le méprise. Le plaisir, cependant, n'est pas un élément du texte, ce n'est pas un résidu naïf ; il ne dépend pas d'une logique de l'entendement et de la sensation ; c'est une dérive, quelque chose qui est à la fois révolutionnaire et asocial et ne peut être pris en charge par aucune collectivité, aucune mentalité, aucun idiolecte. Quelque chose de neutre ? On voit bien que le plaisir du texte est scandaleux : non parce qu'il est immoral, mais parce qu'il est atopique. »

a primeira página e tem o verbo *lamber* escondido no próprio sobrenome (Lamby), só pode ser revolucionária, associal e atópica.

Porém, em uma sociedade frígida, como nomeia Barthes, quase não há espaço para o prazer da leitura (deslocada da ideia de prazer conservadora, de ter satisfação em “entender” um texto, como se houvesse um sentido inato vinculado a ele):

[...] a forclusão do prazer (e mais ainda do gozo) em uma sociedade trabalhada por meio de **duas morais**: uma, majoritária, da platitudo, a outra, grupal, do rigor (político e/ou científico). Diríamos que a ideia de prazer não convence mais ninguém. Nossa sociedade parece, ao mesmo tempo, envelhecida e violenta; de toda maneira: **frígida**. (p. 248, tradução e grifo nossos).⁸⁵

Ainda que existam essas duas morais, há espaços pelas margens, pelas beiradas, para ler esse texto de Hilst no prazer: como explicamos, não no sentido de apaziguar e ir ao encontro da lei e da cultura ou de se satisfazer com um “é isso” ao final da leitura (noção conservadora do que é o prazer vinculado aos textos literários – ou seja, de “entender” uma Obra com “O” maiúsculo), mas prazer no sentido do gosto pelo polissêmico, para o leitor que não se convence com as explicações do narrador e que encontra satisfação no jogo entre ouvir e escutar (“entendre” e “écouter”, respectivamente) as linhas e as entrelinhas da linguagem, os sentidos possíveis, as ideias provocadas pelo dito e, principalmente, pelo não dito, pelo sussurrado dentro do texto. Sobre esse tipo de prazer e de leitor:

[...] nunca o prazer tão bem oferecido ao leitor – se, ao menos, ele tem o gosto pelas rupturas vigiadas, pelos conformismos falsos e pelas destruições indiretas. [...] a proeza é manter a *mimese* da linguagem (a linguagem imitando-se a si mesma), fonte de grandes prazeres, de uma forma tão *radicalmente* ambígua (ambígua até a raiz) que o texto nunca cai sob a boa consciência (nem sob a má fê) da paródia (do riso castrador, do “cômico que faz rir”). (BARTHES, 2002a, p. 223, tradução nossa)⁸⁶

Portanto, só podemos falar em prazer e gozo “para mim”, “é isso ou aquilo para mim”:

Se eu aceito julgar um texto de acordo com o prazer, não posso me deixar dizer: esse é bom, aquele é ruim. Sem recompensas, sem crítica, pois esta implica sempre uma visão tática, um uso social e muitas vezes numa capa imaginária. Eu não posso dosar, imaginar que o texto seja aperfeiçoável, pronto para entrar num jogo de predicados normativos: é muito *isso*, não é o

⁸⁵ « [...] la forclusion du plaisir (et plus encore de la jouissance) dans une société travaillée par deux morales : l'une, majoritairement, de la platitudo, l'autre, groupusculaire, de la rigueur (politique et/ou scientifique). On dirait que l'idée de plaisir ne flatte plus personne. Notre société paraît à la fois rassise et violente ; de toute manière : frigide. »

⁸⁶ « [...] jamais le plaisir mieux offert au lecteur – si du moins il a le goût des ruptures surveillées, des conformismes truqués et des destructions indirectes. [...] la prouesse est de tenir la mimesis du langage (le langage s'imitant lui-même), source de grands plaisirs, d'une façon si radicalement ambiguë (ambiguë jusqu'à la racine) que le texte ne tombe jamais sous la bonne conscience (et la mauvaise foi) de la parodie (du rire castrateur, du 'comique qui fait rire'). »

bastante *aquilo*; o texto (é o mesmo para a voz que canta) pode arrancar-me somente esse juízo, de forma alguma, adjetivo: *é isso!* E, mais ainda: *é isso para mim!* Esse “para mim” não é subjetivo nem existencial, mas nietzschiano (“... no fundo, é sempre a mesma questão: **O que é isso para mim?**...”)
(BARTHES, 2002a p. 225-226, tradução e grifos nossos).⁸⁷

3.3 Hilda Hilst invocando o leitor

Como vimos, ler a obra *O caderno rosa de Lori Lamby* (1990) no prazer ou no gozo são experiências possíveis, a depender do leitor e de sua leitura. E esse convite para a participação deste, assim como o interesse pelo Outro, são afirmados e repetidos em entrevistas da autora, além de estarem presentes também em suas obras. Vejamos um exemplo, com um poema da série “Dez chamamentos ao amigo”, do livro *Júbilo, memória, noviciado da paixão* (1974):

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 tanto 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, 2017b, p. 231).

Este poema é marcado, explicitamente, pela tradição literária das cantigas trovadorescas, em que o eu lírico feminino nos apresenta suas angústias devido à frustração pela indiferença do amado. Paralelamente, poderíamos pensar que o poema também se dirige a uma outra figura: a do leitor. Não somente neste, mas em sua vasta produção literária, Hilda

⁸⁷ « Si j'accepte de juger un texte selon le plaisir, je ne puis me laisser aller à dire : celui-ci est bon, celui-là est mauvais. Pas de palmarès, pas de critique, car celle-ci implique toujours une visée tactique, un usage social et bien souvent une couverture imaginaire. Je ne puis doser, imaginer que le texte soit perfectible, prêt à entrer dans un jeu de prédicats normatifs : c'est trop ceci, ce n'est pas assez cela; le texte (il en est de même pour la voix qui chante) ne peut m'arracher que ce jugement, nullement adjectif : c'est ça ! Et plus encore : c'est cela pour moi ! Ce 'pour moi' n'est ni subjectif, ni existentiel, mais nietzschéen ('... au fond, c'est toujours la même question : Qu'est-ce que c'est pour moi ?...'). »

Hilst parece convocar o leitor a todo momento. Seria possível inclusive chamar essa convocação de invocação, recorrendo aos múltiplos sentidos desta palavra⁸⁸: (i) convocar com urgência; (ii) estado de irritação, provocação, perturbação (coloquial); (iii) ato de pedir às musas a inspiração para realizar um empreendimento (epopeia).

No poema em questão, o eu lírico invoca o leitor a olhá-lo novamente com menos altivez (“Olha-me de novo. Com menos altivez. E mais atento”) e afirma que ele mesmo já fez o exercício de se olhar como se fosse outro (“Olhei-me a mim como se tu me olhasses”), além do exercício de olhar para o leitor (que estamos aqui interpretando como o “tu” do poema): “te olhei”. Esse movimento triplo do olhar (“olhei-me a mim”, “te olhei”, “olha-me de novo”), assim como o duplo terra (o eu-lírico) e água (o leitor) podem simbolizar a urgência de diálogo sempre presente nas obras hilstianas. Se considerarmos que o leitor esteja sendo representado pela água, que deseja “escapar de sua casa que é o rio” para que seu corpo “se estenda sobre o meu” (terra), poderíamos pensar que essa água que alimenta e fertiliza a terra quando se estende sobre ela funciona como a figura do leitor que dá vida, enriquece e atribui sentido ao texto que lê, quando por ele é invocado.

Se recorrermos às religiões brasileiras de matriz africana (candomblé e umbanda), poderíamos afirmar que há também um quarto sentido para o verbo invocar: invocar espíritos significa incorporá-los, permitindo que eles se manifestem por meio do corpo de outrem. Nessa experiência, este passa a ser um templo em que entidades habitam e se expressam. Vejamos como a pesquisadora Antônia João Mussaque (2018) nos explica essa questão:

O candomblé é caracterizado como a prática religiosa que nas suas **invocações** e cerimônias usa instrumentos percussivos, o som de batuques nas cerimônias de cura, magia, adivinhação, adoração, **invocação** e oferenda aos orixás, Exu e Oxalá, entidades africanas que tem poder e podem ser bons ou maus na medida em que no candomblé, o bem e o mal não existem isolados. (...) As entidades **invocadas** no candomblé são genericamente chamadas de Orixás, os deuses supremos. Estes possuem personalidade e habilidades que se distinguem segundo suas manifestações ou preferências de rituais. (p. 4, grifos nossos)

Alcir Pécora se utiliza desse conceito de incorporação para explicar, metaforicamente, a multiplicidade de vozes nas narrações hilstianas. É o que ele chama de narrador-cavalo, como vimos no primeiro capítulo desta dissertação: “Pensei nisso, por vezes, metaforicamente, como uma espécie de representação dramática da possessão: haveria então um narrador-cavalo,

⁸⁸ As definições do verbo invocar podem ser encontradas no site do dicionário Michaelis: <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/invoca%C3%A7%C3%A3o/>.

montado seguidas vezes por entes pouco definidos, aparentados entre si, incapazes de conhecer a causa ou o sentido de sua coexistência múltipla e dolorosa na escrita.” (PÉCORA, 2018, p. 410).

De maneira análoga, essa mesma metáfora pode ser aplicada à figura do leitor hilstiano, já que este é convocado a se incorporar à tessitura do texto, à sua composição de sentido, como uma entidade que pode habitar e se expressar dentro do corpo do texto. Além disso, se recuperarmos o sentido coloquial que vimos anteriormente do termo invocação, ou seja, como sinônimo de perturbação, poderíamos dizer que a escrita de Hilst também perturba o leitor, figura esta que não sai ileso após a experiência corporal e intelectual que lhe é apresentada com a leitura.

Assim, ler Hilda é experienciar o caos por meio de uma *démarche* corporal e intelectual: uma experiência intelectual do corpo, uma disposição de espírito. O que nos é apresentado, enquanto leitores, é uma linguagem que joga com o nosso corpo e ao mesmo tempo com o nosso intelecto. Deixar-se perturbar pela obra hilstiana é, portanto, um caminho literário mais interessante que tentar entendê-la ou moralizá-la. Ainda que sua escrita nos lembre de lugares da humanidade difíceis de acessar, perturbando-nos. O convite para explorá-los encontra-se desde as diversas entrevistas que Hilda concedeu, até as entrelinhas da linguagem e dos códigos que inaugura.

3.4 O caderno rosa de Lori Lamby (1990) e seus leitores

Como vimos, Hilda Hilst convoca-invoca o leitor em diversos momentos de sua escrita, porém, queixa-se por não ter tido o reconhecimento que merecia. Há quem defenda, como Edson Costa Duarte, que a autora sempre teve papel de destaque na imprensa e que a crítica hilstiana “exagerou demais na tinta” (DUARTE, 2014, p. 137) ao reforçar a ideia de que existe um silêncio em torno da obra da autora. É verdade que Hilda parecia criar um personagem nas suas inúmeras entrevistas em que declarou a indignação e a decepção por não ser lida em profundidade. Porém, ao afirmar que isso se configura como “uma imagem de vítima” (p. 137) da autora, Duarte também parece ter “pesado a tinta” com ela em relação a esse assunto. Isso porque, ainda que alguns críticos importantes tenham escrito sobre sua obra, Hilda não presenciou, em vida, uma considerável distribuição de suas produções, tampouco teve um reconhecimento financeiro legítimo por conta delas, portanto, não se trata simplesmente de uma “imagem de vítima”.

Duarte reconhece que há um silêncio em torno de seus escritos, mas, segundo ele, nos anos 1970, sua obra foi reconhecida por críticos e escritores relevantes à época e esse reconhecimento é incompatível com as reclamações de Hilda por não ser lida:

Nos anos 1950 e 1960, aparecem apenas notas, tímidas resenhas e poucos textos mais ensaísticos. Depois, nos anos 1970, ocorre um aumento considerável da quantidade dos textos, podendo-se selecionar alguns que são muito precisos nas considerações feitas a respeito da obra de Hilst. Nos anos 1950 e 1960, encontram-se textos de Sérgio Buarque de Holanda, Sérgio Milliet, Jorge de Sena, Wilson Martins e Anatol Rosenfeld. Nos anos 1970 a 2000: Nelly Novaes Coelho, Sábado Magaldi, Leo Gilson Ribeiro, Ivan Junqueira, Flora Sussekind, Augusto Massi, Cláudio Willer, Jorge Coli, Berta Waldman e Vilma Arêas, Eliane Robert Moraes etc. A partir de 2001, quando da edição das Obras reunidas de Hilda Hilst, fica a cargo de Alcir Pécora, docente da Unicamp, a redação das notas introdutórias de todos os volumes. (DUARTE, 2014, p. 138-139)


Em 2001, com a edição da obra reunida de Hilst pela Globo, o cenário começa a mudar. Em seguida, com a publicação das obras completas pela Companhia das Letras, essa mudança se acelerou ainda mais. Como ambas as editoras possuem uma excelente distribuição, as vendas começaram a aumentar (no entanto, o falecimento da autora, em 2004, a impossibilitou de ver essa mudança acontecer, de fato). Ainda que tenham aumentado as vendas, resta a pergunta: será que as pessoas leram/estão lendo Hilst com a profundidade que merecia? Vejamos as apreciações e comentários de leitura sobre *O caderno rosa de Lori Lamby* (1990) por leitores comuns (ou seja, não necessariamente críticos literários ou acadêmicos).

Após uma busca pelas avaliações de leitura em alguns sites, como *Amazon*⁸⁹ e *Goodreads*⁹⁰, observamos que, atualmente, essa obra continua despertando interpretações equivocadas e preconceituosas, gerando reações negativas, porém, por outro lado, há também leituras atentas e profícuas. Vejamos alguns exemplos:

⁸⁹ Link para acessar as avaliações: https://www.amazon.com.br/caderno-rosa-Lori-Lamby/dp/6559210553/ref=sr_1_1?keywords=o+caderno+rosa+de+lori+lamby&qid=1669399995&qu=eyJxc2MiOiIwLjZlIiwicXNhIjoiMC40OSIsInFzcCI6IjAuNDMifQ%3D%3D&srefix=o+caderno+rosa+d%2Caps%2C1026&sr=8-1. Acesso em: 15 nov. 2022.

⁹⁰ Link para acessar as avaliações: https://www.goodreads.com/book/show/3291459-o-caderno-rosa-de-lori-lamby?from_search=true&from_srp=true&qid=FzdgHsEUA&rank=1. Acesso em: 15 nov. 2022.

Figura 14 – Comentário encontrado no site da Amazon

 Camila

★☆☆☆☆ **Chegou no tempo previsto e em perfeito estado, mas...**

Avaliado no Brasil em 3 de agosto de 2022


Compra verificada

A narrativa é completamente desconfortável, acho que mais ainda para quem tem filhos. Eu entendo a tentativa da autora em bater de frente com o mercado editorial, mas a forma com que expõe uma criança, ainda que metaforicamente, dá margem à inúmeras interpretações e relativiza a pedofilia. Obra que comprei por curiosidade, para ser lida e incinerada em seguida. Uma pena esse tiro no pé de Hilda Hilst, como poetisa ela é maravilhosa.

|

Fonte: Site da Amazon (link no rodapé). Acesso em: 13 out. 2022.

Figura 15 – Comentário encontrado no site da Amazon

 Adrina Poubel Lemos

★☆☆☆☆ **Livro com gatilhos muito sérios**

Avaliado no Brasil em 3 de março de 2022

Compra verificada


Esse livro deveria ter um disclaimer, um aviso de que tem cenas de estupro de uma criança. Não tem nada de erótico nisso, é uma violência gratuita e desnecessária. Já solicitei a devolução, não existe a menor possibilidade de isso ler literatura.

2 pessoas acharam isso útil

|

Fonte: Site da Amazon (link no rodapé). Acesso em: 13 out. 2022.

Figura 16 – Comentário encontrado no site da Amazon

 Cliente Amazon

★☆☆☆☆ **LIVRO REPULSIVO**

Avaliado no Brasil em 8 de abril de 2017

Compra verificada

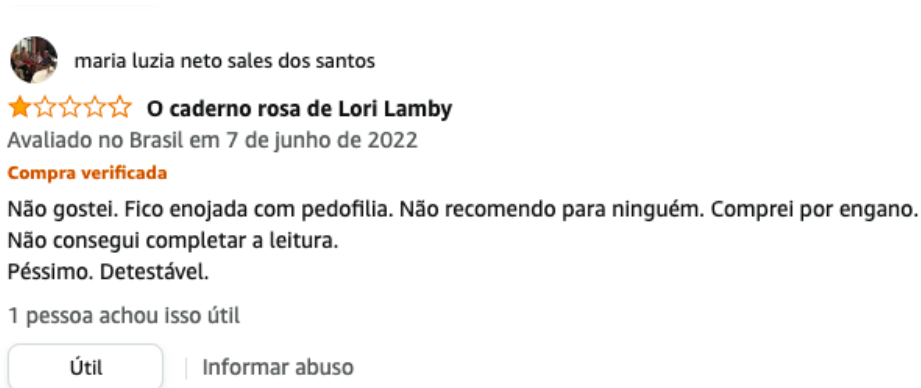
Detestei o livro. Mas parece um folhetim de pedofilia/pornografia. Foi direto para a lixeira, em pedacinhos bem pequenos. Senti nojo. Nelson Rodrigues é fichinha perto dessa autora. Muito mau gosto.


8 pessoas acharam isso útil

|

Fonte: Site da Amazon (link no rodapé). Acesso em: 13 out. 2022.

Figura 17 – Comentário encontrado no site da Amazon



 maria luzia neto sales dos santos

★☆☆☆☆ **O caderno rosa de Lori Lamby**

Avaliado no Brasil em 7 de junho de 2022

Compra verificada

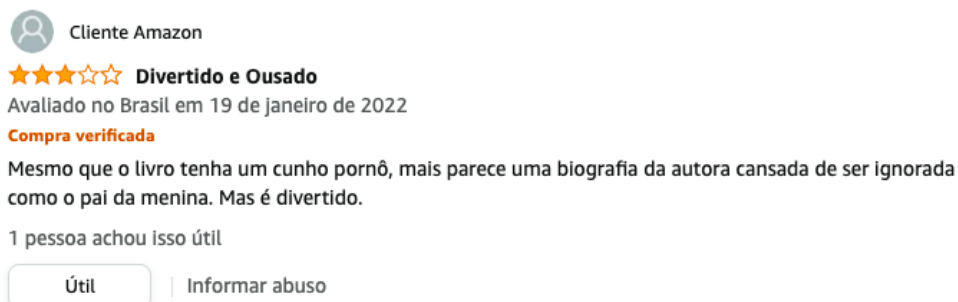
Não gostei. Fico enojada com pedofilia. Não recomendo para ninguém. Comprei por engano. Não consegui completar a leitura. Péssimo. Detestável.


1 pessoa achou isso útil

Útil | Informar abuso

Fonte: Site da Amazon (link no rodapé). Acesso em: 13 out. 2022.

Figura 18 – Comentário encontrado no site da Amazon



 Cliente Amazon

★★★★☆ **Divertido e Ousado**

Avaliado no Brasil em 19 de janeiro de 2022

Compra verificada

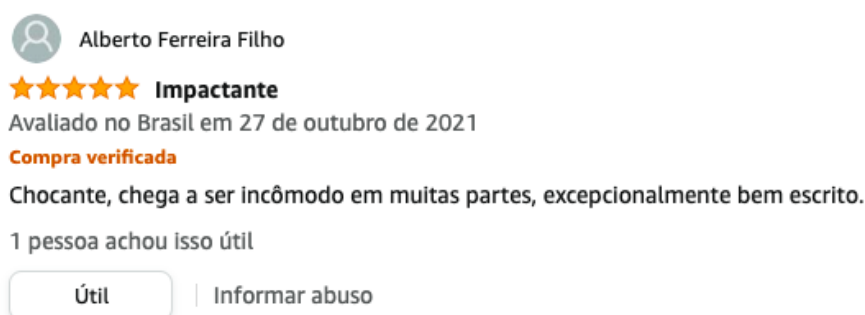
Mesmo que o livro tenha um cunho pornô, mais parece uma biografia da autora cansada de ser ignorada como o pai da menina. Mas é divertido.


1 pessoa achou isso útil

Útil | Informar abuso

Fonte: Site da Amazon (link no rodapé). Acesso em: 13 out. 2022.

Figura 19 – Comentário encontrado no site da Amazon



 Alberto Ferreira Filho

★★★★★ **Impactante**

Avaliado no Brasil em 27 de outubro de 2021

Compra verificada


Chocante, chega a ser incômodo em muitas partes, excepcionalmente bem escrito.

1 pessoa achou isso útil

Útil | Informar abuso

Fonte: Site da Amazon (link no rodapé). Acesso em: 13 out. 2022.

Figura 20 – Comentário encontrado no site da Amazon

 Luciana Lopes

★★★★★ **Excelente!**

Avaliado no Brasil em 10 de maio de 2017

Compra verificada

A autora aqui, encena a fala o comportamento de uma menina e, como tal, não esconde o que pensa e fala de forma simples e direta. As questões levantadas incentivam o leitor a refletir sobre temas cotidianos mas extremamente incômodos, como a sexualidade infantil, pedofilia, abuso nas relações familiares, comercialização seletiva da cultura, entre outras. O final do livro incita o leitor a imaginar outros modos de encerrar a trama e repensar vários valores pessoais. É um texto rápido de ler, difícil de digerir. Recomendado.

12 pessoas acharam isso útil

Útil | Informar abuso

Fonte: Site da Amazon (link no rodapé). Acesso em: 13 out. 2022.

Figura 21 – Comentário encontrado no site da Amazon

 Cliente Amazon

★★★★★ **Surpreendente**

Avaliado no Brasil em 22 de fevereiro de 2017

Compra verificada

Esse é pra quem já conhece Hilda Hilst.
Se ainda não mergulhou no universo Hilda Hilst, comece por outros.
Escrachada e debochada como sempre, ela traz uma leitura que pode chocar aos desavisados.


Pra quem já curte, é simplesmente genial, é totalmente Hilda.

14 pessoas acharam isso útil

Útil | Informar abuso

Fonte: Site da Amazon (link no rodapé). Acesso em: 13 out. 2022.


Figura 22 – Comentário encontrado no site Goodreads

 **Ana Lúcia Gonçalves** lo calificó ★★★★★ 24 de marzo de 2021

esse é o livro mais grotesco, perturbador, absurdo e obsceno que já li. passei tanta raiva lendo que meu dia hoje acabou.

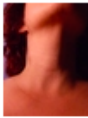
mas esse era o objetivo da hilda hilst, ela queria chocar e se vingar. e bom, conseguiu.

pd: não recomendo pra ninguém.

10 me gusta · Me gusta · ver reseña  bandera

Fonte: Site Goodreads (link no rodapé). Acesso em: 13 out. 2022.

Figura 23 – Comentário encontrado no site Goodreads



Adriana Scarpin lo calificó ★★★★★ · reseña de otra edición 11 de noviembre de 2012
Estantes: [brasileira](#) , [erotico](#) , [leia-mulheres](#) , [ebooks](#)

Não sei por que as histórias pra criança não tem o príncipe lambendo a moça e pondo o dedinho dele maravilhoso no cuzinho da gente.

Brillante. Li numa sentada.

9 me gusta · · [ver reseña](#)

Fonte: Site da Goodreads (link no rodapé). Acesso em: 13 out. 2022.

Entre os comentários negativos, destacamos: “expõe uma criança”, “relativiza a pedofilia”, “para ser lida e incinerada em seguida”, “violência gratuita e desnecessária”, “não existe a menor possibilidade de isso ser literatura”, “parece um folhetim de pedofilia/pornografia”, “muito mau gosto”, “péssimo”, “detestável”. Mas também há comentários positivos: “as questões levantadas incentivam o leitor a refletir sobre temas cotidianos, mas extremamente incômodos”, “o final do livro incita o leitor a imaginar outros modos de encerrar a trama”, “recomendado”, “é simplesmente genial”, “é totalmente Hilda”, “brilhante”, “li numa sentada”. A nota final, na Amazon, dessas avaliações de leitores é 4,3 e, na Goodreads, 3,99.

Retomando *O prazer do texto* (1973), Barthes menciona que existem textos que são sedutores, ainda que terríveis: “Chegamos, então, a um paradoxo: os textos, como esses de Bataille – ou outros – que são escritos contra a neurose, do seio da loucura, possuem, neles próprios, *se eles quiserem ser lidos*, este pouco de neurose necessária à sedução de seus leitores: esses textos terríveis são *ainda assim* textos sedutores.” (BARTHES, 2002a, p. 220-221, tradução nossa)⁹¹. Comentários como “li numa sentada”, “para ser lida e incinerada em seguida”, como disseram alguns dos leitores de *O caderno rosa de Lori Lamby* (1990), remetem a esse caráter do terrível, mas ao mesmo tempo sedutor da produção de Hilst. É quase que impossível começar a ler essa obra e não a terminar, por mais indigesta e incômoda que seja (características ligadas aos textos de gozo, como vimos).

Sobre essas produções, Natália Marques da Silva discorre:

O texto do gozo, ao contrário do texto que somente repete padrões e cenas com a finalidade única de excitar o leitor, é sempre incômodo, inquietante, absurdamente imoral, pois, provoca o leitor e faz com que ele se desloque do lugar comum, mexe não só com o aspecto físico, mas com o psicológico,

⁹¹ « On en vient alors à ce paradoxe : les textes, comme ceux de Bataille – ou d’autres – qui sont écrits contre la névrose, du sein de la folie, ont en eux, s’ils veulent être lus, ce peu de névrose nécessaire à la séduction de leurs lecteurs: ces textes terribles sont tout de même des textes coquets. »

rompendo com os limites sociais e éticos já construídos. A transgressão de uma escrita do gozo se localiza na liberdade da literatura de se permitir ao “antiutilitarismo, ao excesso, à extravagância”. (SILVA, 2020, p. 27)

Assim, ainda que a prostituição infantil seja explicitada ao final da obra pela narradora e, mesmo que, segundo nossa leitura, a obscenidade do texto sirva, em alguma medida, para denunciar as instâncias de poder (retomando algumas delas: o mercado editorial e a indústria cultural), a polissemia do texto nos convoca a ir além. Isso porque, com Hilst, os leitores atentos são convocados a não se convencerem com uma explicitação final da narradora. E para dar esse passo a mais, precisamos não moralizar o que estamos lendo, mesmo se estivermos lidando com uma questão moral/ética (como é o caso da prostituição infantil).

Em *O prazer do texto* (1973), Barthes diferencia dois regimes de leitura. Para darmos esse passo a mais de que falamos no parágrafo anterior, nos posicionamos, nesta pesquisa, no segundo regime de leitura proposto pelo autor. Vejamos como os dois são definidos:

Daí, dois regimes de leitura: um vai direto às articulações da anedota, considera o alcance do texto, ignora os jogos de linguagem (se leio Julio Verne, vou rápido: perco o discurso e, contudo, minha leitura não é fascinada por nenhuma *perda* verbal – no sentido que essa palavra pode ter em espeleologia); a outra leitura nada deixa passar, ela pesa, cola-se ao texto, lê, se é possível dizer, com aplicação e impetuosidade, apreende em cada ponto do texto o assíndeto que corta as linguagens – e não a anedota: não é a extensão (lógica) que a cativa, o desfolhamento das verdades, mas o folheado da significância; (BARTHES, 2002a, p. 225, tradução nossa)⁹²

Situar-se nesse segundo regime de leitura significa não buscar um “desfolhamento de verdades”, uma “extensão lógica”, uma “sequência de enunciados”, ou seja, um significado único, uma única interpretação possível ao texto. Essa segunda leitura, que Barthes caracterizou como “aplicada”, se interessa pelo “folheado da significância”, ao jogo de linguagem, à pluralidade do texto e à sua opacidade. Barthes (2002a) continua:

[...] Paradoxalmente (tanto que a opinião acredita que basta *ir logo* para não se entediar), essa segunda leitura, *aplicada* (em sentido próprio), é aquela que convém ao texto moderno, ao texto-limite. Leia lentamente, leia *tudo*, de um romance de Zola, o livro cairá de suas mãos; leia rapidamente, por trechos, um texto moderno, esse texto se torna opaco, excluído de seu próprio prazer: você quer que aconteça algo, não acontece nada; *pois o que acontece à linguagem, não acontece ao discurso*: o que “chega”, o que “se vai”, a fenda das duas margens, o interstício do gozo, se produz no volume das linguagens,

⁹² « D’où deux régimes de lecture : l’une va droit aux articulations de l’anecdote, elle considère l’étendue du texte, ignore les jeux de langage (si je lis du Jules Verne, je vais vite : je perds du discours, et cependant ma lecture n’est fascinée par aucune perte verbale – au sens que ce mot peut avoir en spéléologie); l’autre lecture ne passe rien : elle pèse, colle au texte, elle lit, si l’on peut dire, avec application et emportement, saisit en chaque point du texte l’asyndète qui coupe les langages – et non l’anecdote : ce n’est pas l’extension (logique) qui la captive, l’effeuillement des vérités, mais le feuilleté de la signifiante ; »

na enunciação, não na sequência dos enunciados: não devorar, não engolir, mas mordiscar, podar com minúcia, [...]. (p. 225, tradução nossa)⁹³

Portanto, o poder de transgressão da linguagem de *O caderno rosa de Lori Lamby* (1990) não se esgota com uma crítica social à indústria cultural e ao mercado editorial, ainda que esta tenha sido feita com grande êxito. Por meio dessa obra, a maior das transgressões operada pela autora é nos lembrar dos territórios da humanidade que são de difícil e perturbador acesso, como a relação entre o sexo, a violência e o prazer, por exemplo. Esse questionamento não está transparente no texto (especialmente se pensarmos que a narradora tenta “resolver” e “se reconciliar” com o leitor, ao final da narrativa), mas ele existe e pode ser recuperado (assim como outros sentidos podem ser construídos, confabulados).

É por via desse segundo regime que propusemos, nesta pesquisa, uma leitura de *O caderno rosa de Lori Lamby* (1990) enquanto um texto de gozo, já que essa obra se liga à perda, à fenda, ao afastamento da cultura, ao deslocamento dos sentidos. Lendo-a, o leitor é convocado, ou invocado, como vimos, a acessar uma literatura que podemos considerar utópica, já que é levado a conhecer um território fora da regra, dos moralismos, das limitações daquilo que já conhecemos e nomeamos em sociedade. A radical proposta que é feita para o leitor por meio desse texto é um convite a uma espécie de *desculturação*, abdicando das leis sociais estabelecidas e acessando um terreno sugerido dentro da linguagem, por códigos criados pela própria autora, em que se questiona a origem perversa dos desejos (questionamento tão difícil de se fazer, nos meios de direita e nos meios de esquerda, por razões diferentes), a importância do dinheiro dentro da sociedade capitalista e da indústria cultural, o funcionamento do mercado editorial, entre tantos outros questionamentos que um texto polissêmico como esse pode fazer surgir.

3.5 *La vraie vie est absente*: por uma literatura utópica (das revoluções que ainda não têm nome)

“A verdadeira vida está ausente” – este verso de Rimbaud, presente na obra *Une saison en enfer* (1873), já foi utilizado em variados contextos e traduzido em diversas línguas. Emprestamos aqui esse fragmento, pois, além de Hilda Hilst ter sido uma grande leitora de

⁹³ « *Or paradoxalement (tant l'opinion croit qu'il suffit d'aller vite pour ne pas s'ennuyer), cette seconde lecture, appliquée (au sens propre), est celle qui convient au texte moderne, au texte-limite. Lisez lentement, lisez tout, d'un roman de Zola, le livre vous tombera des mains ; lisez vite, par bribes, un texte moderne, ce texte devient opaque, forclos à votre plaisir : vous voulez qu'il arrive quelque chose, et il n'arrive rien ; car ce qui arrive au langage n'arrive pas au discours : ce qui « arrive », ce qui « s'en va », la faille des deux bords, l'interstice de la jouissance, se produit dans le volume des langages, dans l'énonciation, non dans la suite des énoncés : ne pas dévorer, ne pas avaler, mais brouter, tondre avec minutie, [...].* »

Rimbaud, nos parece que, com sua obra *O caderno rosa de Lori Lamby* (1990), nos incita a pensar em uma vida que está *ailleurs*, fora das convenções sociais que conhecemos. É como se, na obra, fossemos convidados a acessar uma “realidade” fora dos códigos já estabelecidos, como se a narrativa criasse os seus próprios códigos, assim como Barthes observou ao analisar a narrativa sadiana: “[...] (no texto sadiano, fora de todo código, já que ele inventa continuamente o seu próprio, e o seu somente, não há conflitos: somente triunfos).” (BARTHES, 2002a, p. 22, tradução nossa)⁹⁴.

De maneira nenhuma devemos pensar que há uma naturalização da pedofilia na obra, como alguns acusaram-na, mas há, ainda assim, uma incitação ao leitor para que ele elabore sentidos possíveis em um terreno de difícil acesso para nós: a relação entre sexo, violência e prazer. E, para fazermos esse questionamento, devemos abdicar de moralismos, das leis sociais construídas culturalmente, sem que isso signifique concordar (em um nível moral, ético) com todas práticas e experiências sobre as quais estamos sendo convidados a refletir.

Segundo Bataille (2017), a literatura é justamente o espaço em que o incômodo, a perda e o dispêndio podem operar. Assim, classifica-a como um perigo, um “mal”, já que ela “pode dizer tudo”:

Só a literatura podia desnudar o jogo da transgressão da lei – sem a qual a lei não teria fim – independentemente de uma ordem a criar. A literatura não pode assumir a tarefa de organizar a necessidade coletiva. Não cabe a ela concluir [...]. A literatura é mesmo, como a transgressão da lei moral, um perigo. Sendo inorgânica, ela é irresponsável. Nada repousa sobre ela. Ela pode dizer tudo. Ou, antes, ela seria um grande perigo se não fosse (na medida em que é autêntica, e em seu conjunto) a expressão daqueles em quem os valores estéticos estão mais fortemente ancorados. (BATAILLE, 2017, p. 22)

O caderno rosa de Lori Lamby (1990) facilmente se aproxima do perigo descrito por Bataille, já que não há compromisso com a *mimesis*, “nada repousa sobre ela”, o interesse da obra, na verdade, não é relatar uma história em suas minúcias como fizeram os romances realistas no século XIX, mas, por meio da pornografia/obscenidade da obra, denunciar as instâncias sociais que vimos anteriormente (a indústria cultural e o mercado editorial), além de levantar um questionamento em relação aos limites e sobre a íntima relação que há entre sexo e violência (outras leituras são também possíveis, por se tratar de um texto polissêmico e plural).

Assim, como leitores, não podemos nos convencer com a explicação dada pela narradora ao final de seu relato (como já defendemos anteriormente) nem totalmente com o

⁹⁴ « [...] (dans le texte sadien, hors de tout code puisqu'il invente continûment le sien propre et le sien seul, il n'y a pas de conflits : rien que des triomphes). »

argumento de Bataille, de que a literatura pode dizer tudo, sem que nada repouse sob ela. É verdade que estamos no terreno da ficção, da arte, mas é também verdade que a perturbação que a autora cria em seus leitores, por meio da ficção, sai da ficção e traz à tona um debate muito difícil de fazer na sociedade sobre as origens do nosso prazer e sobre como elas podem estar vinculadas a fantasias que não sabemos (e temos medo) de nomear.

Em sua obra *Conhecimento proibido* (1996), Roger Shattuck se pergunta se existem assuntos em nossa cultura que não devemos questionar. O autor também se questiona: em um mundo em que se valoriza o crescimento sem limites, em que as iniciativas são aplaudidas, haveria alguém ou alguma instituição que pudesse limitar o conhecimento de certos aspectos da investigação humana? Seria uma escolha nossa decidir se esses aspectos, verdadeiros ou falsos, não devamos conhecer? A dúvida pode corromper ou iluminar? O conhecimento nos liberta, nos torna justos e virtuosos (com a ideia de progresso do Ocidente positivista)? Seria a curiosidade um impulso humano que não deveria ser limitado, ou, pelo contrário, mostra-se como um perigo à nossa identidade cultural e social?

Essas e tantas outras dúvidas são abordadas desde o início da obra de Shattuck. O autor observa que, no segundo milênio da era cristã (o livro foi publicado em 1996), chegamos em uma crise no que diz respeito à extensa tentativa de conciliar a liberação e a limitação. Ainda que tenhamos ultrapassado a era de punir a blasfêmia e a heresia, parece ainda haver uma tensão entre aquilo que temos curiosidade em descobrir e aquilo que a nossa cultura permite conhecermos e nomearmos.

“O que nos for proibido é o que desejaremos” (CHAUCER apud SHATTUCK, 1998, p. 167). Essa frase, retirada do conto de Chaucer “O conto da mulher de Bath” (1387) foi pronunciada pela esposa de Bath, Alice, quando esta se questiona sobre o porquê de os prazeres sexuais serem restritos aos homens, trazendo argumentos que dialogam com alguns preceitos cristãos para defender o seu ponto de vista. Essa referência inspirou o que Shattuck chamou de “Efeito da esposa de Bath” (SHATTUCK, 1998, p. 167) para ilustrar que, quando há um limite externo, uma proibição arbitrária, aparece o desejo e algo perturbador acontece. Segundo o autor, esse impulso da proibição “reinicia todo o ciclo da curiosidade, provocando um *libido sciendi* renovadamente desafiador”. (p. 167). E, então, continua se questionando: “Por que essa perversidade? Por que essa inconstância diante de qualquer restrição imposta não apenas sobre as ações, mas também sobre o conhecimento?” (p. 167). Conclui, portanto, que a gente se rebela com aquilo que não podemos saber, desejando:

Um dos dados básicos da humanidade é a ignorância final a respeito de nós mesmos e daqueles que estão mais próximos de nós. Mas é impossível que

não nos rebelamos contra esse aspecto da condição humana, desejando saber o que nunca poderemos saber. Consequentemente, devido a nossa impaciência e à pura mediocridade humana, cedemos ao Efeito da Esposa de Bath. (SHATTUCK, 1998, p. 167)

Para Shattuck, um dos autores que foram *jusqu'au bout* da curiosidade foi Sade: “missionário da transgressão, tolera a ordem e os limites a fim de poder pisoteá-los” (SHATTUCK, 1998, p. 275). De forma análoga, poderíamos pensar em diversos outros autores indomesticáveis, que estão sempre na contracorrente e que nos apresentam, com sua obra, um documento do caos humano, esgarçado e escancarado em nossa frente, como Georges Bataille, Nabokov, Hilda Hilst, entre outros.

Acusemos todos os pedófilos, estupradores e abusadores, mas continuemos a escutar esses autores indomesticáveis, mesmo quando suas ficções tratem de assuntos éticos/morais, como é o caso de *O caderno rosa de Lori Lamby* (1990). E a razão pela qual defendemos essas leituras não repousa sob o argumento de que “se trata apenas de ficção”, em que tudo pode ser tolerado, onde tudo pode ser dito (retomando Bataille), mas pela potência transgressora, pela crise que se estabelece com a cultura e com a linguagem, pelos questionamentos proibidos e pela curiosidade vigorosa que elas são capazes de suscitar nos leitores.

Nesse sentido, a verdadeira vida (retomando o verso de Rimbaud), livre dos conceitos binários de nossa civilização e da miséria sexual burguesa, *la vraie vie*, não pode ser acessada pelas linguagens e pelos códigos que são conhecidos e que já nos foram apresentados dentro da nossa cultura. A literatura utópica e transgressora de Hilst nos ajuda a lembrar que, embora não possamos acessar essa *vraie vie*, pois é uma utopia, existem revoluções que ainda não foram nomeadas, de modo a convidar-invocar o leitor a se questionar com curiosidade e à fundo sobre os seus desejos, assim como a pensar em possibilidades, experiências e territórios fora da regra e das interdições sociais.

3.6 Devemos queimar Hilda Hilst?

A pergunta em questão faz referência a um estudo de Simone de Beauvoir sobre obra de Sade (“Deve-se queimar Sade?”), publicado em 1952. A autora conclui, neste trabalho, que o mais valioso do testamento sadiano é que ele nos perturba e, por isso, não deve ser queimado. De forma análoga, poderíamos nos perguntar: devemos queimar Hilda Hilst? A única resposta possível é: não, não devemos queimar Hilst. E não somente pois isso seria impossível, já que atualmente sua obra possui um enorme alcance (nas universidades, feiras literárias, bibliotecas

etc.), mas porque não devemos fazê-lo, já que suas produções nos convidam a uma intensa e profunda experiência de reflexão e liberdade.

Segundo Nelly Novaes Coelho:

Uma das coisas que me chamou atenção na sua literatura é que ela não é nada eufórica, de jeito nenhum. É dura, espessa, não tem leveza nenhuma de esperança festiva de que tudo acabe bem. Entretanto, passa-nos a sensação de que tudo vai ser descoberto. A sua palavra está empapada de um húmus, de uma lama inaugural. Eu a sinto assim. E lama, não a lama de destruição, mas de fermentação. (COELHO, 1989 apud DINIZ, 2013, p. 9)

A lama inaugural, da qual fala Nelly Novaes Coelho, fermenta uma libertação. Liberta a mulher, o homem, o ser humano, o corpo, a cultura, o mundo, a língua, o existir. Libertação esta que, simbolicamente, podemos enxergar desde o nascimento da autora no dia 21 de abril, coincidentemente feriado nacional no Brasil em que se celebra Tiradentes, ícone da independência e libertação. “A literatura de HH, que no Brasil repõe radicais de Lispector e Rosa, é pródiga no ensinar desconhecimento, o verdadeiro oposto da ignorância” (HANSEN; PÉCORA, 2014, p. 254). Então, não, não queimemos Hilst. Deixemos que o húmus (p. 9) de sua escrita invada as universidades, as casas, as bibliotecas, os botecos, as boates, os banheiros. E que esta nos convide, convoque, invoque em direção à dúvida, à curiosidade, ao questionamento, resistindo contra a ignorância e o moralismo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Início minhas considerações finais com um dos meus trechos favoritos de *S/Z* (1970), sobre o que é interpretar um texto:

Interpretar um texto não é dar-lhe um sentido (mais ou menos fundamentado, mais ou menos livre), é, pelo contrário, apreciar o plural de que ele é feito. Suponhamos a imagem de **um plural triunfante**, que não empobreceria nenhuma obrigatoriedade de representação (de imitação). Nesse texto ideal, **as redes são múltiplas e jogam entre si** sem que nenhuma delas possa encobrir as outras; esse texto é **uma galáxia de significantes e não uma estrutura de significados**; não há um começo: ele é reversível; acedemos ao texto por **várias entradas** sem que nenhuma delas seja considerada principal; (BARTHES, 1999, p. 13, grifos nossos)

Ainda em *S/Z* (1970), sobre a pluralidade de sentidos em um texto literário:

[...] os sistemas de sentido podem apoderar-se desse texto inteiramente **plural**, mas o seu número **nunca é fechado**, tendo por medida o **infinito da linguagem**. A interpretação que um texto pede, visado imediatamente no seu plural, não tem nada de liberal: não se trata de conceder alguns sentidos, de reconhecer, magnanimamente, a cada um, a sua parte de verdade; trata-se, contra toda a in-diferença, de **afirmar o ser da pluralidade**, que não é o mesmo do verdadeiro, do provável ou ainda do possível. (BARTHES, 1999, p. 13, grifos nossos)

Com esta dissertação, minha intenção não foi a de interpretar *O caderno rosa de Lori Lamby* (1990) a fim de lhe atribuir um sentido único e triunfante, desvendar o seu sentido imanente, a sua verdade. Pelo contrário, minha leitura (emprego propositalmente a palavra leitura e não interpretação) pretendeu-se barthesiana justamente no sentido de investigar o jogo dessa “galáxia de significantes” (BARTHES, 1999, p. 13), desse “infinito da linguagem” (BARTHES, 1999, p. 13), cujas entradas são várias e plurais, que é o texto. Portanto, esta pesquisa se insere no “*é isso para mim!*” (BARTHES, 2002a, p. 226)⁹⁵ do qual nos fala Barthes em *O prazer do texto* (1973) e que exploramos anteriormente.

Espero poder ter respondido ao contato requerido por Hilst com a profundidade que ela sempre mereceu e que este trabalho sirva também para fazer avançar os estudos sobre *O caderno rosa de Lori Lamby* (1990). Obra potente, transgressora e escandalosa, que ataca, por muitas vias, o mercado editorial, a indústria cultural, o analfabetismo no Brasil, o moralismo de direita e de esquerda, enfim, a Doxa. E, devido a sua pluralidade, continua ecoando dentro de nós, mesmo com a situação (de prostituição infantil) aparentemente “resolvida” por meio da declaração final da narradora de que tudo o que escreveu não aconteceu “de verdade”.

⁹⁵ “*C’est cela pour moi !*”

Continuamos perturbados com a relação de Lori com o dinheiro, com a forma como descreve sua sexualidade, nos levando a debates difíceis (e proibidos) para a nossa sociedade: a sexualidade infantil, a relação entre poder e prazer; o vínculo entre sexo e violência, entre outros que podem ser particulares a cada leitor. Portanto, se deixar perturbar pela linguagem, experimentar o caos, entrar em contato com suas próprias perversões, se colocar em crise com o que está sendo lido para tatear territórios e assuntos da humanidade cujo acesso nos é perturbador, me parecem estratégias mais produtivas para ler Hilst do que moralizar o que se está lendo (ainda que o enredo trate de uma questão moral muito sensível a nossa sociedade). Foi assim que aceitei o convite à ascense perversa instigada pela autora e investiguei esse texto, essa “arte que só se eleva afundando-se no lixo” (HANSEN; PÉCORRA, 2014, p. 254).

Com esta dissertação, também espero ter podido contribuir com os estudos barthesianos por meio de minha leitura de *O prazer do texto* (1973). Neste, Barthes nos propõe um texto crítico e literário, *à la fois*, nos presenteando com uma escrita derrapante que pesquisa e cria conceitos (como se faz na teoria e na crítica literárias), mas em seguida supera-os, extrapola-os (como na literatura): as ambiguidades são criadas para serem ambíguas, as contradições para serem contraditórias, a pluralidade dos sentidos para serem plurais - características que o afastam da posição tradicional de “crítico literário”, enunciador de um discurso magistral.

Essa habilidade tentacular de Barthes em falar sobre diversos assuntos ao mesmo tempo, assim como exercer funções distintas concomitantemente (crítico, teórico, escritor, filósofo, palestrante, professor – funções atribuídas a ele) é, para mim, uma de suas características mais sedutoras (e acredito que o seja também para muitos que o leem). Sobre as aulas de Barthes no Colégio de França, Leyla Perrone-Moisés se questiona sobre o seu público:

O público é tão variado que não é possível defini-lo: velhinhos e velhinhas, uns distintíssimos, gênero “légion d’honneur”, outros quase clochards; jovens liceanos com o capacete de moto-queiro sob o braço; hippies retardados, dândis engomados, estrangeiros de todas as Babéis. O que traz essa multidão heteróclita a ouvir Barthes? [pág. 93] É o que ele próprio se pergunta, entre envaidecido e angustiado. (PERRONE-MOISÉS, 2013, p. 46)

“Seu desejo de dizer corresponde a um desejo de ouvir” (p. 46), segundo a autora. Meu interesse por Barthes, meu “desejo em ouvi-lo” partiu de uma sedução que me parece similar ao público do autor, no Colégio de França: cansada de ser lecionada, pressionada, posicionada, com apetite por uma “sabedoria saborosa”, como a dele, nas palavras de Leyla:

Resta crer nas forças atuantes da literatura. Barthes consegue passar, de alguma *forma*, uma sabedoria saborosa. Seu jeito *de dizer* corresponde a um desejo de ouvir que reúne, neste preciso momento histórico, um grande número de pessoas cansadas de serem lecionadas, exortadas, arregimentadas,

pressionadas, posicionadas. Que buscam um parêntese onde se fala do tempo que faz ou do sabor de uma fruta, e das condições em que tal fala é possível (sem os álibis da ciência, sem as culpas que a política atribui ao individual, ao estético, ao “inútil”). O velho discurso encontra aí [pág. 94] sua pausa de repouso, necessária para que ele retome, oportunamente, suas vias de sentido. (PERRONE-MOISES, 2013, p. 46)

E, neste momento, encerro minha dissertação me direcionando diretamente a quem leu este texto, *voyeurs* do meu prazer neste percurso, da minha perversidade aqui explícita, com uma última observação sobre sua função enquanto leitores e retribuindo a perversão:

Como ler a crítica? Apenas um meio: já que aqui sou um leitor em segundo grau, é necessário deslocar minha posição: desse prazer crítico, ao invés de aceitar ser seu confidente – meio seguro para perdê-lo –, posso me fazer o voyeur dele: observo, clandestinamente, o prazer do outro, entro na perversão; o comentário se torna então, aos meus olhos, um texto, uma ficção, um invólucro fissurado. **Perversidade do escritor (seu prazer de escrever é *sem função*), dupla e tripla perversidade do crítico e de seu leitor, ao infinito.** (BARTHES, 2002a, p. 228, grifos nossos)⁹⁶

⁹⁶ “*Comment lire la critique ? Un seul moyen : puisque je suis ici un lecteur au second degré, il me faut déplacer ma position : ce plaisir critique, au lieu d’accepter d’en être le confident – moyen sûr pour le manquer -, je puis m’en faire le voyeur : j’observe clandestinement le plaisir de l’autre j’entre dans la perversion ; le commentaire devient alors à mes yeux un texte, une fiction, une enveloppe fissurée. Perversité de l’écrivain (son plaisir d’écrire est sans fonction), double et triple perversité du critique et de son lecteur, à l’infini. »*

REFERÊNCIAS

a) Da autora

HILST, Hilda. *Pornô chic*. São Paulo: Globo, 2014

_____. (1989). Amavisse. In: _____. *Da poesia: obras completas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017a. p. 437-453.

_____. (1974). Júbilo, memória, noviciado da paixão. In: _____. *Da poesia: obras completas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017b. p. 227-301.

_____. (1980). Da morte. Odes mínimas. In: _____. *Da poesia: obras completas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017c. p. 227-301.

_____. *O caderno rosa de Lori Lamby*. São Paulo: Massao Ohno, 1990.

_____. (1990). O caderno rosa de Lori Lamby. In: _____. *Da poesia: obras completas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018. p. 103-153.

_____. *O caderno rosa de Lori Lamby*. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.

b) Do autor

BARTHES, Roland. (1978). *Lição*. Tradução: Ana Mafalda Leite. Lisboa: Edições 70, 1997.

_____. (1981). *O rumor da língua*. Tradução: Mário Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1998.

_____. (1970). *S/Z*. Tradução: Maria de Santa Cruz e Ana Mafalda Leite. Lisboa: Edições 70, 1999.

_____. (1973). Le plaisir du texte. In: _____. *Oeuvres complètes*, t. IV. Paris: Éditions du Seuil, 2002a. p. 217-267.

_____. (1975). Roland Barthes par Roland Barthes. In: _____. *Oeuvres complètes*, t. III. Paris: Éditions du Seuil, 2002b.

_____. (1971). *Sade, Fourier e Loyola*. Tradução: Mario Laranjeira; revisão da tradução: Andréa Stahel M. da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

_____. (1964). A metáfora do olho. 3. ed. Tradução: Samuel Titan Jr. In: *História do olho*. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

c) Geral

ABREU, Caio Fernando. A festa erótica de HH. In: HILST, HILDA. *Pornô chic*. São Paulo: Globo, 2014. p. 256–264.

AB'SÁBER, Tales. Prefácio: Freud e o ensaio Além do princípio de prazer. In: FREUD, Sigmund. *Além do princípio de prazer*. Tradução: Renato Zwick. Porto Alegre: L&PM, 2019. p. 21-41.

AZEVEDO FILHO, Deneval S. *Holocausto das fadas: a trilogia obscena e o Carmelo Poético de Hilda Hilst*. 1996. 112 f. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária) – Programa de Pós-Graduação em História e Teoria Literária, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1996.

BATAILLE, Georges. *História do olho*. Tradução: Glória Correia Ramos. São Paulo: Escrita, 1981.

_____. A parte maldita, precedida de “A noção de dispêndio”. Tradução: Júlio Castañon Guimarães. Belo Horizonte: Autêntica Editora. 2013.

_____. *O erotismo*. Tradução: Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

BATITUCCI, S. C. Em torno do(s) prazer(es) do(s) Texto(s). *Revista Literária do Corpo Discente da Universidade Federal de Minas Gerais*, ano XIX, n. 20, p. 123-141, 1988.

BEAUVOIR, Simone de. *Privilèges*. Paris: Gallimard, 1955.

BRANCO, Lúcia C. *O que é o erotismo*. São Paulo: Brasiliense, 2004.

BRANCO, Lúcia C.; BRANDÃO, Ruth, S. In: *Literaterras: as bordas do corpo literário*. São Paulo: AnnaBlume, 1995.

CARDOSO, Ronnie F. *Na falha da gramática, a carne: pornografia em Hilda Hilst*. 2007. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2007. Disponível em: <<http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/handle/1843/ECAP-76BHLL>>. Acesso em 13 abr. 2021.

COELHO, Eduardo P. Aplicar Barthes. In: BARHTES, Roland. *O prazer do texto*. Tradução: Maria Margarida Barahona. Lisboa: Edição 70, 1974.

CULLER, Jonathan. *Sobre a desconstrução: teoria e crítica do pós-estruturalismo*. Tradução: Patrícia Burrowes. Rio de Janeiro: Record; Rosa dos Tempos, 1982.

DESTRI, Luisa; DINIZ, Cristiano. Um retrato da artista. In: PÉCORA, Alcir (org.). *Por que ler Hilda Hilst*. São Paulo: Globo, 2010.

DINIZ, Cristiano (org.). *Fico besta quando me entendem: entrevistas com Hilda Hilst*. São Paulo: Globo, 2013.

DUARTE, Edson. A recepção da literatura de Hilda Hilst. *Palimpsesto*, Rio de Janeiro, n. 18, p. 135-145, jul./ago. 2014. Disponível em: <<https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/palimpsesto/article/view/34894>>. Acesso em: 01 dez. 2022.

ENDO, Paulo; SOUSA, Edson. Itinerário para uma leitura de Freud. In: FREUD, Sigmund. *Além do princípio de prazer*. Tradução: Renato Zwick. Porto Alegre: L&PM, 2019. p. 7-21.

FERNANDES, Bruna K. O. *Além do ponto G, o ponto H: a pornocracia como objeto literário de Hilda Hilst*. 2020. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2020.

FERRAZ, Paulo P. O avesso das frases: metalinguagem, palinódia e epanortose na obra de Roland Barthes. In: PINO, Cláudia A. et al (org.). *Novamente, Roland Barthes*. Natal: IFRN, 2018. Disponível em: <<https://memoria.ifrn.edu.br/handle/1044/1660>>. Acesso em: 11 dez. 2022.

FIGUEIREDO, Eurídice. Roland Barthes: da morte do autor ao seu retorno. *Criação e Crítica*, São Paulo, n. 12, p. 182-194, jun. 2014. Disponível em: <<http://revistas.usp.br/criacaoecritica>>. Acesso em: 14 nov. 2022.

FREUD, Sigmund. (1920). *Além do princípio de prazer*. Tradução: Renato Zwick. Porto Alegre: L&PM, 2019.

GRAIEB, Carlos. Hilda expõe roteiro de amor sonhado. *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 14 ago. 1995. Caderno 2.

GREEB, Gabriela. *Hilda pede contato*. São Paulo: Sesi, 2018.

HANSEN, João Adolfo; PÉCORRA, Alcir. Tu, minha anta, HH. In: HILST, HILDA. *Pornô chic*. São Paulo: Globo, 2014. p. 252-256.

HERINGER, Victor. Posfácio. In: HILT, Hilda. *Da poesia: obras completas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017. p. 532-551.

JAUSS, Hans Robert. A história da literatura como provocação à teoria literária. Tradução: Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994.

JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. Tradução: Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994. Série Temas, v. 36.

LACAN, Jacques. (1969-1970). *O seminário, livro 17: o avesso da psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1992.

_____. (1972-1973). *O seminário, livro 20: mais ainda*. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

_____. Lituraterra. In: LACAN, Jacques. *Outros escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2003. p. 15-25

LAPEIZ, Sandra M.; MORAES, Eliane R. *O que é pornografia*. São Paulo: Abril Cultural; Brasiliense, 1985.

LISPECTOR, Clarice. *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

MACHADO, Álvaro. Ninguém me leu, mas fui até o fim, diz Hilda Hilst. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 3 jun. 1998. Ilustrada.

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

MORAES, Eliane R. Prefácio à segunda edição da obra *O caderno rosa de Lori Lamby*. In: HILST, Hilda. *O caderno rosa de Lori Lamby*. São Paulo: Massao Ohno Editor, 1990. p. 2.

_____. Da medida estilhaçada. *Cadernos de Literatura Brasileira: Hilda Hilst*, São Paulo, n. 8, p. 114-126, out. de 1999.

_____. Prosa degenerada. In: HILST, Hilda. *Pornô chic*. São Paulo: Globo, 2014. p. 264-270.

MUSSAQUE, Antónia. J. Candomblé: manutenção religiosa da ancestralidade angolana no Brasil. *Revista Científica Multidisciplinar Núcleo do Conhecimento*, ano 3, ed. 9, vol. 6, p. 48-56, 2018.

MUZART, Zahidé L. Notas marginais sobre o erotismo em *O caderno rosa de Lori Lamby*. *Travessia*, Florianópolis, n. 22, 1991.

PÉCORRA, Alcir. Nota de apresentação. In: HILST, Hilda. *Com os meus olhos de cão*. São Paulo: Globo, 2005. p. 5-10.

_____. Cinco pistas para a prosa de ficção de Hilda Hilst. In: HILST, HILDA. *Da prosa: obras completas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018. p. 407-419.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. Lição de casa. In: BARTHES, Roland. *Aula*. Tradução: Leyla Perrone-Moisés. 14. ed. São Paulo: Cultrix, 2013. p. 22-46.

_____. *Mutações da literatura no século XXI*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

PINO, Claudia A. *Apprendre et désapprendre: les séminaires de Roland Barthes*. Louvain-la-Neuve: Éditions Academia, 2022.

_____. *De um corpo para outro: Roland Barthes e a biografemática*. *Criação & Crítica*, n. 17, p. 15-29, dez. 2016. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/criacaoecritica/article/view/124012>>. Acesso em: 14 nov. 2022.

RABELAIS, Giselle W. *A devastação na relação mãe e filha como efeito do gozo feminino*. 2012. 90 p. Dissertação (Mestrado em Psicologia), Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2012.

RIMBAUD, Arthur. *Une saison en enfer*. Paris: Gallimard, 1999.

ROCHA, Carlos A. S. A traição do pacto pornográfico: uma leitura de *Caderno rosa de Lori Lamby*. *Teresina: Letras em Revista*, v. 5, n. 01, jan./jun. 2014.

ROUDINESCO, Élisabeth; PLON, Michel. *Dicionário de psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

ROSENFELD, Anatol. *Poeta, narradora, dramaturga* (1970). Disponível em: <<https://www.angelfire.com/ri/casadosol/criticaar.html>>. Acesso em: 10 fev. 2022.

SHATTUCK, Roger. *Conhecimento proibido: de Prometeu à pornografia*. Tradução: S. Duarte. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

SILVA, Natália M. *Úmido de cio e inocência: o pornográfico manipulado em Hilda Hilst*. Dissertação (Mestrado Estudos Literários) – Universidade do Estado do Mato Grosso, Tangará da Serra, 2020. Disponível em: <http://portal.unemat.br/media/files/PPGEL/Teses%20e%20disserta%C3%A7%C3%B5es/Dissertacao_final-Natalia%20Marques%20da%20Silva.pdf>. Acesso em: 11 dez. 2022.

SILVA, Teresinha V. Z. Clarice Lispector: Odisséia às avessas. *Revista Cerrados*, n. 24, v. 16, p. 183-190, 2007.

SONTAG, Susan. A imaginação pornográfica. In: _____. *A vontade radical*. Tradução: João Roberto Martins Filho. São Paulo: Companhia das Letras, 1987. p. 41-76.

TISCOSKI, Luciana B. Hilda Hilst e sua recriação mítica na maldição de potlatch. *Verbo de Minas: Letras*, v. 11, n. 19, p. 155-166, jan./jul. 2011.

VALAS, Patrick. *As dimensões do gozo: do mito da pulsão à deriva do gozo*. Tradução: Lucy Magalhães. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

VISNADI, Marcos C. Vida, obra e resíduos de Hilda Hilst: problemas de definição. In: SEMINÁRIO DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA BRASILEIRA, 2., *Anais* [...]. São Paulo: FFLCH-USP, 2016. p. 62-67.

WERNECK, Humberto. Hilda se despede da seriedade. In: HILST, Hilda. *Pornô chic*. São Paulo: Globo, 2014. p. 244-252.

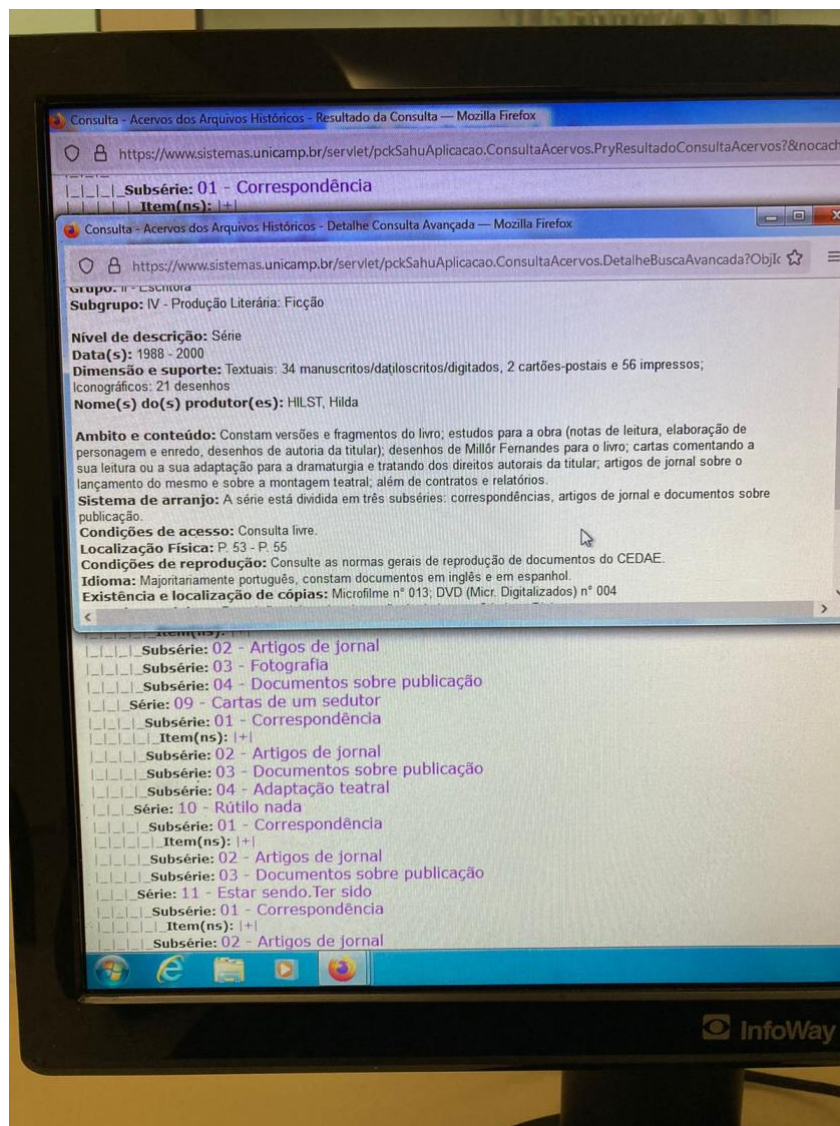
APÊNDICE

Neste momento, convido o leitor a ler alguns fragmentos sobre a minha visita aos acervos de Hilda Hilst (no Cedae – Unicamp e na Casa do Sol). As fotos que acompanham este apêndice foram todas tiradas por mim durante a viagem.



No dia 11 de novembro de 2022, visitei o Centro de Documentação Alexandre Eulálio (Cedae), que se situa na Unicamp, em São Paulo. O acervo é bastante organizado e bem cuidado. Para agendar uma visita, basta entrar em contato com o e-mail: cedae@unicamp.br.



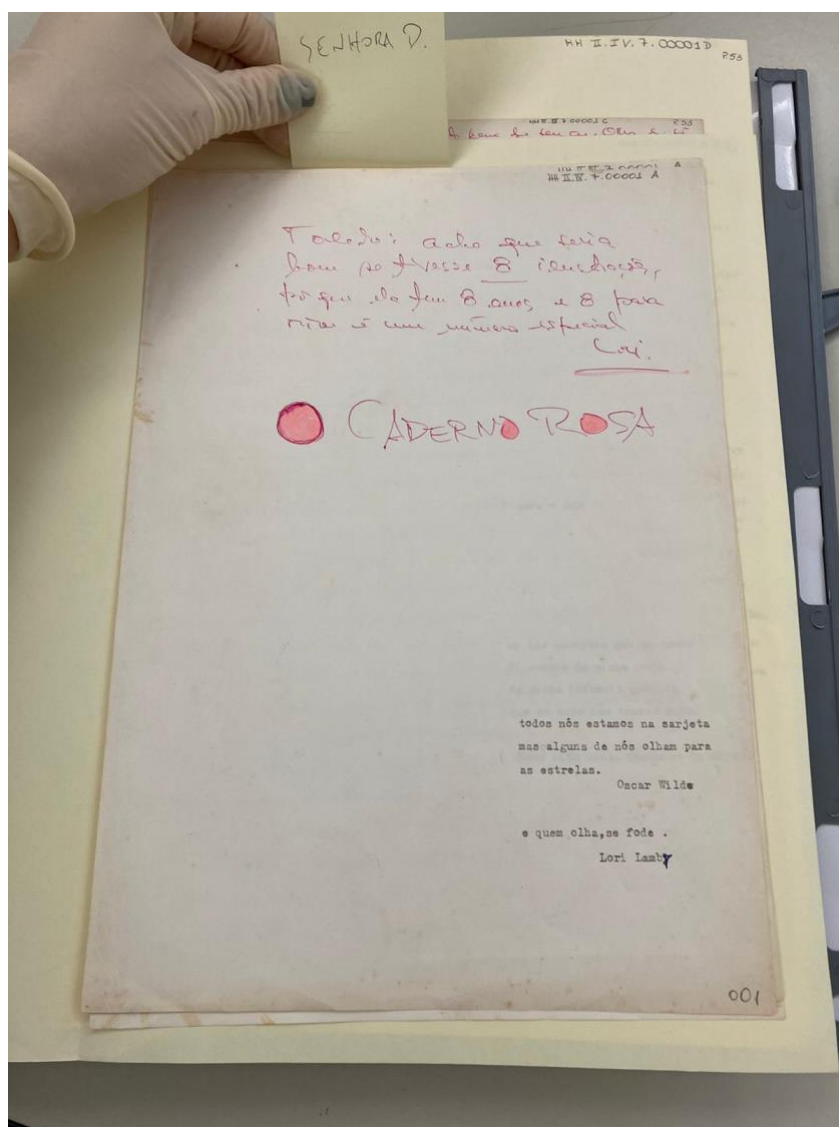


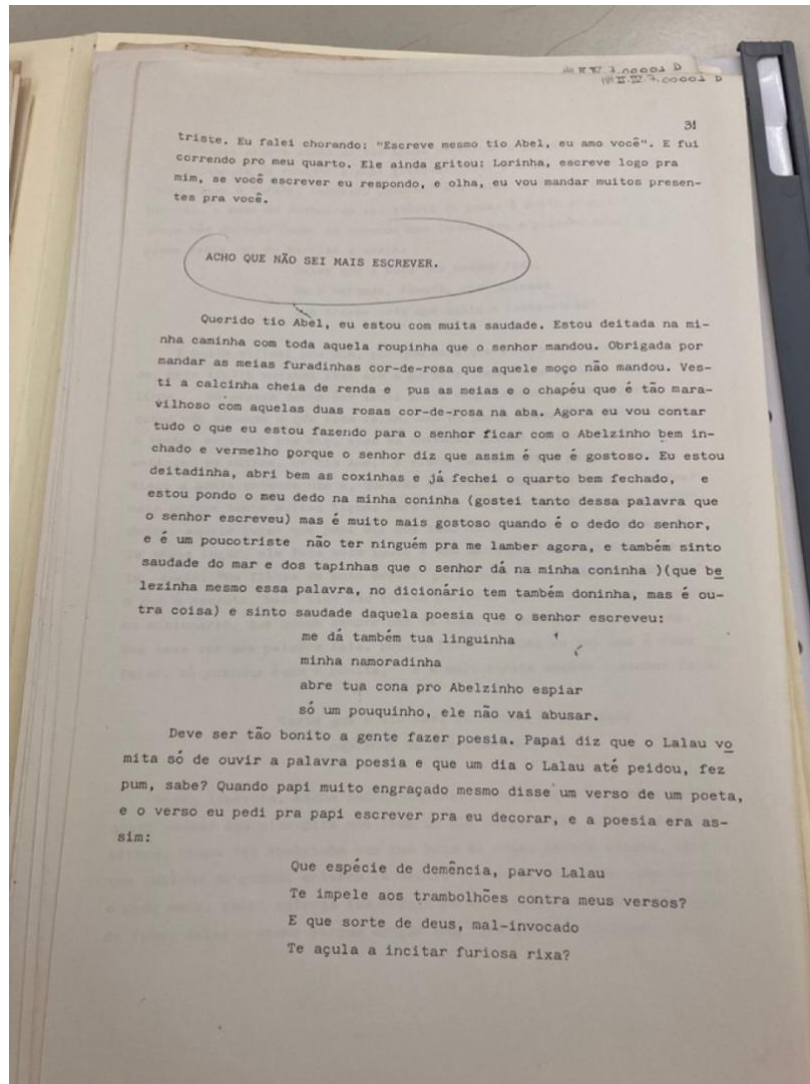
“Belezas são coisas acesas por dentro”.

Fotografias, correspondências, gravações, mapas astrais (de HH e de amigos), manuscritos etc. Fui exposta a uma verdadeira imersão no universo hilstiano. Naquele dia, ventou muito, muito mesmo, e depois choveu bastante forte. E eu também chorei. Um pouquinho enquanto lia esses documentos, mais um pouquinho quando cheguei ao hotel. E, depois, na Casa do Sol. Na minha volta à São Paulo, dentro do ônibus, muito choro: ouvindo Gal (que havia falecido naquela mesma semana) e começando a elaborar toda essa experiência dentro de mim.



No manuscrito de *O caderno rosa de Lori Lamby*, me chamou a atenção o preenchimento, em rosa, da letra “o”. Isso me lembrou de uma conversa que tive com um amigo do grupo Criação & Crítica, Felipe, que estuda Bataille em seu mestrado, sobre a importância das figuras arredondadas na obra do autor, grande mestre de Hilda. Recordei-me, mais especificamente, de *A história do olho* (1928), em que várias esferas redondas são mobilizadas para a elaboração do universo erótico batailleano: o cu, o olho, o sol, o ovo (e, por que não *O caderno rosa de Lori Lamby?*).





No dia 12 de novembro de 2022, por volta das 13h, cheguei à Casa do Sol. Imaginava que ela se situasse em uma chácara afastada, de difícil acesso, mas tive uma surpresa. Hoje em dia, a Casa do Sol faz parte do residencial Shangrilá, há asfalto nas ruas, vizinhos, cachorros. Em linguagem atual: dá para pedir Uber ou Ifood? Sim, o endereço pode ser facilmente encontrado com o Waze ou com o Google Maps. Só a campainha que não existe: o aviso de que a pizza chegou se dá por conta dos cachorros ou dos gritos apressados do motoboy na calçada.

Ainda que os arredores da casa tenham se modernizado nos últimos tempos, após adentrar o portão, rapidamente me situei nos anos 1960, quando fora construída. Os 10 mil metros de jardim, inspirados em Burt Marx, o rosa-salmão das paredes, que reconheci (de muitas fotos que já havia visto) logo que entrei, o cabelo ruivo-alaranjado de d. Olga, que se aproximava de mim, e a calorosa recepção dos vira-latas, me reconectaram com a grandeza do que estava prestes a viver: ficaria hospedada na casa de Hilda Hilst.: uma das maiores escritoras do século XX, a autora que estudo no mestrado, aquela cuja

escrita me intriga desde a primeira vez que a li e cujos assuntos de interesse tanto convergem com os meus, minha bruxa favorita.



Contei com a hospedagem da maravilhosa anfitriã, d. Olga Bilenky, virginiana, artista plástica talentosíssima e moradora da casa desde os anos 1970. Filha de mãe romena e pai russo, mãe do Daniel Mora Fuentes e, hoje em dia, avó do Tom (Antônio), amiga e profunda admiradora de Hilda.

Olga é uma pessoa-presença maravilhosa. Fez-me sentir em casa desde o primeiro momento. Mostrou-me o quarto em que ficaria hospedada (me contou que quem dormia lá era Dante Casarini, ex companheiro de Hilda) e depois nos sentamos à mesa da cozinha para conversar. A cozinha, útero das casas, lugar de nutrir, é onde tudo se prepara e se consome: o alimento, mas também as melhores conversas. Ali, ficamos papeando durante muitas horas. Fizemos algumas pausas: para receber a outra residente do final de semana (Juliana, doutoranda que estuda ecocrítica em *Fluxo-Floema*), para salvar a Bobo da Balalaika (moradoras caninas que não se dão tão bem assim) e para decidir o sabor da pizza que comeríamos no jantar.

Tínhamos muito sobre o que conversar, assuntos inesgotáveis – Hilda, Casa do Sol, como fazer o mapa astral da Olga sem o horário exato de seu nascimento, hábitos de Hilda, interesses literários/artísticos, Freud, Barthes, Picasso, o que Hilda gostava de comer, ecocrítica, índio Tanaru, ouroboros, paixão por animais, Mora Fuentes, como era a rotina de trabalho dos moradores da casa,

namorados, momento político do Brasil, amores de Hilda, pedidos que a Figueira já havia realizado, ditadura militar, como era a relação de Hilda com cada um dos pais, lua cheia que estava em câncer, temperamento da Hilda, unção ao irmão da Olga, maternidade, feminismo, misticismo, liberdade sexual, ciúmes, sonhos, vinho preferido, fofocas de todos os tipos. Entre tantos assuntos que havia, Juliana e eu sempre intercalávamos com alguma pergunta curiosa sobre Hilda e por vezes via os olhos dela lacrimejarem, assim como sentia os meus.

É simplesmente delicioso conversar com a Olga. A escuta atenta, interessada e generosa (característica que ela tanto exaltou em Hilda), a acrescentar a lucidez, o vanguardismo, o humor e a inteligência, são também virtudes dela.





“Essa que é inteira prata, dez mil sóis”.

Perguntei o que ela mais gostava em Hilda: o seu profundo interesse pelo Outro, me respondeu Olga. E nisso era muito sedutora: interessava-se profundamente, acentuava o que havia de poético em cada um. Fazia com que cada pessoa se olhasse com um olhar mais generoso, mais interessado e isso a tornava especial. Todos queriam estar rodeados daquela presença bem-humorada, inteligentíssima, carinhosa e generosa.



“Construiu a casa para construir a obra”, me disse Olga.

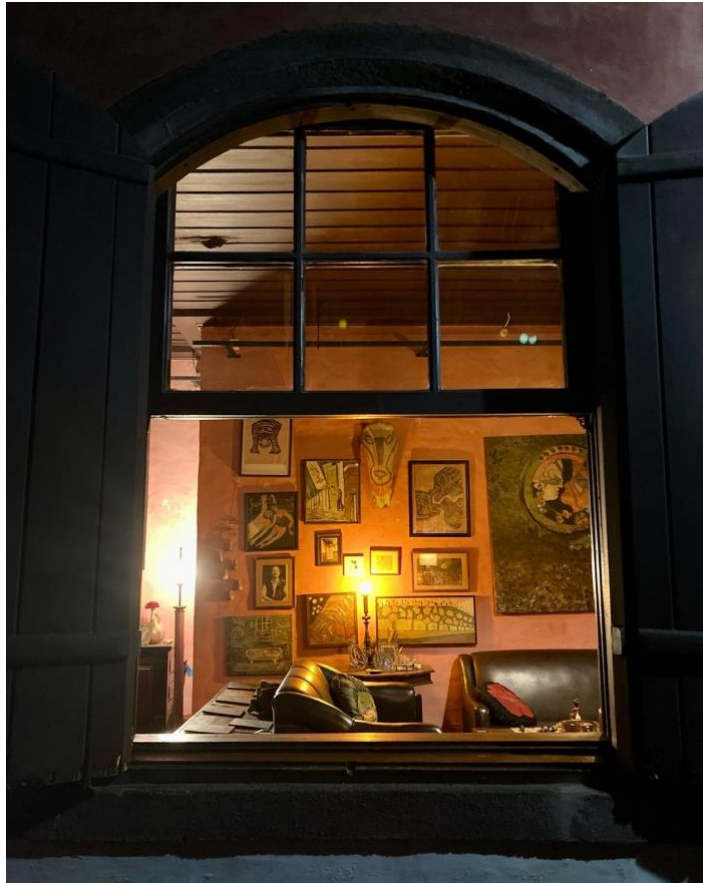
Olga reforçou a forte intuição de Hilda. Ela sabia que estava produzindo algo grandioso e a construção da casa também serviu a esse fim. Sobre os amigos com quem dividia essa morada, Olga se referiu a eles (e a si própria) como “a família eletiva” da autora. Estar rodeada de pessoas e de animais sempre foi algo que a agradou. E essa generosidade em relação à casa se estende até hoje, com a acolhida dos residentes, graças à Olga. Ainda somos, de alguma forma, essa família eletiva de Hilda, que se hospeda em sua casa, preserva sua memória, honra suas palavras. Uma grande matriarca, dos filhos que nunca teve, cuja herança deixou para o mundo.













À Figueira: apenas um pedido:: o mais importante de todos.

À Paineira: apenas um pedido:: amoroso (“cuidado para não se machucar com seus espinhos”, me alertou Olga).

VI

Três luas, Dionísio, não te vejo.
Três luas percorro a Casa, a minha,
E entre o pátio e a figueira
Converso e passeio com meus cães

E fingindo altivez digo à minha estrela
Essa que é inteira prata, dez mil sóis
Sirius pressaga
Que Ariana pode estar sozinha
Sem Dionísio, sem riqueza ou fama
Porque há dentro dela um sol maior:

Amor que se alimenta de uma chama
Movediça e lunada, mais luzente e alta

Quando tu, Dionísio, não estás.

“Ode descontínua e remota para flauta e oboé: de Ariana para Dionísio”. *In: Júbilo, memória, noviciado da paixão* (1974), HH.



A Paineira



A Figueira

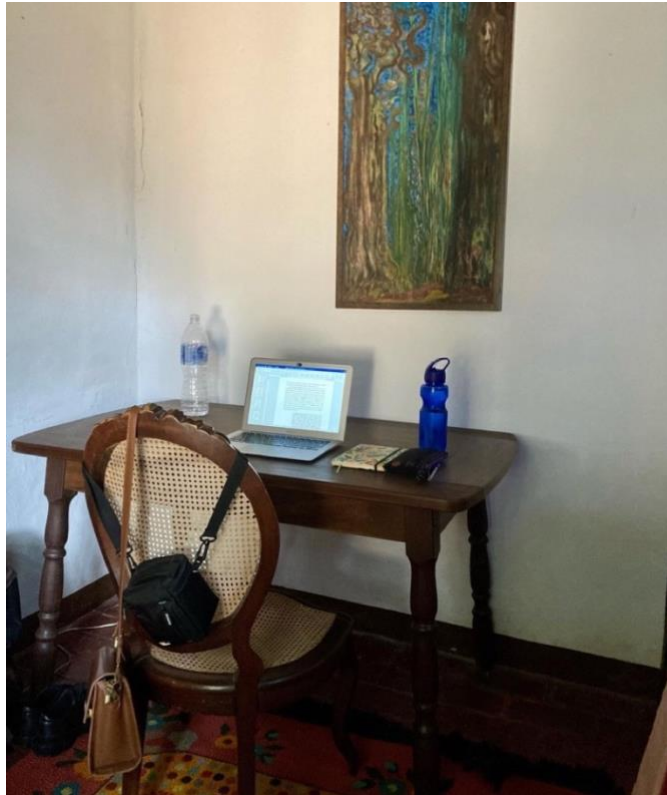


Semana de eclipse no eixo touro-escorpião. Sol em escorpião, lua cheia em câncer. Era tarde, eu e Juliana fizemos o nosso pedido para a famosa e mística Figueira. Segundo Hilda, a árvore tem mais de 200 anos. Também dizia que, se ficássemos expostos muito tempo à lua cheia, ela sugaria todas as nossas energias. Não vimos a lua, pois estava escondida justamente atrás da Figueira. Energias preservadas!



O quarto em que fiquei hospedada correspondeu com o que a minha imaginação de leitora já confabulou na leitura dos clássicos: os móveis de madeira, a luz baixa como se fossem lampiões, o cheiro de casa antiga por todo canto. Só que o cenário era ainda melhor do que minha fantasia fora capaz de criar: as janelas enormes têm vista para a mística e romântica Paineira; a parede de fora do quarto é decorada com uma maravilhosa mandala com a representação de um ouroboros, pintada pela Olga; no quarto, há lindos tapetes feitos pela d. Ester, mãe de Olga.

Consegui escrever um pouquinho no domingo de manhã. Durante a escrita, interrupções de Balalaika pedindo carinho e, em seguida, Olga, que me chamou para um cafezinho. É mesmo uma casa muito especial.





Durante o café, Olga nos questiona se sonhamos com algo na noite anterior e nos diz que essa prática de contar os sonhos à mesa era comum aos residentes da Casa do Sol, e que Hilda sempre anotava os seus sonhos em um caderno (é possível conferir esses documentos no Cedae). Lembro-me, então, do meu: dava aula de francês para o meu pai. Olga me diz: “esse seu sonho foi um sonho de maturidade”.



Os cachorros:



Bala (Balalaika), a carinhosa-ciumenta.



Gigi, a independente.



Lupi (Lupicínio), o desconfiado.



Bobo (Bolívia), a queridinha.



“Hilda não falava com o outro lado, ela era de lá”, nos diz Julia Hansen, poeta e astróloga, em texto para a Folha de São Paulo.

Nascida em Jaú, no dia 21 de abril de 1930, às 23h45: taurina, com ascendente em Capricórnio e lua em Aquário. O regente de seu signo ascendente e de seu signo lunar, Saturno, encontra-se na casa 12 do mapa astral no momento de seu nascimento. Esta, que rege o inconsciente, as profundezas, é a última das casas, originalmente regida por Peixes, o mais profundo dos signos. Saturno, por sua vez, é o planeta do tempo, o “avô” do zodíaco, aquele que cobra responsabilidade, seriedade e compromisso com o seu propósito. E o propósito de Hilda parecia mesmo estar vinculado à casa do inconsciente: dedicar sua existência a transformar em linguagem poética os mistérios da vida.



A casa em que Saturno está (chamado pela astrologia tradicional de “o grande maléfico”) pode também ser analisada como um espaço cujos assuntos geram algum tipo de medo. Ao pensar nisso, lembro-me da relação de Hilda com a loucura: Olga me contou que ela nunca quis ter filhos por medo de nascerem “loucos”, assim como o pai e o primo. O primeiro, Apolônio de Almeida Prado Hilst (por

quem Hilda tinha uma enorme paixão e admiração), foi internado jovem com esquizofrenia e, portanto, teve pouca convivência com a filha. O segundo, Wilson Hilst, piloto, “chatíssimo”, 20 anos mais novo que a autora, foi fazer uma visita à Hilda na Casa do Sol após ler uma reportagem sobre a prima-escritora e ali ficou durante um período, pois eles tiveram um caso (Olga me contou uma história – que eu já havia lido em algum lugar antes, mas não me lembro onde – sobre um ataque de fúria e ciúmes de Wilson, em que este fez Hilda de refém).



Ainda sobre Saturno na 12, em Capricórnio: levava muito à sério os seus sonhos. Segundo Olga, torcia para sonhar à noite e, quando acordava, anotava-os, interessadíssima. Esses registros podem ser encontrados no Cedae, como eu já disse anteriormente.



A maioria de seus planetas pessoais se encontra em Touro, na casa 4, que rege justamente a casa (o lar), a família e o pai. Também chamada de fundo do céu, é a casa mais obscura de todas, pois é o ponto mais distante do horizonte no momento do nascimento de uma pessoa. No mapa de Hilda, encontramos Sol, Vênus, Mercúrio, além do Nodo Norte (cabeça do dragão) e Quíron nesta casa. Com essa configuração, impossível não lembrar da própria construção da Casa do Sol, esse lar-personagem que até nome tem e que foi o espaço de tantos momentos prazerosos (Vênus em Touro) e de sociabilidade entre amigos. Uma verdadeira taurina-venusiana: lindíssima, sempre, adorava os prazeres da vida:: estar entre as pessoas (que amavam sua companhia e até disputavam-na), comer (Olga me contou que, quando comia algo muito gostoso, tinha vontade de cantar de alegria), transar, além de ser um pouco preguiçosa (o seu quarto e o seu escritório ficavam/ficam um de frente ao outro, já que tinha preguiça de se deslocar dentro de casa, segundo Olga).



Júpiter na casa 5, em Gêmeos. Chamado pela astrologia tradicional de “o grande benéfico”, parece mesmo ter trazido bastante sorte para a autora nos assuntos regidos pelo signo de Gêmeos: a linguagem, a comunicação, a escrita. Linguagem debochada, que desafia os limites, comunicação bem-humorada e escrita curiosa, pois essa é também a casa da infância, das crianças e dos filhos.



Retorno, neste momento, ao Saturno, na casa 12, em Capricórnio (mais hilstiano impossível): toda a curiosidade mística, as práticas pouco convencionais e esotéricas (como tentar conexão com os mortos pelas gravações radiofônicas/suas visitas às cartomantes e aos astrólogos) não devem ser reduzidas a excentricidades ou misticismos supersticiosos, pois vão além: apontam para uma inteligência fina de alguém que leva o mistério muito à sério, que faz perguntas-limites que só quem

habitou, desde sempre, na margem de lá, poderia elaborar. E o mistério, para quem a lê, retorna com ainda mais perguntas sobre ele próprio. Como leitores de Hilda, buscá-las, reelaborá-las, transgredi-las é a nossa herança.

