



Programa de Pós-Graduação em
Estudos de Literatura

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS
CENTRO DE EDUCAÇÃO E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DE LITERATURA

Da impotência à impossibilidade: a escrita do objeto *a* na pornografia de Hilda Hilst

Kátilla Kristhina Kormann Morel

São Carlos, setembro de 2013

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS
CENTRO DE EDUCAÇÃO E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DE LITERATURA

Da impotência à impossibilidade: a escrita do objeto *a* na pornografia de Hilda Hilst

Kátilla Kristhina Kormann Morel

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos de Literatura da Universidade Federal de São Carlos, como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestre.
Orientador: Prof. Dr. Wilson Alves-Bezerra

São Carlos, setembro de 2013

**Ficha catalográfica elaborada pelo DePT da
Biblioteca Comunitária da UFSCar**

M839ii

Morel, Kátila Kristhina Kormann.

Da impotência à impossibilidade : a escrita do objeto *a* na
pornografia de Hilda Hilst / Kátila Kristhina Kormann Morel. -
- São Carlos : UFSCar, 2013.

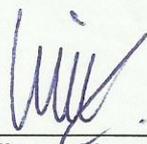
81 f.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal de São
Carlos, 2013.

1. Literatura - psicologia. 2. Psicanálise. 3. Hilst, Hilda,
1930-2004. 4. Escrita. 5. Pornografia. I. Título.

CDD: 801.92 (20^a)

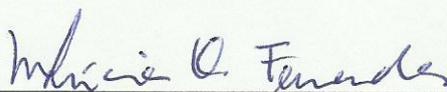
**BANCA EXAMINADORA DA DISSERTAÇÃO DE MESTRADO DE
Kátia Krsthina Kormann Morel**



Prof. Dr. Wilson Alves Bezerra
Orientador e Presidente
UFSCar

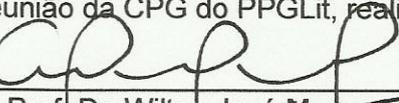


Profa. Dra. Heloisa Caldas
Membro externo
UERJ/Rio de Janeiro



Profa. Dra. Maria Lúcia Outeiro Fernandes
Membro externo
UNESP/ Araraquara

Submetida a defesa pública em sessão realizada em: 02/10/2013.
Homologada na 24ª reunião da CPG do PPGLit, realizada em 03/10/2013.



Prof. Dr. Wilton José Marques
Coordenador do PPGLit

Prof. Dr. Wilton J. Marques
COORDENADOR DO PPGLit

Fomento: CAPES

defesa de nº 04

Agradecimentos

Agradeço ao Programa de Pós-Graduação em Literatura da UFSCar, por ter acolhido a minha pesquisa;

À CAPES, pela concessão da bolsa de estudos que possibilitou a realização deste trabalho;

Ao Centro de Documentação Cultural “Alexandre Eulálio”, do Instituto de Estudos da Linguagem, da Universidade Estadual de Campinas (CEDAE-IEL-UNICAMP);

Aos meus pais, Regina e Nivaldo, pela incondicionalidade de seu amor e apoio;

Ao Pedro, que está sempre comigo, mesmo quando eu não faço sentido;

Aos meus amigos que estão por perto, em especial à Sabrina Marioto, com quem divido o trabalho, o percurso em psicanálise e as angústias que nos atravessam;

Aos meus amigos que não estão tão perto quanto eu gostaria, em especial Tania Daoud, que faz parte da família que eu escolhi, e Lucas Lima, com quem posso falar sobre Lacan e confeitaria (na mesma frase);

Às psicanalistas Paola Salinas e Fabiola Ramon, pelas falas e discussões que sempre me instigam, e Diva Rubim Parentoni pela competência no trabalho;

Ao professor Wilson-Alves Bezerra, pela orientação;

À professora Rejane Rocha, pela seriedade no trabalho e pela leitura cuidadosa do meu texto na banca de qualificação;

À professora Heloisa Caldas, pela disponibilidade e pelas sugestões precisas que deram um contorno ao trabalho.

À professora Maria Lúcia Outeiro Fernandes, pela disponibilidade e pela leitura cuidadosa do meu texto.

Ao Pedro, Gui, Pegui, PG,
Pedrinho e todas as suas
variações.

olha Hillé a face de Deus
onde onde?
olha o abismo e vê
eu vejo nada
debruça-te mais agora
só névoa e fundura
é isso. Adora-O. Condensa névoa e fundura e
constrói uma cara. Res facta, aquieta-te.

Hilda Hilst, A obscena senhora D

Resumo

Na década de 1990, Hilda Hilst anuncia que abandonaria a literatura séria e passaria a escrever pornografia para ganhar dinheiro e leitores. Porém, desde a década de 1970, há em seu discurso, uma tensão declarada entre o que ela escreve e o que ela diz editores e leitores gostariam que ela escrevesse. A hipótese deste trabalho – a partir da perspectiva da psicanálise lacaniana – é que nesse discurso está em questão a tentativa – sempre impossível – de satisfazer a demanda do Outro, pois se fica na impotência diante dessa demanda. Tal discurso permeia a obra de Hilda Hilst, tanto que seu primeiro conto em prosa, “Fluxo”, tem a escrita como tema e, como que em consonância com seu discurso, o personagem Ruiska, escritor, também fica na impotência diante da demanda do Outro. Diante do impasse entre escrever o que gostaria e o que o editor exige, Ruiska sucumbe e enlouquece. Quando anuncia que passaria a escrever pornografia, Hilda Hilst parece ter cedido aos apelos dos editores e iria oferecer o objeto-visado, objeto de demanda. Diversos aspectos da pornografia fazem com que ela opere pela via do sentido, levando a um gozo do sentido e, portanto, ficando no nível da demanda. Contudo, Hilda Hilst, em *O caderno rosa de Lori Lamby*, subverte os procedimentos usuais da pornografia que a levariam a operar pela via do sentido, fazendo com que sua escrita pornográfica opere pela via do gozo fora-do-sentido, efetuando uma borda para o real, passando da impotência para a impossibilidade e possibilitando que se articule algo do desejo. Assim, discute-se neste trabalho o modo como a pornografia de Hilda Hilst passa a funcionar como um objeto *a anal*, dupla-face, que parece ter o brilho do agalma, mas que na verdade é o lixo.

Palavras Chave: Hilda Hilst – escrita – pornografia – psicanálise.

Abstract

In 1990, Hilda Hilst announces she would be leaving serious literature and would write pornography to earn money and readers. However, since the 1970s, there is in her speech a declared tension between what she writes and what editors and readers would like her to write. From the viewpoint of lacanian psychoanalysis, it can be said that in this speech is in question the attempt – always impossible – of satisfying the demand of the Other. Such discourse permeates the work of Hilda Hilst, so much so that her first prose tale, "Fluxo", has writing as a theme and as in line with his speech, the character Ruiska, writer, is also trying to satisfy the demand of the Other. Faced with this impasse between what he would like to write and what the editor required, Ruiska succumbs and goes mad. When Hilda Hilst announces she would write porn, she seems to have yielded to the pleas of publishers and would offer the target-object, object demanded. Various aspects of pornography make it operate via the sense, leading to an enjoyment of sense and thus getting the level of demand. However, Hilda Hilst, in the book *O caderno rosa de Lori Lamby*, subverts the usual procedures of pornography that would take this to operate via the sense, making her pornographic writing operate by way of the enjoyment out-of-sense, making an edge to the actual passing of impotence and inability for allowing something that meshes of desire. Thus, Hilda Hilst's pornography now functions as an anal object *a*, double-face, which seems to have the brightness agalma, but which is actually garbage.

Key words: Hilda Hilst – writing – pornography – psychoanalysis.

Sumário

Introdução	10
Sobre o desenvolvimento do trabalho	10
Algumas palavras sobre psicanálise	12
Capítulo 1. Hilda Hilst decide escrever pornografia	17
1.1. A escritora às voltas com a sua escrita: a contradição que constitui o discurso de Hilda Hilst	17
1.2. O <i>Potlatch</i> de Hilda Hilst	26
1.3. Hilda Hilst e a demanda do Outro	30
Capítulo 2. Da escrita, que já estava em questão	36
2.1 A temática da escrita, presente desde o início da prosa hilstiana	36
2.2 A ficcionalização da escrita literária	41
2.3 “Fluxo” e a impotência diante da demanda do Outro	48
Capítulo 3. A escrita pornográfica	50
3.1. A pornografia como objeto de demanda da indústria cultural	50
3.2. As duas margens da escrita, segundo Roland Barthes	52
3.3. A pornografia de Hilda Hilst: <i>O caderno rosa de Lori Lamby</i>	56
3.3.1. Qual é a língua de Lori Lamby	59
3.3.2. O caderno negro: historinha pornográfica com todas as letras	63
3.4. <i>O caderno rosa de Lori lamby</i> : a escrita como objeto <i>a</i>	66
Consideração finais	71
Bibliografia	75

Introdução

Sobre o desenvolvimento do trabalho

O presente trabalho começou a tomar forma a partir de uma inquietação a respeito da escrita pornográfica de Hilda Hilst, já que parecia haver ali algo mais que mera pornografia e que, se havia algo de obsceno, estaria além desta. Ao longo do trabalho de pesquisa, essa inquietação foi tomando várias formas: de que a pornografia de Hilda Hilst não segue as regras do que se pode chamar de uma pornografia comercial, de que, na escrita pornográfica, a autora subverte os procedimentos de um gênero pornográfico, de que ali havia um “a mais”.

Ora, se há um *a mais*, é preciso dizê-lo: o que a pornografia de Hilda Hilst comporta além de si própria? Um delineamento para essa questão começou a se configurar a partir da psicanálise lacaniana, esse *a mais*, esse além da pornografia apontado no próprio texto é o real. E a obscenidade em questão estaria justamente em apontar para o real. O obsceno, então, é entendido como o que está para além da lógica fálica, o que denuncia a falácia do significante, a impossibilidade da relação sexual, isto é, a falta de um significante que possa recobrir o todo. Hilda Hilst faria um uso da temática sexual além do significante, um sexo não enquadrado. Seria a possibilidade de ir além da tentativa de satisfazer a demanda do Outro, passando da impotência diante dessa demanda impossível de satisfazer, passando para a impossibilidade.

Desenvolvo tal hipótese, pautando-me nesse posicionamento frente à demanda do Outro. A psicanálise lacaniana tem como principal fundamento que o sujeito se constitui a partir de um furo, uma falta. A falta é um conceito próximo ao que Freud denomina objeto perdido, segundo Quinet, isto “implica que aquilo que poderia dar satisfação ao sujeito é perdido desde sempre como condição necessária ao desejo, que por definição, é insatisfeito” (QUINET, 2011, p. 87). A noção de satisfação pode ser discutida a partir do binômio demanda e desejo. Ainda segundo Quinet,

a demanda está nesse apelo (...) [dirigido ao Outro] que o sujeito faz em busca de um complemento que é o objeto que pode satisfazê-lo. E nessa demanda se desenrola o desejo. Na demanda há sempre pedido de restituição

de um *status quo ante*, de um estado anterior de complementação que o sujeito supõe existir ou ter existido. E o desejo? O desejo é justamente a busca, a procura daquele objeto suposto da primeira experiência fictícia de satisfação, que nunca existiu mas é um postulado necessário a Freud para constituir o *objeto* como faltante e sua conseqüente busca da parte do sujeito. O desejo é a busca do objeto perdido, a demanda é o pedido de satisfação do *status quo ante*. (QUINET, 2011, p. 88)

Atender a demanda do Outro é a tentativa (impossível) de tamponar a falta, de voltar ao momento mítico em que se era todo. Essa demanda é sempre dirigida ao Outro em forma de enunciado, ou seja, na cadeia significante. A demanda se articula sempre na cadeia significante, portanto, está ligada ao sentido. O desejo é a busca do objeto perdido, levando-se em conta exatamente essa especificidade de objeto perdido para sempre, isto é, sem tamponar a falta, levando-se em conta a não complementariedade, o desejo está além da cadeia significante, fora do sentido, ele se articula, de alguma maneira, ao que Lacan chama de real¹. Lacan afirma, em seus *Escritos*, que “é como que em derivação da cadeia significante que corre o regato do desejo” (LACAN, 1966, [1998, p. 629]). A dimensão do desejo aparece intrinsecamente ligada a uma falta que não pode ser preenchida por nenhum objeto.

A máxima lacaniana diz que o desejo do homem é o desejo do Outro. O desejo do homem é desejo do Outro na medida em que o sujeito pode se perguntar “o que o Outro deseja de mim?” (*che vuoi?*) e que o Outro deseje algo além do próprio sujeito. Joel Dor explica que

reconhecer a falta no Outro como algo impossível de ser preenchido atesta que a criança aceita a falta no processo de seu próprio desejo. Este reconhecimento está no princípio mesmo da aposta fálica que se desenvolve na dialética edipiana, ao final da qual a criança abandona a posição de objeto de desejo do Outro, em prol da posição de sujeito desejante, onde lhe é dada a possibilidade de trazer para si objetos eleitos como objetos substitutivos de desejos colocados metonimicamente no lugar do objeto perdido. (DOR, 1989, 147)

A metonímia é o suporte da cadeia significante e está articulada ao desejo. No *Seminário 8 – A transferência*, Lacan define a metonímia como “nada além da

¹ O real, para Lacan não se confunde de maneira alguma com a realidade. A noção de real faz parte do que Lacan chamou de “os três registros”, a saber: real, simbólico e imaginário. Sendo que o real refere-se ao que não é passível de simbolização, um resto inassimilável.

possibilidade do deslizamento indefinido dos significantes sob a continuidade da cadeia significante” (LACAN, 1961-1962 [2010, p. 214]) no sentido que os elementos de uma cadeia significante são “capazes de poder ser tomados como equivalentes uns aos outros” (idem). Assim, para Lacan, é devido a esse deslizamento e a essa possibilidade de diferentes elementos poderem ser tomados como equivalentes que um objeto pode ser tomado como um objeto privilegiado. Quando um objeto assumir um valor essencial que constitui a fantasia fundamental, o deslizamento estancará, conforme Lacan:

O próprio sujeito se reconhece ali como detido, ou, para lembrar-lhes uma noção mais familiar, fixado. Nessa função privilegiada nós o chamamos de *a*. É na medida em que o sujeito se identifica à fantasia fundamental que o desejo como tal assume consistência, e pode ser designado, que o desejo, também, de que se trata para nós está enraizado, por sua posição, na *Hörigkeit* (escravidão/cativeiro); isto é, para utilizar a nossa terminologia, que ele se coloca no sujeito como desejo do Outro, grande A. (LACAN, 1961-1962 [2010, p. 214-5])

A questão da constituição do sujeito, para Lacan, esteve sempre no campo do Outro. A mãe é o Outro primordial que interpretará o grito do sujeito. A mãe constitui esse Outro, que pode ou não atender a demanda do sujeito, indo além da possibilidade de suprir as necessidades daquele.

A demanda em si refere-se a algo distinto das satisfações por que clama. Ela é demanda de uma presença ou de uma ausência, o que a relação primordial com a mãe manifesta, por ser prenhe desse Outro a ser situado *aquém* das necessidades que possa suprir (LACAN, 1958, [1998, p. 697], grifos do autor).

A demanda do sujeito é regulada pelo jogo de presença-ausência da mãe, ou seja, é preciso que haja falta para que o sujeito possa demandar – é preciso que o bebê sinta fome para que ele possa chorar por comida.

Lacan, ainda no *Seminário 8*, articula o Outro ao amor, no sentido que “é a questão formulada ao Outro, quanto ao que ele pode nos dar e o que tem para nos responder, que se liga ao amor como tal” (LACAN, 1961-1962 [2010, pag. 215]), deixando claro que o desejo do Outro está sempre colocado para que exista o aparecimento do desejo de um sujeito. Trata-se do *Che vuoi?*: é a partir do que se

interpreta como sendo o desejo do Outro (o que o Outro quer de mim?) que aparece o desejo do sujeito.

Se o sujeito achar que ele pode oferecer a resposta para a questão “o que o Outro quer de mim?” e que, de fato, ele pode dar o que o Outro quer, fica-se no nível da demanda – demanda que nunca pode ser atendida, o objeto da demanda, ou objeto-visado, não pode ser oferecido.

Diante dessa demanda que não pode ser satisfeita, o sujeito tem duas possibilidades: ficar alienado ao significante e na impotência de atender a demanda ou fazer o giro para a impossibilidade de atender a demanda, indo além do significante e articulando algo do desejo. Isso porque, segundo Alinne Nogueira Silva, no artigo “Da demanda ao desejo: a função da recusa na anorexia”,

a demanda figura como possibilidade de indicar o aparecimento do desejo a partir de um mais além (...) [isto porque] é nos espaços entre os significantes que ele faz sua morada. Se, em um primeiro momento, a criança depende da fala do Outro, do sentido que ele dá ao seu grito, como demonstra a experiência de satisfação, alienando a estrutura de seu desejo à estrutura da demanda, em um segundo tempo, reconhece um desejo para além dessa demanda recebida do Outro. (SILVA, 2007, p. 129)

Nesse excerto, fica claro que, para ir além da demanda e se chegar a algo do desejo, é preciso admitir o que está além do significante, que a busca pela satisfação não se esgota na demanda e que existe algo além disso, como afirma Lacan no *Seminário 5 – As formações do inconsciente*, “há sempre algo que resta para além do que pode satisfazer-se por intermédio do significante, isto é, pela demanda” (Lacan, 1957-1958, p.379). Ainda segundo Silva,

A demanda transforma tudo em prova de amor, anulando assim, a particularidade de tudo aquilo que pode ser concebido. Essa particularidade retornará no ‘para além da demanda’. Nesse ponto, introduzimos a importante afirmação de Lacan segundo a qual o desejo está articulado à demanda, mas não é articulável em si (Lacan, 1960), dito de outro modo, só temos notícias do desejo através da demanda, que é, esta sim, articulável na cadeia de significantes. (SILVA, 2007, p. 131)

Isto é, para que surja algo do desejo, é preciso que se passe da impotência para a impossibilidade, que se vá além da cadeia significante, pois o desejo só pode ser articulado a partir disso que escapa da cadeia significante.

No Capítulo 1, é o próprio discurso de Hilda Hilst sobre sua obra que está em questão. Desde a década de 1970, há uma tensão entre a autora e os editores e leitores. Ela queixa-se por não ser publicada por uma editora grande, por não ser lida nem reconhecida e por não ganhar dinheiro. Na década de 1990, anuncia que está abandonando a “literatura séria” e passará a escrever “bandalheiras”. Publica, então, o que ficou conhecido como a “trilogia pornográfica” – composta por *O caderno rosa de Lori Lamby* (1990), *Contos d’escânio/Textos grotescos* (1990) e *Cartas de um sedutor* (1991) – como se estivesse oferecendo o que o público e os editores querem.

Contudo, isto não é tão simples, porque os livros pornográficos de Hilda Hilst causaram certo furor. Hilda Hilst diz uma coisa e faz outra, seu discurso a respeito de sua obra faz parte do que Destri e Diniz (2010) chamaram de um espetáculo montado em arena pública. Há um engodo e uma contradição intrínseca no seu discurso. Dessa perspectiva, pode-se dizer que há, num primeiro momento, uma tentativa de satisfazer a demanda do Outro, de oferecer, de fato, o objeto-visado. Como essa demanda é impossível de satisfazer, fica-se na impotência, que pode ser condensada nesse “ninguém me entende” que permeia o discurso de Hilda Hilst. Num segundo momento, quando a autora decide escrever pornografia, parece haver um giro da impotência para a impossibilidade, ou seja, não se está mais alienado à demanda do Outro – impossível de satisfazer. Apesar de afirmar que decide escrever pornografia para ganhar dinheiro e leitores, o discurso de Hilda Hilst sobre sua obra pornográfica pode ser sintetizado como “não me importa se é isso que vocês querem, mas é isso que eu posso oferecer”. Pode-se dizer que o que está em questão é sustentar, ou não, sua própria escrita diante do Outro.

O que Hilda Hilst produz está, inevitavelmente, ligado ao seu discurso, o que se tematiza na própria obra é também a escrita, como que em abismo. No capítulo 2 trato, então, de como a escrita aparece tematizada na obra de Hilda Hilst num momento específico da década de 1970, o conto “Fluxo”, texto de abertura do livro *Fluxo-Floema* (1972), primeiro livro em prosa da autora e, portanto, texto que inaugura a prosa hilstiana. Nesse conto, o personagem Ruiska, escritor, também está às voltas com sua escrita no impasse entre escrever o seu livro e escrever o livro que o editor quer. Pode-

se dizer: o que fazer diante da demanda do Outro. Aqui, já uma constatação de que a demanda é impossível de satisfazer, contudo, fica-se na impotência. Diante da demanda do editor, Ruiska fica paralisado, ele não consegue escrever e acaba enlouquecendo. Já nesse conto, há um vislumbre de que a demanda do editor é escrever um livro sobre o corpo, e não qualquer corpo, um corpo escatológico. Parece ser daí que se depura a escrita pornográfica como podendo ocupar o lugar de objeto-visado, objeto da demanda. Então, no início do capítulo 3, traço um breve histórico da pornografia, mostrando como ela foi cooptada pela indústria cultural e, através da discussão de Adorno e Horkheimer (1944) sobre a indústria cultural e das noções de “texto de prazer” e “texto de gozo” de Barthes (1973), aponto os aspectos da pornografia que a tornaram um objeto de demanda.

Passo, então, à escrita pornográfica de Hilda Hilst. Se a pornografia pode ocupar muito bem o lugar de objeto-visado e Hilda Hilst anuncia que irá escrever pornografia para ganhar dinheiro e leitores, pode-se pensar que ela está tentando satisfazer a demanda do Outro. Essa hipótese é refutada, já que, ao contrário de agradar e virar um *best-seller*, *O caderno rosa de Lori Lamby* – primeiro livro pornográfico da autora – causa furor, chegando a ser considerado por alguns críticos, um lixo.

Na terceira sessão do Capítulo 1, a análise de *O caderno rosa de Lori Lamby* mostra que a escrita pornográfica de Hilda Hilst não segue as regras da pornografia discutidas anteriormente, que o texto se denuncia o tempo todo como uma construção de linguagem e que, assim como no discurso da autora e como no conto “Fluxo”, o que acaba saltando aos olhos é a questão da própria escrita. Tema que no livro em questão toma uma forma diferente: a personagem Lori, de fato, escreve. E escreve independentemente de se isso atende ou não à demanda do editor, dos leitores. Ela apenas escreve. Nesse livro, não há mais uma preocupação do personagem em atender à demanda. O que, em abismo, está em consonância com o discurso de Hilda Hilst: apesar de seu discurso sobre a escrita pornográfica, ela escreve sem se preocupar se vai agradar ou não. Não há mais uma preocupação em satisfazer a demanda do Outro, há, sim, o giro da impotência para a impossibilidade.

A escrita pornográfica ocuparia o lugar, então, de objeto *a*, causa de desejo, que, ao invés de tentar satisfazer a demanda, aponta para a impossibilidade de satisfazê-la fazendo que seja possível que se articule algo do desejo. A escrita, assim, funcionaria como uma borda para o real, um último véu, que protege contra o horror do real, mas

que o leva em conta e não tampona. Seguindo este percurso, pode-se afirmar que essa escrita que opera como objeto *a*, é uma escrita que se aproxima do feminino, além do falo, que opera não pela via do sentido. Então, é possível pensar que a escrita operando como objeto *a* é a marca do estilo de Hilda Hilst, o artifício possível para dar conta do real, que está sempre posto.

Algumas considerações sobre o saber da psicanálise

O presente trabalho foi desenvolvido a partir de um referencial teórico da psicanálise lacaniana, o que implica trabalhar com um saber próprio da psicanálise que se distancia, de certo modo, do saber das ciências. O conhecimento em psicanálise tem um *modus operandi* distinto do que é estabelecido pelas ciências. Por isso, trabalhar com psicanálise implica uma relação específica com o objeto de estudo, neste caso, a literatura.

Escrever sobre psicanálise é fazer psicanálise, não pode existir um interesse estético separado da ética da psicanálise e de sua prática. Como aponta Regnault no prólogo das suas conferências sobre arte e psicanálise: “Epistemologia da psicanálise, se dirá, sob a condição de lembrar que tudo o que é metapsicológico sempre vem do próprio coração da coisa, do coração da própria coisa, longe de ser um discurso sobre ela. Não há metalinguagem.” (REGNAULT, 2001, p 10). “Não há metalinguagem” quer dizer que não se pode fazer psicanálise apenas pela via significante, não é possível fazer psicanálise mantendo a crença na significação, é preciso ir além.

Não se trata de fazer uma psicanálise aplicada à arte, de interpretar o texto literário, usar a psicanálise para explicar a obra ou fazer psicologia da vida do artista² – isso seria manter-se no nível da significação –, mas de fazer uma psicanálise implicada na arte, como o próprio Lacan afirma no em *Juventude de Gide*: “A psicanálise só se aplica, em sentido próprio, como tratamento, e portanto, a um sujeito que fala e que ouve”. (LACAN, 1958, [1998 p. 758])³. Isso porque não se pode tomar como

² Prática encontrada na obra freudiana como nos textos “Sonhos e delírios na Gradiva, de Jensen”, “Dostoiévski e o parricídio” e “Recordações infantis de Leonardo Da Vinci”

³ Nas referências dos livros de Hilda Hilst utilizarei o modelo (HILST, nome da obra, data da primeira edição [data da edição consultada, número da página na edição consultada]), a fim de facilitar a identificação da obra que está sendo tratada. Nas demais referências que não foram tiradas das primeiras edições, usarei o formato (primeira edição [data da edição consultada, número da página na edição

equivalentes o sujeito de uma análise e o objeto de arte, “o objeto não pode ser interpretável pois ser criador não se situa no mesmo lugar de discurso que o analisando na experiência analítica (...) Ou seja, as condições que determinam a ética da interpretação psicanalítica não se aplicam à obra” (CALDAS, 2001, p. 2).

Ainda sobre isto, Lacan afirma, em *Homenagem a Marguerite Duras*,

a única vantagem que um psicanalista tem o direito de tirar de sua posição, sendo-lhe esta reconhecida como tal, é a de lembrar, com Freud, que em sua matéria, o artista sempre o precede, e portanto, ele não tem que bancar o psicólogo quando o artista lhe desbrava o caminho.

Foi precisamente isso que reconheci no arrebatamento de Lol V. Stein, onde Marguerite Duras revela saber sem mim aquilo que ensino. (LACAN, 1965 [2003, p. 200])

Disso, pode-se pensar que a arte precede e prescinde da psicanálise. Para Recalcati, “a analogia profunda entre arte e psicanálise [é]: ambas são práticas simbólicas que visam a tratar o real da coisa” (RECALCATI, 2005, p. 97).

Se no início, Lacan toma Freud pelas mãos para elaborar sua teoria, na segunda clínica lacaniana, é Joyce quem conduz Lacan, o paradigma, para a psicanálise, passa a ser a arte. Freud precisava do rigor científico para que a psicanálise fosse aceita. Em Lacan, a orientação é rigorosa, mas não no campo da ciência. Lacan teria inventado o que Freud descobrira (CALDAS, 2001).

Falar em descoberta é crer, como na ciência, que há coisas que são e estão aí para serem encontradas, de um real prévio ao discurso. Falar em invenção é radicalmente diferente: coisas são criadas a partir de um vazio (...) A verdade de Lacan, não apenas como leitor de Freud, mas do Lacan inventor que criou a psicanálise para um novo tempo – uma psicanálise mais irmã da arte do que filha da ciência. (CALDAS, 2001, p. 1)

Essa é novidade introduzida por Lacan, “o estatuto do saber da psicanálise, sua posição junto à verdade (...). Seu desejo passeou inicialmente pela reinvenção dos conceitos freudianos até alcançar a construção de um saber Outro, distinto da ciência,

consultada)) por entender que é importante deixar claro o contexto original em que as obras foram escritas.

mais próximo da arte” (CALDAS, 2001, p. 1). O saber da psicanálise não pressupõe um estatuto de verdade pautado na lógica significante, trata-se mais de um saber que não se esgota na significação,

o saber, enquanto se acumula, disponível, transbordante e acessível a todos, não tem mais efeito algum sobre ninguém. O dispositivo psicanalítico compreende, ao contrário, a descoberta e a atualização de um saber que nos afeta, que engaja nossa subjetividade. (ANDRÉ, 1986 [2011, p. 9])

O saber da psicanálise se distancia do saber da ciência. O que não quer dizer, como já afirmado anteriormente, que não há precisão e rigor, que não seja possível fazer um trabalho, uma pesquisa. Trata-se de trabalhar, levando-se em conta esse furo no saber: “A verdade é, finalmente, o encontro sempre faltoso com um real que não se consegue designar, no discurso, senão como ponto de umbigo, lacuna, representação faltosa” (ANDRÉ, 1986 [2011, p. 9]). Furo no saber que seria foracluído pela ciência, o discurso da ciência não acredita nesse furo, como afirma Lacan em seu *Seminário 7 – A ética da psicanálise*, ao contrário da arte que seria uma forma de organizar o entorno do furo: “Toda a arte se caracteriza por um certo modo de organização em torno desse vazio” (LACAN, 1959-1960 [2008, p. 158]).

A pergunta que se coloca, então, é como a escrita, prática simbólica por excelência – já que se trata de um jogo com significantes – pode encontrar o real, o indizível irreduzível ao simbólico? Pergunta já colocada por Barthes, no ensaio *O prazer do texto*: “Como é que um texto, que é linguagem, pode estar fora das linguagens?” (BARTHES, 1973 [1977, p. 42])

Lacan, em seu *Seminário 18 – De um discurso que não seria semblante* (1970-1971), coloca em questão o estatuto de semblante do significante e a possibilidade de ruptura desse semblante como meio de chegar à letra:

É bem para as nuvens que Aristófanes me chama, diz ainda Lacan, para encontrar o que é do significante, ou seja, o semblante por excelência, se é de sua ruptura que chove esse efeito, ao se precipitar o que aí era matéria em suspensão. (...) A letra, que faz rasura, distingue-se disto, por ser, então, ruptura do semblante. (LACAN, 1970-1971 [2009, p. 117])

O significante, assim, configura-se como algo que pode dar contorno ao vazio. Se a questão era como a literatura pode chegar a algo da letra, do real, pode-se pensar que a literatura é uma tentativa de dar conta desse vazio.

A hipótese de Recalcati no artigo *As três estéticas lacanianas* é de que a arte não evita nem obtura, mas contorna e cinge o vazio do real, a arte seria “uma circunscrição significante da incandescência da Coisa. (...) a arte se define como uma prática simbólica visando a tratar o excesso ingovernável do real” (RECALCATI, 2005, p. 96). O que está em jogo é o contorno, trata-se de elevar o objeto à dignidade da coisa e, segundo Recalcati, “elevar não é idêntico a exibir ou mostrar. Elevar significa introduzir uma borda significante em torno do vórtice do real” (RECALCATI, 2005, p. 98).

Trata-se de extrair o real do próprio objeto, o real já subsistiria no objeto. Uma das maneiras de fazer essa extração seria, de acordo com Recalcati, deslocar o objeto de sua função usual, “o objeto desconectado de sua função de uso revela a Coisa da qual ele é indício, mas para além de si mesmo” (RECALCATI, 2005, p. 98). Um além contido no próprio objeto, evidenciado, trazido à cena, o objeto elevado à dignidade da coisa.

É como esse real contido no objeto, com furo que o escritor está às voltas, como aponta Marguerite Duras em seu texto *Escrever* (1993):

Escrever apesar do desespero. Não: com o desespero. Que desespero, eu não saberia nomeá-lo. (...) Escrever é tentar saber, antes, o que se escreveria se escrevesse. Só se sabe após, esta é a questão mais perigosa que pode ser colocada. (DURAS, 1993 [1994, p. 35]).

O desespero nada mais é que o encontro com o furo, e a escrita uma forma de contorná-lo, porém, sem sabê-lo, como diz Marguerite Duras, porque, como afirma Lacan em seu texto *Homenagem a Marguerite Duras* (1965), “Ela não deve saber que escreve o que escreve. Porque ela se perderia e isso seria a catástrofe” (LACAN, 1965 [2003, p. 198]).

A escrita seria, então, deparar-se com o contorno do furo, contorno que, ao contrário que tamponar, evidencia a falta. Nas palavras de Lacan:

“[a escrita] é o retorno do recalçado (...) a letra volta ao lugar do significante que retorna. Ela vem marcar um lugar de um significante que é um significante que vagueia, que pode vagar por toda parte.” (LACAN, 1971-1972 [2012, s/p]).

Não se trata, portanto, de fazer uma análise psicanalítica dos elementos textuais, isto é, de tomar o texto pela via da decifração, mas sim, pensar o quanto o significante serve ao gozo. Trata-se, então, de discutir de que maneira – qual o artifício – o texto pode fazer uma borda significante para o real. À medida que sustento a hipótese de a escrita pornográfica de Hilda Hilst estar além da própria pornografia é sobre esse real que falo.

Capítulo 1. Hilda Hilst decide escrever pornografia

Neste primeiro capítulo, abordarei o discurso construído por Hilda Hilst sobre a escrita: o que ela entende por escrever e a sua relação com os editores e com os leitores. Trata-se de mostrar, através de entrevistas concedidas pela autora, reportagens em jornais e publicações da crítica literária, o percurso de Hilda Hilst até a sua decisão de escrever pornografia e a contradição intrínseca ao seu discurso. Tal discussão leva à questão sobre o Outro, pelo qual a obra da autora é atravessada, e por saídas possíveis diante da demanda de desse Outro.

1.1. A escritora às voltas com a sua escrita: a contradição que constitui o discurso de Hilda Hilst

Em 1990, a escritora Hilda Hilst (1930-2004) lança o livro *O caderno rosa de Lori Lamby*, primeiro livro da sua trilogia pornográfica⁴ – composta também por *Contos d’escárnio/Textos grotescos* (1990) e *Cartas de um sedutor* (1991).

À altura do lançamento de *O caderno rosa de Lori Lamby*, a autora anuncia, em grande estilo, que estava abandonando a literatura “séria” e lançaria um livro de “bandalheira”. Sua justificativa era a suposta necessidade de ganhar dinheiro e conquistar leitores. Segundo a hipótese de Vera Queiroz, no artigo “Hilda Hilst e a arquitetura de escombros”, seria uma tentativa de “dar ao público justamente o que ele quer: diversão na leitura de livros que explorem o sexo fácil” (QUEIROZ, 2004, p. 73). E isso que eles querem não seria a literatura que Hilda Hilst tinha escrito até então. Parece haver uma ruptura⁵ entre a obra de Hilda Hilst publicada até 1990 e os seus livros ditos pornográficos. Esta aparente cisão parte de um pressuposto da autora de que ela sabe o que os editores e os leitores querem e que sua literatura não oferece isso.

Décadas antes de decidir escrever pornografia, a temática do escritor às voltas com a sua escrita – tema recorrente também nos seus livros chamados de pornográficos

⁴ Utilizarei o termo “trilogia pornográfica”, sem aspas, para me referir aos três livros citados, já que este é o termo adotado pela autora.

⁵ A questão sobre se a trilogia pornográfica se trata de uma ruptura ou uma continuidade na obra de Hilda Hilst não é o foco deste trabalho. Contudo, faço uma breve discussão sobre este tema ao final do presente capítulo.

– já aparece em seu primeiro livro de prosa, *Fluxo-Floema* (1972), principalmente no conto “Fluxo”, que será discutido no próximo capítulo, e em “O unicórnio”, o qual cito como exemplo:

Olha, eu tenho vergonha de dizer mas vou dizer, vocês vão achar que é bobagem mas, sabem? Sabem, eu gosto muito de escrever, ninguém publica mas eu gosto e, bem, eu vou dizer logo: eu escrevi um conto uma vez e depois que eu acabei o conto eu senti que o meu coração se encheu de mel e girassóis. (HILST, *Fluxo-Floema*, 1972 [2003, p. 200])

Nesse trecho já é possível detectar, desde então, um tema caro a Hilda Hilst: a ficcionalização da escrita literária, isto é, a literatura como tema literário. Tal discussão será desenvolvida no capítulo dois, levando-se em conta os entraves entre a autora e o mercado editorial. O que me interessa, no momento, é que, a essa época, já é possível localizar o que se pode chamar de uma tensão entre a escrita de Hilda Hilst em oposição à expectativa dos editores e dos leitores. Em entrevista a Delmiro Gonçalves para o jornal *O Estado de São Paulo*, em 1975, a autora afirma:

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. Penso que é a última coisa que se devia pedir a um escritor: novelinhas para ler no bonde, no carro, no avião. (GONÇALVES, 1975, s/p)

Essa tensão que parece ter sido construída pela própria autora através das entrevistas, da sua postura diante da imprensa, será uma temática recorrente na sua obra, assim como na sua vida pública e permeará até a publicação de seus livros.

Até meados da década de 1980, toda a obra de Hilda Hilst – com exceção de *Fluxo-Floema* (1972), que saiu pela editora Perspectiva – foi publicada em edições com pequena tiragem e por editoras pequenas, a maior parte editada por Massao Ohno. Em diversas entrevistas, a autora critica energicamente essas edições e queixa-se de que elas não tinham grande alcance e não faziam sucesso entre os leitores:

(...) eu não conheci nenhum bom editor até hoje. O Massao Ohno publicou 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 faz. Depois fui editada pela Kiron, que não significou nada também. (HILST *apud* RIMI, 1991, s/p)

É preciso matizar essa fala de Hilda Hilst a fim de se perceber que esta é uma posição assumida pela autora. O livro *Os dentes da memória* (2011) que traz uma visão da literatura de São Paulo nas décadas de 1960 e 1970, a partir de relatos de escritores como Roberto Piva, Cláudio Willer e Roberto Bicelli, além de relatos do próprio Massao Ohno, pode nos dar uma ideia do que significou a sua editora para essa geração de escritores. Sobre a criação da editora, Massao Ohno relata:

Primeiro, eu montei uma pequena gráfica em que oferecia serviços a cursinhos pré-vestibulares numa época de grande regurgitação cultural. Então eu percebi que existiam novos autores sem qualquer guarida, que não eram recebidos pelas editoras convencionais e não tinham espaço. Essa grande pressão me fez criar uma editora para propagar e difundir esses autores. (OHNO *apud* HUNGRIA e D'ELIA, 2011, p. 17)

Ele próprio também fala sobre o pequeno alcance dos livros que publicava:

Evidentemente, se esses autores não eram conhecidos, tampouco consagrados, não poderiam ter um público leitor muito grande. Então as tiragens eram mínimas. (...) A única maneira de esses livros terem saída era propagar essa ideia de renovação junto às escolas e núcleos estudantis que pudessem aceitar esses autores como parte de sua geração. (OHNO *apud* HUNGRIA e D'ELIA, 2011, p. 18-19)

A ideia de Massao Ohno não era publicar autores com potencial para escrever best-sellers, e sim, possibilitar que autores que não eram recebidos pelas grandes editoras, mas tinham um trabalho de qualidade, pudessem publicar suas obras. Como afirma Carlos Felipe Moisés: “A figura dele [Massao Ohno] era extremamente sensível (para a literatura, para as artes plásticas, para o cinema); (...) Massao estimulava, aplaudia, e parecia aprovar tudo o que nós inventávamos. Era uma atitude extraordinária” (MOISÉS *apud* HUNGRIA e D'ELIA, 2011, p. 19). A posição dos autores dessa geração de 1960, é de que Massao Ohno fazia o possível dentro das

possibilidades que ele tinha, como afirma Franceschi sobre o lançamento de *Paranóia* (1963), de Roberto Piva, maior expoente dessa geração:

Era comum fazer lançamento sem livro. E jamais poderíamos culpar o Massao, que era o único editor com disposição e temeridade de publicar os autores jovens. Ele fazia tudo por conta própria, sem cobrar dos escritores e transferindo recursos de seus outros trabalhos. Ou seja, as condições nas quais ele trabalhava levavam aos atrasos. (FRANCESCHI *apud* HUNGRIA e D'ELIA, 2011, p. 55)

Não se trata de fazer uma defesa de Massao Ohno e sua editora, mas apenas situar a declaração de Hilda Hilst em relação a ele e a outros autores publicados por sua editora.

Ainda sobre os editores, o jornal *O Estado de São Paulo* publica a seguinte afirmação que teria sido relatada por Hilda Hilst, muito antes de a autora escrever seus livros pornográficos “... no meio da noite, de madrugada, seus editores [de Hilda Hilst] irados lhe telefonam para lamentar que seus livros deram prejuízo, estão encalhados, são um investimento desastroso” (*O Estado de São Paulo*, 1977 [?], s/p).

Podem-se identificar duas falas vindas de dois lugares bem distintos a respeito de Massao Ohno: quando a geração de 60 fala, isso se dá a partir da literatura; por outro lado, é como se Hilda Hilst falasse a partir do mercado, do empreendimento comercial. Há no discurso de Hilda Hilst uma afirmação veemente de que ela é superior, que merece reconhecimento e que merece ser comprada e lida. Os autores da geração de 60 não levam em conta essa dimensão mercadológica, eles apenas afirmam que serem reconhecidos como autores, terem suas obras publicadas era o que eles queriam e, desse ponto de vista, Massao fez tudo o que podia. Apesar de ter suas obras publicadas por Massao Ohno, Hilda Hilst não fez parte da geração de 60, cujos representantes a consideravam louca (cf. HUNGRIA e D'ELIA, 2011, p. 52). Hilda Hilst sempre esteve à parte, ela se postulou como aristocrática, nunca marginal.

Entendo, assim, que essas afirmações de Hilda Hilst não devem ser tomadas como verdade, mas pode-se tomá-las como um discurso construído pela autora através do qual ela se coloca numa posição de uma autora genial, porém incompreendida e maldita. É esse argumento que justifica suas queixas pela falta de reconhecimento e de dinheiro e que aparece no seu discurso com um tom de ressentimento, como na

entrevista concedida para Álvaro Machado, para a Folha de São Paulo, já em 1998, após já ter escrito toda a sua obra:

Ninguém me leu, mas fui até o fim, fiz o trabalho. A gente tem de acreditar em si mesma. Eu sei que sou o maior poeta do país, não tem importância me chamarem de megalômana. Escrevi de um jeito que ninguém escreveu. Foi a única coisa que eu soube fazer na vida. (HILST *apud* MACHADO, 1998, s/p)

Apesar das queixas e do tom de rancor, proponho pensar Hilda Hilst a partir dessa tensão. A posição de maldita assumida pela autora irá caracterizar toda a sua obra. As suas queixas não devem ser tomadas literalmente e sim com contornos irônicos, como faz a própria autora em uma crônica intitulada “‘Esqueceram de mim’ ou ‘Tô voltando’”:

Alô negada! Ando toda desvitalizada porque ninguém mais me trata mal. Só recebo cartas dizendo que sou um primor, uma rosa, uma orquídea rara, um Nobel, um Pégaso, até um jabuti, e toda vitimologia que construí com esmero, acuidade, pertinácia ao longo da vida, vai fenecendo como lebre arredia, famélica e assustada. Ah! Mandem de novo aquelas missivas tão graciosas e educadas me chamando de louca, de velha lunática, de pingüça, de porca, fico tão excitada... (HILST, *Cascos & Carícias & Outras Crônicas*, 1994 [2007, p. 213])

Ao mesmo tempo em que a escritora se queixa da falta de leitores, de dinheiro e dos editores, ela se constitui como autora partir disso. Todo esse discurso construído por Hilda Hilst é ambivalente. Sustento que nessa contradição é que está a chave para a leitura dos seus livros pornográficos. Em certo aspecto, esses não seriam uma ruptura com o restante de sua obra, segundo Destri e Diniz, no ensaio “Um retrato da artista” publicado no livro *Por que ler Hilda Hilst*, “se a santa levantou a saia, trata-se apenas de uma cena grandiosa, o clímax elaborado pela autora para que pudesse dar seguimento à sua narrativa e sustentação ao espetáculo montado em arena pública” (DESTRI e DINIZ, 2010, p. 33-34). A escrita pornográfica, para a autora, se constituiria como a sustentação da contradição: o jogo possível entre o mercado editorial e a sua escrita.

Faz-se importante situar o momento de publicação dessa crônica: trata-se de um texto de 1994, publicado no jornal *Correio Popular*, de Campinas. Hilda Hilst publicou

suas crônicas semanalmente na edição dominical do *Correio Popular* – a de maior tiragem – de 1992 a 1995, portanto, num período posterior à publicação da trilogia pornográfica. É a primeira vez que a autora pratica um gênero de maior alcance, em um espaço de destaque, e não se pode pensar nessa possibilidade sem levar em conta a publicação da trilogia pornográfica e o relativo sucesso de público da escritora. Ou seja, Hilda Hilst se queixa, mas, no momento da publicação dessa crônica, é a partir de um certo aplauso do público, de uma certa consagração, devida à sua escrita pornográfica.

O caderno rosa de Lori Lamby (1990), 28º livro de Hilda Hilst, como grande parte de sua obra, também foi publicado por Massao Ohno⁶. Foi impressa uma edição de mil exemplares que se esgotou rapidamente, tanto que, no mesmo ano, Massao Ohno publicou uma segunda edição com outros mil exemplares. Ainda em 1990, *Contos d'escárnio/Textos grotescos* é publicado pela editora Siciliano com uma tiragem de três mil exemplares, tendo também um segunda edição publicada em 1992. Nesse meio tempo, *Cartas de um sedutor* é publicado em 1991 pela editora Pontes⁷.

Em entrevista à revista Interview, Hilda Hilst é questionada sobre “quanto a mais vendeu com o *caderno rosa* e com *contos d'escárnio*” (RIMI, 1991, s/p) e responde da seguinte maneira:

Eles fizeram edições pequenas, como as de todos os meus livros, mas a surpresa foi que eles venderam as duas edições todas, de dois mil exemplares cada um, em tempo recorde. Isso nunca tinha acontecido comigo antes. (HILST *apud* RIMI, 1991, s/p)⁸

O curto período de tempo entre as publicações e a mudança para uma editora maior, leva a pensar que, de fato, *O caderno rosa de Lori Lamby* atraiu a atenção dos leitores e dos editores.

Hilda Hilst comenta sua motivação para escrever pornografia, pouco antes do lançamento de *O caderno rosa de Lori Lamby*, em entrevista para o *Jornal de Brasília*:

⁶ Apesar da crítica que Hilda Hilst faz a Massao Ohno, ela continua tendo sua obra publicada por ele. Depois de *O caderno rosa de Lori Lamby*, o editor publicou mais três livros de poesia da autora.

⁷ Os dados sobre as publicações foram obtidos em pesquisa ao Fundo Hilda Hilst, arquivo que possui os documentos da autora, localizado no Centro de Documentação Alexandre Eulálio-CEDAE/ Universidade de Campinas-UNICAMP.

⁸ Os números apresentados por Hilda Hilst diferem dos números contidos nos contratos com as editoras.

Certa manhã eu li qualquer coisa de impressionante sobre um editor que tinha pago 10 milhões de dólares para aquela mulher da *Bicicleta azul* [Régine Deforges] fazer um brincadeira em cima de *E o vento levou*. Então eu falei: quer saber? Não vou escrever mais nada de importante. Ninguém me lê, falam sempre aquelas coisas, que eu sou uma tábua etrusca, que eu sou um hieróglifo, que não sei o quê. Entrei para o quarto e falei, quer saber, vou escrever uma tremenda putaria c..., p..., b...! Todo mundo vai entender, mostra pra minha empregada, mostra pro metalúrgico do ABC! (HILST *apud* ARAÚJO, FRANCISCO, 1989, s/p)

Se em 1975, Hilda Hilst afirma, em entrevista concedida a Delmiro Gonçalves (cf. p. 18), que não quer ser lida como distração, em 1989 ela parece ter mudado seu posicionamento. Como se “escrever uma tremenda putaria” fosse a forma de ser lida e reconhecida. Novamente, como se verá adiante, esse discurso não deve ser tomado literalmente. Agora, o que me interessa é que a imprensa propagou esse discurso e chegou a caucioná-lo, publicando diversas entrevistas e reportagens que deram visibilidade a Hilda Hilst e reforçaram a ideia de uma ruptura em sua obra, como se veem nas seguintes manchetes:

Nossa mais sublime galáxia. Revoltada com o descaso, Hilda Hilst, a maior escritora viva em língua portuguesa, resolve botar pra quebrar e lança um livro porno-erótico (Jornal de Brasília, 1989)

Hilda se despede da seriedade. Ao lançar seu 28º livro, a escritora Hilda Hilst se cansa de esperar pelo reconhecimento e anuncia a “bandalheira” (Jornal do Brasil, 1990)

Brincanagens de Hilda Hilst. A escritora Hilda Hilst, autora de 28 livros e que já ganhou vários prêmios literários, está magoada com os editores. Segundo ela, eles não publicam livros sérios. Por isso, partiu para a literatura pornográfica. (Diário Popular, 1990)

Se fosse só isso, a conta estaria fechada: Hilda Hilst teria escrito um livro pornográfico, alcançado um maior espaço na imprensa, atendido aos editores e vendido mais que seus outros livros. Mas à medida que os leitores e a crítica iam tendo acesso a *O caderno rosa de Lori Lamby*, e mesmo antes de sua publicação, tal livro não foi tomado apenas como pornografia. Isto pode ser visto no artigo de Eliane Robert Moraes

“A obscena senhora Hilst. Poemas eróticos disfarçam uma fina reflexão sobre a linguagem”, publicado em 1990, no *Jornal do Brasil*. Nesse artigo, Moraes afirma:

Não tenham dúvidas: O caderno rosa de Lori Lamby é, sim, um livro obsceno e, como tal, passível de ser catalogado ao lado de textos afins. Seria entretanto um equívoco rotulá-lo como “mera pornografia” de apelo comercial, do tipo Adelaide Carraro ou Cassandra Rios. (MORAES, 1990, s/p)

Indo mais além, Jorge Coli, no artigo “Lori Lamby resgata paraíso perdido da sexualidade”, publicado no jornal *A Folha de São Paulo* de seis de abril de 1991, desqualifica a dimensão pornográfica de *O caderno rosa de Lori Lamby*, no que se poderia chamar de uma tentativa de salvar a obra e a reputação de Hilda Hilst:

Sinceridade e alta qualidade artísticas são inimigos da pornografia. Não sei, mas talvez seja preciso um “habilidoso”, um manipulador, para fabricar um produto de consumo pornográfico. Hilda Hilst demonstrou ser incapaz disso. Em compensação, criou um personagem de verdade inesquecível. (COLI, 1991, s/p)

Apesar de ter alcançado um espaço maior que seus outros livros, *O caderno rosa de Lori Lamby* não se tornou um *best-seller* – publicado por Massao Ohno, em uma edição de mil exemplares, nem poderia – e, apesar de Hilda Hilst queixar-se de não ter conseguido fazer um livro que agradasse os leitores, essa afirmação ganha contornos irônicos, já que, em seguida, a autora afirma ser “difícilima na literatura pornográfica”, o que vai completamente na contramão do que se espera de um *best-seller* e do que a própria autora afirmou, em trecho citado anteriormente, quando disse que ia escrever um livro que “todo mundo vai entender” (HILST *apud* ARAÚJO, FRANCISCO, 1989, s/p). Em outras palavras, o malditismo é uma construção discursiva da autora, que se compraz disso.

Ao contrário de agradar, *O caderno rosa de Lori Lamby*, segundo cronologia apresentada nos *Cadernos de Literatura Brasileira*, teria provocado “espanto e indignação na crítica e nos amigos. O editor Caio Graco Prado se recusara a publicá-la” (INSTITUTO MOREIRA SALLES, 1999, p. 11) e Jorge Castello, em um ensaio intitulado *A maldição de Potlatch*, no qual conta sua experiência de entrevistar Hilda

Hilst, afirma que “o artista plástico Wesley Duke Lee se recusou a ilustrar *Lori Lamby*, considerando-o ‘um lixo absoluto’” (CASTELLO, 1999, p. 101). Contudo, novamente, não é possível tomar essas afirmações como fatos que corroboram a hipótese de que *O caderno rosa de Lori Lamby* não foi bem recebido, mas trata-se do discurso construído por Hilda Hilst sobre sua obra, que foi tomado como verdade pela crítica, já que tais relatos foram feitos pela própria autora em algumas de suas entrevistas. Para o *Jornal do Brasil*, Hilda Hilst afirmou “o pintor Wesley Duke Lee achou o caderno rosa ‘um lixo absoluto’.” (WERNECK, 1990, s/p) e sobre Caio Graco Prado, na mesma entrevista, afirma que “o editor Caio Graco Prado, da Brasiliense, gostou do que leu, mas temendo um escândalo não se aventurou a publicar”. Aproximadamente dois anos antes, a autora afirmou, ao *Jornal de Brasília*, “o Caio Graco (da Editora Brasiliense) que é um editor que já publicou um monte de putaria disse que não ia publicar porque era escabroso” (HILST *apud* ARAÚJO e FRANCISCO, 1989, s/p). Ainda, nas palavras de Hilda Hilst, em entrevista concedida ao site Wmulher, a autora afirma: “Alguns críticos que gostavam muito do meu trabalho ficaram decepcionados, achando que eu tinha enlouquecido” (HILST, 2000, s. p.).

Pode-se dizer que, em certa medida, o objetivo de Hilda Hilst de ser lida e conhecida foi atingido, já que *O caderno rosa de Lori Lamby* teve um alcance maior que seus livros anteriores, conforme os dados apresentados anteriormente. Na entrevista ao site Wmulher, a autora fala desse alcance de seus livros pornográficos: “E passei a ser conhecida como uma escritora erótica, o que é muito estranho, pois dos quase quarenta livros que escrevi, só quatro deles têm esse tipo de abordagem. Pra mim foi uma delícia, uma brincadeira que eu considero de muito bom gosto.” (HILST, 2000, s.p.)

Se se presta atenção às falas de Hilda Hilst nas entrevistas citadas, percebe-se uma ambivalência nos seus propósitos: ao mesmo tempo em que afirma não ter conseguido fazer um livro que os leitores gostassem (HILST, 1999, p. 30), diz que foi uma brincadeira de bom gosto (HILST, 2000, s.p.).

Fica claro que Hilda Hilst está jogando com a imprensa e com o mercado editorial, uma vez que ela constrói todo um cenário, anunciando que irá escrever pornografia e abandonar a literatura séria, discurso que foi amplamente difundido pela imprensa. Contudo, esse discurso faz parte de uma narrativa que compõe sua persona pública, assim como sua obra.

1.2. O *Potlatch* de Hilda Hilst

A partir da discussão desenvolvida até agora, pode-se pensar que Hilda Hilst, deliberadamente, declarou que ia escrever um livro pornográfico que todos entendessem, que agradasse aos leitores e editores, e faria isso porque estava precisando de dinheiro e gostaria de ser reconhecida e, ao invés disso, faz outra coisa. Mesmo a autora dizendo que fracassou na sua tentativa de escrever um livro que vendesse mais, pode-se supor que essa afirmação também se inclui no discurso construído por Hilda Hilst sobre a sua produção pornográfica. Esse pretense fracasso seria a afirmação da sua literatura, dentro de uma lógica que a autora explica como um *Potlatch*. Em suas palavras:

um conceito difícil de explicar mas que em resumo pode ser: alguém tão poderoso que não tem medo de perder. A perda, qualquer tipo de perda, é um pavor na nossa espécie. Então imaginemos alguém tão absolutamente poderoso que não teria medo de perder. (HILST, 2000, s.p.)

Segundo Jorge Castello, o conceito de *Potlatch* teria sido descoberto por Hilda Hilst no livro *A parte maldita precedida de A noção de despesa* de George Bataille.

No seu livro, Bataille desenvolve esse conceito baseado em um referencial econômico, ou seja, em relação à perda e ao ganho. Nesse livro, o autor define o *Potlatch*

como o comércio, um meio de circulação das riquezas (...). É, via de regra, a dádiva solene de riqueza consideráveis, oferecidas por um chefe a seu rival, a fim de humilhar, desafiar, obrigar. (...) A dádiva não é a única forma do *potlatch*: um rival é desafiado por uma destruição solene de riquezas. A destruição é, em princípio, oferecida a antepassados míticos do donatário. (BATAILLE, 1967, [1975, p. 74])

Bataille o considera um “sistema de trocas paradoxal” (BATAILLE, 1967, [1975, p. 75]) e o situa “em pólo oposto aos das práticas comerciais atuais” (BATAILLE, 1967, [1975, p. 74]). No *Potlatch* “devemos, por um lado, dar, perder ou

destruir. Contudo, a dádiva seria insensata (...) se não adquirisse o sentido de uma aquisição. É preciso, portanto, que *dar* se torne *adquirir um poder*” (BATAILLE, 1967, [1975, p. 76], grifos do autor).

Se o *Potlach* é uma perda que se transmuta em ganho, um fracasso que traz a glória, e Hilda Hilst afirma que a sua escrita pornográfica se constitui como um *Potlach*, como a autora explica: "Sinto-me livre para fracassar. E foi então que fiz a trilogia erótica” (HILST, 2000, s.p.): podemos nos perguntar o que Hilda Hilst destruiu, perdeu com o seu *Potlach*, o que ela arriscou e, também, o que ela ganhou, qual foi a glória atingida.

Uma pista para responder a essa pergunta está no próprio escrito de Bataille, no exemplo que ele dá do que seria o *Potlach* “na nossa época”:

o menos que se pode dizer é que as formas presentes da riqueza decompõem e transformam em derrisão da humanidade aqueles que se acreditam seus detentores. A sociedade atual, sob esse aspecto, é uma imensa fraude, onde essa *verdade* da *riqueza* é transferida sorrateiramente para a miséria. O verdadeiro luxo e o profundo *potlach* de nossa época cabem ao miserável, àquele que se estende sobre a terra e despreza. Um luxo autêntico exige um desprezo total pelas riquezas, a sombria indiferença de quem recusa o trabalho e faz de sua vida, por um lado, um esplendor infinitamente arruinado e, por outro, um insulto silencioso à laboriosa mentira dos ricos. (BATAILLE, 1967, [1975, p. 82], itálicos do autor)

Parte desse trecho é citada pela própria autora em reportagem para o jornal *O Estado de São Paulo*, em 1984, o que nos dá indícios para entender por que Hilda Hilst chama sua escrita pornográfica de *Potlach*. No excerto citado, Bataille afirma que o *Potlach* do nosso tempo está relacionado ao modo de vida capitalista, no qual os detentores de uma riqueza material acreditam-se como possuidores de um luxo, de um poder. Contudo, Bataille afirma que isso não passa de uma fraude, já que o verdadeiro luxo, a verdadeira riqueza estaria do lado do miserável, daquele que não precisa dessa riqueza fraudulenta para viver no luxo, daquele que despreza essa riqueza, e que pode viver plenamente sem se ater a essa mentira.

Esse aspecto de recusa é evidente na vida da autora, já que Hilda Hilst viveu 40 anos de sua vida isolada no sítio que herdou da mãe, na cidade de Campinas, onde ela construiu a Casa do Sol. Em 1963, a autora muda-se de São Paulo, onde tinha uma vida

agitada e badalada, como afirma – “Eu tinha uma casa gostosíssima em São Paulo, todo mundo ia lá comer, namorar, dançar – meus namorados, meus amigos, minhas amigas” (INSTITUTO MOREIRA SALLES, 1999, p. 31) –, para o sítio em Campinas, onde viveu até a sua morte, em 2004, com o intuito de dedicar-se integralmente à literatura.

Hilda Hilst encarou essa mudança como uma espécie de conversão. Segundo ela, após ter lido o livro *Carta a el Greco*, de Kazantzakis, no qual o próprio autor relata a sua conversão, Hilda Hilst teria percebido que só poderia escrever sua obra voltando-se inteiramente para isto, como relata na entrevista concedida aos *Cadernos de Literatura Brasileira*:

Foi aos 30 anos, depois de ter lido o Kazantzakis. Um dia, ele estava em Paris e viu uma puta linda. Combinou com a prostituta de sair. Quando estava fazendo a barba para o encontro, nasceram pústulas na cara dele e Kazantzakis acabou não indo. Achou que era um milagre, deve ter sido um milagre mesmo. Aí ele foi para o Monte Athos escrever. (...) Quando li esse livro, *Carta a el Greco*, resolvi mudar pra cá. Resolvi mudar minha vida. (...) li o livro e mudei minha vida. (...) Eu tinha que ser só para poder compreender tudo, para desaprender e para compreender outra vez. (HILST *apud* INSTITUTO MOREIRA SALLES, 1999, p. 30-31)

Pode-se afirmar, então, que Hilda Hilst fez uma recusa de vários aspectos de sua vida, social e econômica, por exemplo, para poder escrever. Uma perda que representou um ganho: sua literatura e, como ela mesma disse, uma nova compreensão.

Mas de que maneira esse *Potlatch* aparece em sua obra? Já que a autora usa o termo para falar de sua escrita pornográfica, como essa ideia de perda e ganho está articulada com esse momento da sua escrita?

A escrita pornográfica, em certos aspectos, é um ponto de virada na obra de Hilda Hilst, pois se trata do momento em que a escritora constrói um discurso explícito sobre sua obra e, como discutido anteriormente, ela anuncia que irá escrever pornografia e tem uma justificativa para isso, o que, de fato, marca uma ruptura. Essa ruptura está basicamente relacionada a uma aparente mudança de posicionamento frente ao mercado editorial; se antes Hilda Hilst queixava-se da falta de leitores e reconhecimento, agora, ela parece ter cedido aos supostos apelos dos editores para escrever um livro de bandalheira, um livro que vendesse.

Esse é o seu discurso explícito, contudo, o livro não atende a essa expectativa, como aponta Álvaro Machado, no artigo *Pornografia? Nada disso*, publicado no jornal *a Folha de São Paulo*, em 20 de março de 1999:

[Hilda Hilst] frustrou os leitores de banheiro, pois na verdade se oferecia gato por lebre. Na tradição iconoclasta de Georges Bataille e Henry Miller, a tal trilogia partia de sexo e escatologia para questionamentos de natureza metafísica, como de resto toda a obra da escritora. (...) Muitos palavrões sim, mais nada que ver, por exemplo, com os romances de duas glórias pornográficas dos anos 60: Adelaide Carraro e Cassandra Rios, campeãs de vendagem e de leitura clandestina. (MACHADO, 1999, s/p)

Trata-se de um *Potlatch* construído pela autora, pois se ela continuasse escrevendo sem marcar a ruptura, estaria apenas dando continuidade à sua obra. Da maneira que Hilda Hilst construiu sua obra, ela se alçou a um lugar de destaque, construiu um discurso de que se tornaria uma autora pornógrafa, que escreveria um *best-seller*, para depois, através dos livros, destituir-se desse lugar e manter-se na sua posição anterior: de uma escritora maldita. Assim, levando em conta a discussão desenvolvida até o momento, a resposta para a questão sobre a ruptura ou continuidade na obra parece ter como melhor resposta que se trata das duas coisas.

Ao tratar da artimanha da autora, Jorge Castello afirma: “Apesar de seus esforços para fracassar no texto e ser bem-sucedida na vida, a trilogia está à altura de toda a sua obra precedente, ou posterior – e assim, foi seu projeto de fracasso que fracassou.” (CASTELLO, 1999, p. 95). Aqui, Jorge Castello cai no discurso de Hilda Hilst, de que ela teria tentado escrever um livro pornográfico para vender e se tornar uma autora reconhecida, mas não conseguiu. A leitura do crítico está na contramão do que estou afirmando. Nossa hipótese é que, realmente, as obras pornográficas de Hilda Hilst não a transformaram em uma autora de *best-seller*, não porque ela tenha fracassado nesse projeto, mas porque esse nunca teria sido o propósito da autora. O que Hilda Hilst nunca deixou de afirmar: “Alguns amigos dizem: é um lixo. Eu digo: sabe qual é o significado desse livro? Estou cagando pra vocês.” (ARAÚJO e FRANCISCO, 1989, s/p).

As obras pornográficas seriam, então, uma recusa – da possibilidade de ser uma autora de *best-seller*, de atender a suposta demanda de editores e leitores –, um menos

que permite a derrisão, o escárnio, o sarcasmo, o desprezo pelas convenções. Em geral, o que já é encontrado na sua obra anterior. O que marca a diferença é que esta recusa está calcada em uma contradição. Hilda Hilst escreve explicitamente a partir do registro pornográfico, “gênero”⁹ altamente ligado ao mercado – como se verá adiante – subvertendo os procedimentos já estabelecidos, e opera como se ela própria, autora, tivesse cedido aos apelos do mercado, quando, na verdade, ela utiliza essa lógica como recurso para criticar essa mesma lógica.

1.3. Hilda Hilst e a demanda do Outro

A criação de Hilda Hilst, como fica claro na discussão desenvolvida até o momento, é atravessada pelo Outro. É sempre em relação ao Outro que Hilda Hilst situa sua obra e seu discurso – seja esse Outro configurado como editores, leitores, críticos, repórteres – sempre se trata de algo a ser oferecido. Pode-se dizer que está sempre em questão uma tentativa de responder à demanda do Outro.

Levando em conta a discussão desenvolvida até o momento sobre o discurso construído por Hilda Hilst a respeito de sua obra, proponho pensar a relação da autora com o Outro – editores, leitores, críticos etc – como uma resposta frente a essa demanda que não pode ser atendida.

Como já discutido, há uma tensão entre Hilda Hilst e a expectativa dos leitores e editores. O que estaria em jogo nessa tensão, seria a tentativa de satisfazer a demanda do Outro. A reclamação constante de Hilda Hilst de não ser lida, não ser reconhecida, parece ser uma queixa frente à impotência de se atender à demanda do Outro, pois o que ela oferece nunca é o que o Outro espera. Há sempre uma não complementariedade condensada no seu discurso como um “ninguém me entende”.

Para Hilda Hilst, a escrita pornográfica parece ser uma nova saída diante da demanda do Outro. Contudo, o que faz com que essa saída seja mais interessante é que a decisão de escrever pornografia está ligada ao que se pode chamar de um engodo, a saber, a justificativa da autora de que necessitava ganhar dinheiro e conquistar leitores.

⁹ Segundo Eliane Robert Moraes, no artigo *O efeito obsceno*, a pornografia não se constitui propriamente como gênero, mas é constituída a partir da apropriação e subversão de convenções de outros gêneros estabelecidos, como o romance (MORAES, 2003).

Alguns críticos como Jorge Coli (cf. COLI, 1991) e Jorge Castello (cf. CASTELLO, 1999) chegam a considerar que a empreitada de Hilda Hilst de escrever pornografia falhou. Isso poderia ser verdadeiro somente se se levasse ao pé da letra a justificativa da autora, já que ela não alcançou o sucesso que ela dizia esperar.

Contudo, uma outra leitura possível é que a justificativa criada por Hilda Hilst serve apenas para sustentar, como já citado anteriormente, “o espetáculo montado em arena pública” (DESTRI e DINIZ, 2010, p. 33-34). Pode se tratar de um verdadeiro *Potlatch*, no qual, segundo Bataille, “é preciso que *dar* se torne um *adquirir poder*” (BATAILLE, 1967 [1975, p. 76], grifos do autor). O que se perde é a esperança de tentar satisfazer a demanda do Outro, já que tal perda, traria um poder maior, a possibilidade do desejo. Também é nesse sentido que se pode entender a afirmação de Hilda Hilst “sinto-me livre para fracassar” (HILST, 2000, s.p.): fracassar na tentativa de satisfazer a demanda do Outro. Assim, o *Potlatch* de Hilda Hilst parece ir além dos aspectos sociais e econômicos da vida abordados anteriormente, a recusa é frente à demanda impossível de satisfazer.

A partir da discussão desenvolvida, pode-se dizer que a decisão de escrever pornografia se trata de uma saída menos alienada, que vai além da demanda, passa da impotência para a impossibilidade, fazendo, assim, que se articule algo do desejo. Hilda Hilst dá o que ela pode oferecer aos editores e leitores, independente de se o que ela oferece atende à demanda. Isso não mais importa, como fica evidente na fala da autora: “Alguns amigos dizem: é um lixo. Eu digo: sabe qual o significado desse livro? Estou cagando para vocês” (ARAÚJO e FRANCISCO, 1989, s/p). Assim, mais do que vender e ser lida, o que a escrita pornográfica possibilitaria a Hilda Hilst seria a possibilidade de que se articulasse algo do desejo.

Capítulo 2. Da escrita, que já estava em questão

Se há um discurso criado por Hilda Hilst a respeito de sua obra, esse a permeia. Em 1970, a autora afirmava que não escreveria um livro para o editor, discurso radicalmente diferente da década de 1990, quando Hilda Hilst anuncia que iria escrever pornografia. Neste capítulo, pretende-se mostrar como esse discurso e como a impotência diante da demanda do Outro aparece em um ponto específico de sua obra: o conto “Fluxo”, texto que inaugura a prosa hilstiana.

2.1. A temática da escrita, presente desde o início da prosa hilstiana

A estreia de Hilda Hilst na prosa ocorre em 1970 com a publicação do livro *Fluxo-Floema* pela editora Perspectiva. A essa altura, a autora já havia publicado oito livros de poesia e decide se arriscar na prosa.

Em primeiro lugar, a diferença formal entre prosa e poesia de Hilda Hilst já traz alguns elementos para pensar a prosa hilstiana. Segundo Willer, “a poesia [de Hilda Hilst] é frequentemente mais concisa e contida, com um sentido de apuro formal (...). A prosa (...) é anárquica, transgressiva, exuberante e delirante. Prosa e poesia correspondem, portanto, a polos da contração e expansão, elipse e hipérbole” (WILLER, 2005, s/p). Essas dimensões de prosa e poesia podem ser encontradas na própria fala da autora: “Deixei minha poesia de lado porque me sentia limitada pela própria medida da poesia”¹⁰ (HILST *apud* BOJUNGA, 1972, s/p). Hilda Hilst parece sugerir que sua escrita ficava limitada pela forma, pela métrica e pelos recursos estilísticos utilizados na composição poética. A poesia da autora obedece às regras do gênero, diferentemente da prosa, na qual, segundo Moraes, a autora “estilhaça sua própria medida” (MORAES, 1999, p. 126). Essa noção de limitação leva a pensar em uma escrita referenciada, segura, que traria algum tipo de garantia.

Garantia de quê? De que a própria escrita, a palavra pode trazer um conhecimento, de que, através da poesia é possível encontrar uma essência, ser um

¹⁰ Apesar de a autora afirmar que “deixou a poesia de lado”, ela volta a escrever em versos. Contudo, após sua experiência com a escrita em prosa, sua poesia também ganha novas formas.

Todo. A poesia seria a possibilidade de ser um sujeito não barrado, que não precisa se haver com a falta. Segundo essa perspectiva, a poesia seria possuidora de um saber quase mágico¹¹. Esse aspecto é bem evidente no poema VI da série *Poemas aos homens de nosso tempo*, publicada em *Júbilo, memória, noviciado da paixão*:

Tudo vive em mim. Tudo se entranha
Na minha tumultuada vida. E porisso
Não te enganas, homem, meu irmão,
Quando dizes na noite, que só a mim me vejo.
Vendo-me a mim, a ti. E a esses que passam
Nas manhãs, carregados de medo, de pobreza,
O olhar aguado, todos eles em mim,
Porque o poeta é irmão do escondido das gentes
Descobre além da aparência, é antes de tudo
Livre , e porisso conhece. Quando o poeta fala
Fala do seu quarto, não fala do palanque,
Não está no comício, não deseja riqueza
Não barganha, sabe que o ouro é sangue
Tem os olhos no espírito do homem
No possível infinito. **Sabe de cada um**
A própria fome. E porque é assim, eu te peço:
Escuta-me. Olha-me. Enquanto vive um poeta
O homem está vivo. (HILST, grifos meus, 1974 [2005])

Apesar de, no poema, o poeta aparecer como “livre”, sua liberdade é cerceada pela forma. Nesse poema, o poeta aparece como um abençoado, aquele que sabe, conhece os segredos do homem, a “fome” e sabe como saciá-la. O poeta tem a resposta. A escrita é uma fonte de conhecimento, de transcendência e até mesmo de salvação, já que a conclusão do poema é que “Enquanto vive um poeta/ O homem está vivo”.

A prosa de Hilda Hilst, ao contrário, é uma escrita à beira do abismo, sem abrigos, sem segurança, que faria contorno à falta, presentificando a ausência, isto é, apontando para além da cadeia significante; não há nada que a limite, nem a forma.

¹¹ Não à toa, a poesia hilstiana anterior ao início da escrita em prosa é carregada por um misticismo, pela busca de Deus, pela busca da completude através do sagrado.

Apesar de também haver regras, formas para a prosa, Hilda Hilst embaralha qualquer pressuposto que poderia guiar a escrita em prosa. Quanto mais se tenta buscar a essência, mais ela escapa, mais se inscreve a falta e a impossibilidade de ser Todo. À medida que a palavra tenta dar conta do inominável, mais esse inominável se faz presente¹². Como aponta Cunha: “As narrativas de Hilda não cortam a dor do que se escreve, no sentido de encerrar, mas cortam no sentido de abrir ainda mais a ferida” (CUNHA, 2012, p. 129).

Isso não quer dizer que a prosa não carrega um tom de idealização, ainda se acredita na possibilidade de encontrar a resposta. Há, segundo Cunha “uma luta para que não se perca a esperança de busca, ou seja, quanto mais hemorrágica sua escrita se torna, maiores são as tentativas de se estancar o fluxo desse objeto perdido, alucinado pela linguagem” (CUNHA, 2012, p. 129). A escrita não dá mais conta de oferecer essas respostas, quanto mais se busca, maior é o furo, constituído como a presença de uma ausência. Trata-se da constatação da impossibilidade da completude, da barra que marca e interdita o sujeito, que vem para lembrar que somos seres de carne, portanto, perecíveis. É essa certeza – e a tentativa de negação, logo descartada – que apresenta a prosa hilstiana em “Fluxo” – primeiro conto de *Fluxo-Floema*:

CALMA, CALMA, também não é assim tudo escuridão e morte. Calma. Não é assim? Uma vez um menininho foi colher crisântemos perto da fonte, numa manhã de sol. Crisântemos? É, esses polpudos amarelos. Perto da fonte havia um rio escuro, dentro do rio havia um bicho medonho. Aí o menininho viu o crisântemo partido, falou ai, o pobrezinho está quebrado todo, ai caiu dentro da fonte, ai vai andando pro rio, ai ai ai caiu no rio, eu vou rezar, ele vem até a margem, aí eu pego ele. Acontece que o bicho medonho estava espiando e pensou oi, o menininho vai pegar o crisântemo, oi que bom vai cair dentro da fonte, oi ainda não caiu, oi vem andando pela margem do rio, oi que bom bom vou matar a minha fome, oi é agora, eu vou rezar e o menininho vem pra minha boca. Oi veio. Mastigo, mastigo. Mas pensa, se

¹² Impossibilidade que se estende até Deus. Essa marca de um Deus barrado é levada ao extremo na narrativa *A obscena senhora D* (1982): “Ai Senhor, tu tens igual a nós o fétido buraco? Escondido atrás mas quantas vezes pensado, escondido atrás, todo espremido, humilde mas demolidor de vaidades, impossível ao homem se pensar espirro do divino tendo esse luxo atrás, discursivas, senado, o colete lustroso dos políticos, o cravo na lapela, o cetim nas mulheres, o olhar envesgado, trejeitos, cabeleiras, mas o buraco ali, pensaste nisso? Ó buraco, estás aí também no teu Senhor? Há muito que se louva o todo espremido. Estás destronado quem sabe, Senhor, em favor desse buraco?” (HILST, *A obscena senhora D*, 1982 [2001, p. 45]). Se Deus não é Todo e carrega as mesmas marcas da imperfeição que o homem, o que mais nos resta? Nenhuma esperança vã de tampar o furo, apenas a possibilidade de contornar o inominável e compor com ele, convivendo com o não-sentido.

you é o bicho medonho, you só tem que esperar menininhos nas margens teu rio e devorá-los, se you é o crisântemo polpudo e amarelo, you só pode esperar ser colhido, se you é o menino, **you tem que ir sempre à procura do crisântemo e correr o risco. De ser devorado. Oi ai. Não há salvação.** (HILST, *Fluxo-Floema*, 1970 [2003, p. 20], grifos meus)

A derradeira conclusão “não há salvação” não é um impedimento para que a narrativa continue, pelo contrário, serve como mote para o início da prosa hilstiana, para o fluxo que se estabelece a partir de então, como aponta Moraes:

(...) a certeza de que o conflito é insuperável não significa necessariamente uma rendição à obscuridade absoluta que recobre os domínios da morte. Ao optar pela suspensão da narrativa no impasse, a pequena fábula de Hilda Hilst abre espaço para uma indagação sobre o sentido da existência humana, uma vez excluída a esperança de salvação; indagação esta que se desenvolve num curso vertiginoso até a última página de “Fluxo”. Houvesse ali uma hipótese redentora e esse fluxo seria imediatamente interrompido. (MORAES, 1999, p. 115)

Continuar é possível a partir desse impasse: não há salvação e é preciso correr o risco de se deparar com o inominável, com o que escapa à compreensão. Trata-se do real, da possibilidade de ir além do significante sem sucumbir ao real. É escrever levando em conta o inominável, sem tentar nomeá-lo – já que qualquer tentativa desse tipo seria vã:

Olhe aqui, Ruiska, you não veio ao mundo para escrever cavalhadas, you está se esquecendo do incognoscível. O incognoscível? É, velho Ruiska, não se faça de besta. Levanto-me e encaro-o. Digo: olhe aqui, o incognoscível é incogitável, o incognoscível é incomensurável, o incognoscível é inconsumível, é inconfessável. Ele me cospe no olho, depois diz: ninguém está te mandando escrever sobre o incognoscível, estou dizendo não se esqueça do incognoscível. (HILST, *Fluxo-Floema*, 1970 [2003, p. 24].

Não haver salvação não significa, como afirma Moraes (1999), se entregar, mas sim, buscar uma outra saída. Diante da impotência em atender a demanda do Outro, é preciso buscar outra saída. Que saída seria possível diante do inominável? No conto “Fluxo” começa a se delinear uma saída que culminará na escrita pornográfica. Essa saída seria escrever sobre o corpo, incluir, de alguma maneira o corpo na escrita. É

interessante ressaltar que a saída continua sendo escrever, mas escrever sobre o corpo, ou seja, tentando assimilar o corpo ao significante. No conto “Fluxo”, logo após a constatação de que não há salvação, é essa saída que se apresenta:

Toma, toma quinhentos cruzeiros novos e se não tá com inspiração vai por mim, pega essa tua folha luminosa e escreve aí no meio da folha aquela palavra às avessas. Uc? Não seja idiota, essa é a primeira possibilidade, invente novas possibilidades em torno do. Amanhã eu pego o primeiro capítulo, tá? Engulo o pirulito. Ele me olha e diz: você engoliu o pirulito. Eu digo: não faz mal, capitão, **o uc é uma saída pra tudo**. Está bem. Ele sai peidando no meu belíssimo pátio de pedras perfeitas (...). (HILST, *Fluxo-Floema*, 1970 [2003, p. 21], grifos meus)

É uma tentativa de dar conta do inassimilável que também compõe o corpo, já que este é carne e perecível, é tentando nomear e significar o corpo que se busca uma saída. Essa tentativa de dar conta do real através do corpo é exacerbada no romance *A obscena senhora de D* (1982):

Senhora D, é definitivo isso de morar no vão da escada? Você está me ouvindo Hillé? Olhe, não quero te aborrecer, mas a resposta não está aí, ouviu? Nem no vão da escada, nem no primeiro degrau aqui de cima, será que você não entende que não há resposta? Não, não compreendia nem compreendo, no sopro de alguém, num hálito, num olho mais convulsivo, num grito, num passo dado em falso, no cheiro quem sabe de coisas secas, de estrume, um dia um dia um dia. (HILST, *A obscena senhora D*, 1982, [2001, p. 18-19])

Nesse trecho, a possibilidade de encontrar uma resposta está em algo que exala do corpo, vem do corpo. Essa é a mudança de perspectiva da poesia para a prosa hilstiana, passa-se do espírito para o corpo com a mesma finalidade. Como aponta Moraes:

Apesar da virada que se opera em sua produção literária a partir dos anos 70, não será correto afirmar que a escritora tenha desistido por completo da dimensão idealizada que caracteriza sua primeira poesia. Antes, talvez seja mais prudente atentar para o que vem perturbar essa dimensão quando ela se dispõe a realizar uma inesperada incursão pelos domínios mais baixos da experiência humana. Ao confrontar sua metafísica do puro e do imaterial com o reino do perecível e do contingente que constitui a vida de todos nós, a

escritora excede sua própria medida, o que resulta numa notável ampliação da ideia de transcendência – daí para frente submetida aos imperativos da matéria. (MORAES, 1999, p. 117)

Como aponta Moraes, há algo que vem perturbar essa dimensão sublime, há um algo a mais que se acrescenta à prosa e que não estava presente na poesia. Se a poesia é idealizada, há uma certeza, acredita-se na possibilidade da transcendência e de encontrar Deus, essa certeza titubeia na prosa, não há mais uma saída pela via do sagrado, a busca passa para o plano da matéria. Contudo, a tentativa de encontrar uma resposta pela via do corpo é frustrada, já que colocar o corpo em questão é trazer à tona a marca da incompletude, da carne, lembrança de que somos perecíveis. Diante do real do corpo não há o que se fazer, não existe possibilidade de se esconder, fugir. Quanto mais se explora a dimensão corporal para tentar estancar o inapreensível, maior é a ausência que se presentifica.

2.2. A ficcionalização da escrita literária

Mesmo trazendo a dimensão do corpo à tona – dimensão que é radicalizada na escrita pornográfica – o que se se propõe é um modo muito específico de lidar com o corpo, é pela via da escrita: é preciso escrever sobre o corpo – escreve aí no meio da folha aquela palavra às avessas. Uc? (HILST, Fluxo-Floema, 1970 [2003, p. 21]) – é da escrita que se trata. É tentar escrever algo, o corpo, assimilar o inassimilável através da escrita. Assim, pode-se dizer que a saída que Hilda Hilst busca é pela via da escrita. O seu discurso é construído à luz de um posicionamento sobre o ato de escrever e, como que em abismo, escrever também é a temática de inaugura sua prosa e que estará presente em toda sua obra.

O conto “Fluxo” é o primeiro conto do livro *Fluxo-Floema*, composto por cinco narrativas: “Fluxo”, “Osmo”, “Lázaro”, “O unicórnio” e “Floema”. Cada um desses textos tem sua particularidade, mas em cada um se articula, de diferentes maneiras, a temática da escrita – a dificuldade de escrever, e de se fazer entender através das palavras. Assim, com esse livro, ganha evidência a temática da própria escrita tomada como tema literário: o questionamento sobre a escrita, o processo de escrever e a relação entre escritor, editores e leitores. A questão aparece sempre colocada como uma

oposição entre o que o escritor gostaria de escrever – o desejo de escrita – e o que é preciso escrever – a demanda do mercado –, seja para agradar ao editor, seja para ganhar dinheiro. O que chamo de ficcionalização da escrita literária será o tema não somente da estreia de Hilda Hilst na prosa, mas de muitas de suas futuras narrativas, sendo que essa temática será radicalizada na escrita pornográfica da autora, discussão desenvolvida no Capítulo 3.

Das cinco narrativas de *Fluxo-Floema*, “Fluxo” – a primeira narrativa do livro e, portanto, o texto que vem apresentar a prosa de Hilda Hilst – é a que contém de maneira mais declarada a temática da escrita. À medida que se desenrolam as próximas narrativas do livro, essa temática vai perdendo espaço: da escrita passa-se para a dificuldade de comunicação, daí para a questão do lugar do escritor e termina-se, enfim, com a questão sobre Deus; temáticas que também serão desenvolvidas em obras futuras da autora, como aponta Pimentel no artigo *A arquitetura narrativa de Fluxo-Floema, de Hilda Hilst*:

Na análise das cinco narrativas, observamos a origem dos temas hilstianos que serão trabalhados com mais precisão e com mais desejo de questão nas outras obras de Hilda Hilst, como por exemplo: a questão do mundo literário, a instabilidade da criação, as questões sobre a escrita literária, presentes na narrativa “Fluxo”; a questão da escolha das palavras e as dúvidas sobre o que escrever, encontradas em “Osmo”; a sobreposição do tempo e do espaço em “Lázaro”; a questão das micronarrativas e o escritor como um ser diferente, fora da norma, em “O unicórnio”; e a questão Deus, que será um tema bastante discutido pelas narrativas hilstianas posteriores, tendo o seu começo em “Floema”. Desse modo, entrevemos, ao ler a obra *Fluxo-Floema*, o começo da desestabilização e do devir de uma questão mais profunda sobre a escrita literária, que se apresentará mais radicalmente nos futuros discursos hilstianos. (PIMENTEL, 2010, p. 22)

O conto “Fluxo” apresenta a prosa hilstiana em primeira mão justamente através da temática do escritor às voltas com sua escrita. Essa é a temática que Hilda Hilst escolheu para abrir sua produção em prosa e que ecoará nas suas futuras narrativas com diferentes articulações.

No conto, Ruiska, personagem-escritor, é intimado pelo editor, ao qual ele chama de “cornudo”, a escrever um livro que não seja sobre as coisas “de dentro”. Diante do impasse de escrever o livro para o editor e fazer o que deseja, Ruiska se tranca em de seu escritório atrás de uma “porta de aço”. No escritório, Ruiska tenta

várias estratégias para conseguir escrever, de nada adianta, nem o auxílio de seu filho Rukah, nem de sua mulher Ruisis – que nada mais são que desdobramentos, extensão, invenção do próprio Ruiska. Ainda trancado no escritório, Ruiska abre uma claraboia e um poço, do poço sai o anão, mais um personagem que é desdobramento de Ruiska. O anão também tenta ajudá-lo a escrever, mas não há meio. Até que o anão chega à conclusão de que é melhor Ruiska nunca mais escrever. Ruiska e o anão encontram uma multidão, Ruiska tenta explicar que é escritor, apanha e escuta que não há tempo para as coisas de dentro. O conto acaba com o anão e Ruiska conversando e chegando à conclusão de que tudo é difícil, coexistir é difícil.

Essa é uma breve paráfrase do conto que tem a finalidade de situar nossa leitura. A partir dela, pode-se perceber que, diante do impasse de escrever o livro do editor, Ruiska não cede, ele se entrega ao fluxo que dá nome ao conto. “Fluxo”, segundo a definição do dicionário HOUAISS, “escoamento ou movimento contínuo de algo que segue um curso”, é também o “transbordamento”, algo de excessivo. O fluxo é essa entrega, a narração segue seu curso independentemente das exigências do editor, ela não se limita, ela transborda. Não se trata do uso habitual do fluxo da consciência, é um fluxo que excede o próprio narrador, como aponta Pécora:

Não se trata, contudo, da forma mais conhecida de fluxo de consciência, na qual a narração ou o enunciado se apresenta como flagrante realista de pensamentos do narrador. O fluxo de Hilda é surpreendentemente dialógico, ou mesmo teatral, sem deixar de se referir sistematicamente ao próprio texto que está sendo produzido, isto é, de denunciar-se como linguagem e como linguagem sobre linguagem. O que o fluxo dispõe como pensamentos do narrador não são discursos encaminhados como uma consciência solitária supostamente em ato ou em formação, mas como fragmentos descaradamente textuais, disseminados alternadamente como falas de diferentes personagens que irrompem, proliferam e disputam lugares incertos, instáveis, na cadeia discursiva da narração. (...) O drama da consciência apresentado na prosa de Hilda absolutamente não é ordenado, a cada vez, por uma personalidade discursiva estilística reconhecível como distinta da de todas as outras em questão. Os vários narradores personagens que emergem no fluxo hilstiano são mais proliferações inadvertidamente incapazes de se conter numa unidade do que propriamente essências ou estilos irreduzíveis entre si. Isto é, todas as personagens mal ajambradas que se apossam da suposta consciência em fluxo são muito semelhantes, mas ainda assim são incontidamente várias. (PÉCORA, 2005, s/p)

Essa ideia de fluxo como algo de um excesso, de um transbordamento, aponta-nos para um além, ou seja, o fluxo hilstiano é a tentativa de se dar conta do inominável através da linguagem, mais precisamente, da escrita. À medida que o fluxo se desenrola, ao invés da linguagem conseguir cobrir o inominável, novamente, o que se presentifica é essa impossibilidade, há um *a mais*, um resto que escapa à cadeia significante. Desse modo, escrever é tentar dar conta do inominável; é a partir desse impasse que a escrita é possível.

A narrativa se desenvolve no impasse de Ruiska entre escrever “as coisas de dentro” e obedecer ao editor que sugere que ele comece escrevendo “no meio da folha aquela palavra às avessas” (HILST, *Fluxo-Floema*, 1970 [2003, p. 21]). Ruiska até tenta, fecha-se no seu escritório e tenta seguir as instruções do editor:

Agora estou livre, livre dentro do meu escritório. É absurdo minha gente, estudei história, geografia, física, química, matemática, teologia, botânica, sim senhores, botânica, arqueologia, alquimia, minha paixão, teatro, é teatro eu li muito, poesia, poesia eu até fiz poesia mas ninguém nunca lia, diziam coisas, meu Deus, da minha poesia, os críticos são uns cornudos também, enfim, acreditem se quiserem, não sei nada a respeito do. (HILST, *Fluxo-Floema*, 1970 [2003, p. 20-23])

Apesar de tentar, trancando-se no seu escritório com uma porta de aço – “Fecho a porta de aço do meu escritório” (HILST, *Fluxo-Floema*, 1970 [2003, p. 22]), Ruiska não consegue escrever o texto para o editor. Entendo que a porta de aço é o emblema da tentativa de Ruiska livrar-se de si mesmo, livrar-se do seu “dentro”, de livrar-se de Ruisis e Rukah – sua esposa e seus filhos fictícios, desdobramentos de si mesmo –, a tentativa de tamponar o furo, a falta, para poder escrever o texto para o editor. Contudo, sua tentativa é frustrada.

Mesmo se trancando com uma porta de aço, Ruiska continua a ser invadido por pedaços de si mesmo que se materializam como outros personagens – o anão e Palavrarara – e entram no escritório através de uma claraboia e um poço abertos por Ruiska. A imagem do poço e da claraboia, que ficam no mesmo eixo, dão a ideia de um furo, de algo que atravessa. Pode-se pensar essa imagem como a do furo do real, o poço e a claraboia dão contorno a esse vazio, ao incompreensível. Ruiska é invadido pelos seres que saem desses buracos: “É duro, é duro ser constantemente invadido, nem com a

porta de aço não adianta, eles se fazem, se materializam. Ora, ora, Ruiska, você abre uma claraboia, abre um poço, e não quer que ninguém apareça?” (HILST, *Fluxo-Floema*, 1970 [2003, p. 34]). Se a porta de aço é a tentativa de Ruiska separar-se de si para escrever o texto do editor, o poço e a claraboia representam a impossibilidade dessa separação, de Ruiska escrever sem levar em conta seu de dentro.

O editor aparece como aquele que tenta impor um limite ao fluxo, que quer um livro que não presentifique a ausência, que vele o furo. É a figura que faz o papel da indústria cultural, aquela que oferece produtos que ficam no nível da demanda e tamponam a falta. O editor propõe um livro que não fale sobre as coisas de dentro:

Meu filho, não seja assim, fale um pouco comigo, eu quero tanto que você fale comigo, você vê, meu filho, eu preciso escrever, eu só sei escrever as coisas de dentro, e essas coisas de dentro são complicadíssimas mas são... são as coisas de dentro. E aí vem o cornudo e diz: como é que é meu velho, anda logo, não começa a fantasiar, não começa a escrever o de dentro das planícies que isso não interessa nada, você agora vai ficar riquinho e obedecer, não invente problemas. Empurro a boca pra dentro da boca, chupo o pirulito e choramingo: capitão, por favor me deixa usar a murça de arminho com a capa carmesim, me deixa usar a manteleta roxa com alamares, me deixa, me deixa, me deixa escrever com dignidade. (HILST, *Fluxo-Floema*, 1970 [2003, p. 20-21])

O desejo de escrever de Ruiska não é suficiente para que ele tenha um livro, pois, por mais que o escritor abandone-se à sua escrita, há a figura do editor que coloca um limite para a escrita. Apesar de Ruiska ser um narrador-escritor, ele não escreve. O texto que lemos não é uma narrativa escrita por esse personagem-escritor, o que acompanhamos é justamente a impossibilidade de Ruiska escrever, é ele se debatendo consigo e com seus desdobramentos acerca das questões da escrita e das palavras. É esse posicionamento de Ruiska que permitirá a continuidade do fluxo que dará forma à narrativa: por não ser um texto escrito por Ruiska, por não ser um texto para o editor, por Ruiska estar apenas refletindo consigo mesmo, a narrativa maior, “Fluxo”, é reflexo da própria confusão do personagem. O narrador é Ruiska, mas, por ele se desdobrar em muitos outros, a voz da narrativa é tomada por esses personagens sem marcação alguma. A referência de espaço também é mínima – um escritório –, e mistura-se às invenções de Ruiska: a porta de aço, a claraboia, o poço. Também não há marcação

temporal, Ruiska narra sem sabermos se é uma lembrança, se aconteceu no passado, se está no presente ou se não são invenções dele próprio. Nem Ruiska sabe essa resposta.

A condução da narração não é de um único narrador, ela é tomada por diversos personagens, que, na verdade, são desdobramentos, extensões, de Ruiska. Esses personagens não diferem tanto de Ruiska, mas também não se identificam completamente com ele. São como pedaços de Ruiska que descolam dele e ganham vida própria, não estão mais sob o controle do seu criador. Todas essas vozes tomam, desordenadamente, a palavra, dando continuidade ao fluxo.

O anão aparece do poço aberto no escritório, “do intestino, da cloaca do universo, do cone sombrio da lua” (HILST, *Fluxo-Floema*, 1970 [2003, p. 35]). Ele se materializa como a extensão de Ruiska que pondera, que tenta fazer com que Ruiska evite tantas reflexões: “Vamos, você vai gostar de mim, eu sou um anão. Alguma coisa a ver com estrelas anãs branquinhas e negras? Não, Ruiska, nada disso, apenas uma coincidência, não fique fazendo ilações, relações, libações.” (HILST, *Fluxo-Floema*, 1970 [2003, p. 35]).

Enquanto o anão tenta puxar Ruiska de volta, eles vão se embrenhando pelos domínios da linguagem e esta também vai deixando de ser referência, o sentido começa a esvair-se. A linguagem não é clara, nem sempre diz o que se quer dizer:

Olhem, antes de continuar minha conversa com o anão, devo dizer que a claraboia e o poço estão na mesma direção, e isso às vezes me atrapalha quando eu uso o telescópio porque não posso ficar no centro do assoalho, porque no centro do assoalho, em direção à claraboia, está o poço. **Será que estão me entendendo? O difícil desse meu jeito é que as frases ficam sempre mais complicadas do que seria sensato, porque o sensato, o criterioso, seria dizer assim: a claraboia e o poço têm o mesmo eixo. Às vezes uso recursos extremos para me fazer entender em casos extremos.** (HILST, *Fluxo-Floema*, 1970 [2003, p. 35], grifos meus)

A partir daqui, cada vez mais a linguagem tem seu sentido multiplicado, ela não é mais segura. O anão sugere: “seria bom colocar nesse relato, Ruiska, mais imagens, usar a imagística” (HILST, *Fluxo-Floema*, 1970 [2003, p. 38]) e Ruiska coloca a ideia em prática:

Uma imagem bonita seria: o cão vermelho passeia suas patinhas no gramado molhado. Ou então: o cão verde passeia as suas patinhas no gramado vermelho. O cão passeia. As suas patinhas molhadas. No gramado vermelho. O gramado vermelho recebe as patinhas molhadas do cão. Verde. Molhado. (HILST, *Fluxo-Floema*, 1970 [2003, p. 38])

Esse trecho ilustra a tentativa de Ruiska de tentar criar uma imagem através das palavras. Contudo, a possibilidade de jogar com as palavras é tanta, que Ruiska perde-se nas inúmeras possibilidades de sentido. E de não sentido: “Por favor, tudo isso tem sentido, tem sentido tudo o que aparentemente não tem sentido, e tem sentido tudo o que realmente não tem sentido. Ah, eu queria ter sentido. Eu queria ter sentido aquela água na cara outra vez (...)” (HILST, *Fluxo-Floema*, 1970 [2003, p. 38]). Os sentidos das palavras não mais importam, pois as palavras diriam coisas diferentes delas próprias. Os significantes não dão mais conta de dizer, a linguagem transborda e excede a si mesma.

Na tentativa de dizer, de conseguir escrever, Ruiska decide entrar no poço. Contudo, a entrada no poço marca justamente a decisão de Ruiska de entregar-se a seu “de dentro”:

Devo realmente entrar no poço? Ou quero entrar no poço para justificar as coisas escuras que devo dizer? O que você quer dizer velha Ruiska? Umhas coisas da carne, uns azedumes, impudores, ai, uma vontade de limpar o mundo. Quero limpar o mundo das gentes que me incomodam. Quem? Os velhos como eu, os loucos como eu. (HILST, *Fluxo-Floema*, 1970 [2003, p. 40])

Ruiska não vai fazer o livro para o editor, o narrador-escritor não recua diante do inominável, ele não aceita a proposta do editor de deixar isso de lado. Contudo, Ruiska também não consegue escrever seu livro, as referências vão se perdendo e a linguagem que já não é clara, fica incompreensível, ele enlouquece. Tudo que Ruiska consegue fazer é um livro com mil páginas apenas com a palavra “AIURGUR”: “Queres saber o que ele é agora? O que é Ruiska para os teus olhos de desejo? Um pobre louco, ninguém mais entende o que ele escreve, tu achas que posso publicar um livro onde só está escrito AIURGUR? Pois escreveu mil páginas com AIURGUR” (HILST, *Fluxo-Floema*, 1970 [2003, p. 48]). O personagem perde-se em si mesmo, nos seus

desdobramentos (Ruisis, Rukah, o anão) nas suas ideias e, principalmente, na sua língua. Diante do inominável, Ruiska sucumbe.

2.3. “Fluxo” e a impotência diante da demanda do Outro

A partir da discussão desenvolvida até aqui, pode-se dizer que na poesia de Hilda Hilst ainda há uma alienação em relação à demanda do Outro, acredita-se que a poesia pode satisfazer a “fome” dos homens.

Em “Fluxo”, diante da demanda do editor, o escritor fica paralisado, não escreve, tanto que o conto não é “escrito” pelo personagem, é apenas contado. Assim como Ruiska decidiu não fazer um livro vendável para o editor, o conto não foi escrito para ser palatável, e o seu desenrolar, à medida que vai chegando o final do texto, leva a um não-sentido, a uma não resolução, não há uma preocupação em fazer-se entender pelo leitor. Aqui, já se encontra a impotência diante da demanda do Outro, já há uma percepção de que o que se oferece não satisfaz a demanda, de que não é possível voltar ao tempo mítico de satisfação absoluta, o que é apontado pela conclusão “não há salvação” (HILST, *Fluxo-Floema*, 1970 [2003, p. 20]), mas ainda assim, a tentativa é de oferecer pela via significante o objeto de demanda, pois o real, além do significante, causa um horror, por isso, continua-se insistindo.

Contudo, quanto mais se insiste no significante, mais fica evidente que este não pode dar conta de tudo, que há algo que escapa, cai. É preciso buscar outra saída, e a saída apontada é pela via do corpo, escrever sobre o corpo. A esperança se mantém, apesar do vislumbre de que se trata de uma esperança vã, já que o corpo precível também aponta para a impotência e para o real.

Neste conto, a escrita é o objeto de demanda do Outro, o editor. Ruiska até tenta se trancar no escritório e ignorar o real, mas não consegue, é invadido por isso que escapa ao significante. Diante da impotência de oferecer esse objeto de demanda e tamponar o furo do real, o personagem Ruiska não consegue fazer o giro para a impossibilidade. Ruiska tenta atender a demanda, insistir na via significante, exaustivamente, até enlouquecer.

Essa postura do personagem Ruiska parece derivar do próprio posicionamento de Hilda Hilst, discutido no capítulo 1. O posicionamento da autora de queixar-se diante da impotência de atender a demanda do Outro, reflete na sua própria obra. Assim como Hilda Hilst, Ruiska insiste em atender a demanda. Porém, se o desvelamento do real leva o personagem Ruiska à loucura, ao não sentido absoluto, Hilda Hilst faz algo, ela continua a escrever, ainda que seja para se queixar, nos seus próprios escritos, de que ninguém a lê nem a compreende.

3. A escrita pornográfica

3.1. A pornografia como objeto de demanda da indústria cultural

Com as discussões desenvolvidas até o momento, pode-se dizer que, para Hilda Hilst, o suposto objeto de demanda do Outro – aqui a indústria cultural, seria a escrita pornográfica. Tanto no seu discurso, como no conto “Fluxo”, a demanda é de escrever um livro pornográfico.

Para entender essa relação – entre pornografia e indústria cultural – faz-se necessário um breve panorama da história da pornografia. Esse breve histórico sobre a literatura pornográfica não tem a pretensão de ser um estudo aprofundado sobre a história da pornografia, mas sim uma descrição que possibilite a esquematização e desenvolvimento das hipóteses a serem discutidas. Trata-se de uma explanação, em linhas gerais, que leve à compreensão do mecanismo que levou à cooptação da pornografia pela indústria cultural.

Em sua origem etimológica, a palavra pornografia provém do grego *pornográphos*: o prefixo *porn(o)* significa prostituta, e *gráphos* significa grafia, portanto, pornografia significa, literalmente, escrito sobre prostitutas (HOUAISS, 2009). Eliane Robert Moraes e Sandra Lapeiz, em um livro intitulado *O que é pornografia*, no qual as autoras fazem um apanhado das possíveis definições, afirmam que a pornografia pode ser entendida como um discurso sobre a sexualidade que tem como objetivo causar excitação sexual (MORAES e LAPEIZ, p. 8, 1984).

No livro *A invenção da pornografia – Obscenidade e as origens da modernidade 1500-1800*, uma série de ensaios acerca da história da pornografia entre os séculos XVI e XVIII, o historiador Lynn Hunt, organizador do volume, data a origem da pornografia no século XVI¹³ e afirma que, a princípio, esta teria surgido como uma “forma de pôr à prova os limites do ‘decente’ e a censura das autoridades eclesiástica e secular” (HUNT, 1999, p. 10).

¹³ Apesar de datar a origem da pornografia no século XVI, Hunt afirma que o erotismo, a sensualidade a representação explícita dos órgãos sexuais podem ser encontrados em qualquer tempo e lugar.

Contudo, ainda segundo Hunt (1999), nos séculos XVII e XVIII, a pornografia ganha força como crítica política e religiosa. Nesse período, portanto, a pornografia tinha como marca um caráter crítico, a questão do sexo e da excitação sexual estava presente – pois é isso que caracteriza a pornografia –, mas é relegada a segundo plano. Como exemplo dessa tendência, pode-se citar a obra *Teresa Filósofa* (1748), ora atribuída a autor desconhecido, ora a um autor chamado Marquês D’Argens. Trata-se de um livro pornográfico no qual há descrição de cenas de sexo minuciosamente descritas, contudo, a isso se acrescenta uma dimensão de crítica à Igreja: a linguagem é cheia de jargões religiosos e a história pode ser resumida a um padre que pratica sexo com uma beata enganando-a e levando-a a crer que está atingindo o mais alto grau de êxtase místico. O que pode ser encarado como uma crítica direta a uma suposta hipocrisia da Igreja que pregaria uma moral que os próprios eclesiásticos não seguiam.

Na última década do século XVIII, a pornografia começa a perder sua conotação de crítica política e religiosa. Esse período coincide com a Revolução Francesa (1789) e com a Primeira Revolução Industrial (segunda metade do século XVIII), o que leva a pensar em uma relação entre a perda do caráter crítico da pornografia e a ascensão do capitalismo. Hipótese corroborada por Hunt ao afirmar que “no final da década [1790], a pornografia começou a perder suas conotações políticas e tornou-se um negócio comercial” (HUNT, 1999, p. 43).

A partir do século XIX e principalmente no século XX, com o avanço da técnica e os meios de produção em série, a produção de pornografia foi cooptada pela indústria cultural. Adorno e Horkheimer, no livro *Dialética do esclarecimento* (1944[1985]), definem a indústria cultural como “a indústria da diversão” e afirmam que “sua ideologia é o negócio” (ADORNO; HORKHEIMER, 1944 [1985, p. 128]). A característica mais marcante da indústria cultural é que ela leva a uma redução ao mesmo, à padronização da arte: “a técnica da indústria cultural levou apenas à padronização e à produção em série, sacrificando o que fazia a diferença entre a lógica da obra e do sistema social” (ADORNO; HORKHEIMER, 1944 [1985, p. 114]). Segundo esses autores, não há espaço para o novo, tudo deve seguir o padrão previamente definido, tudo já tem um roteiro previsto e calculado. Trata-se do que Adorno e Horkheimer chamam de “esquematismo da produção” (ADORNO; HORKHEIMER, 1944 [1985, p. 117]), “tudo o que vem a público está tão profundamente marcado que nada pode surgir sem exhibir de antemão os traços do jargão

e sem se credenciar à aprovação ao primeiro olhar” (ADORNO; HORKHEIMER, 1944 [1985, p. 120]).

3.2. As duas margens da escrita, segundo Roland Barthes

Utilizarei essa breve descrição da indústria cultural a partir da perspectiva de Adorno e Horkheimer, enfatizando o aspecto do “esquematismo da produção” que tem como consequência que todo produto produzido no contexto da indústria cultural tenha um sentido dado, pronto e fechado. É especificamente este último aspecto que me interessa e passarei a analisá-lo sob a ótica lacaniana, utilizando também, como referencial os textos de Roland Barthes.

Quanto ao que Adorno e Horkheimer se referem como “esquematismo de produção”, Roland Barthes, em seu ensaio *O prazer do texto*, afirma:

A forma bastarda da cultura de massa é a repetição vergonhosa: repetem-se os conteúdos, os esquemas ideológicos, a obliteração das contradições, mas variam-se as formas superficiais: há sempre livros, emissões, filmes novos, ocorrências diversas, mas é sempre o mesmo sentido. (BARTHES, 1973 [1977, p. 56])

Nesse excerto, Barthes marca que há um sentido. Um sentido dado, pronto, oferecido ao consumidor. Sobre esse aspecto, ao referirem-se ao cinema, Adorno e Horkheimer comentam que o filme, produzido dentro dessa lógica da indústria cultural, “não deixa mais à fantasia e ao pensamento dos espectadores nenhuma dimensão na qual estes possam, sem perder o fio, passear e divagar no quadro da obra filmica” (ADORNO; HORKHEIMER, 1944 [1985, p. 119]). Essa citação reafirma a ideia de que, no contexto da indústria cultural, as obras têm um sentido dado e fechado, um significado, como aponta Barthes, “o estereótipo é a via atual da ‘verdade’, o traço palpável que faz transitar o ornamento inventado para a forma canonical, coercitiva, do significado” (BARTHES, 1973 [1977, p. 57]). Ou seja, não pode haver espaço para o espectador ir além do que foi apresentado.

De uma perspectiva lacaniana, pode-se falar em termos de significante e significado. Esses conceitos foram tomados por Lacan da linguística estrutural de

Saussure, que tem como elemento base de sua teoria a noção de signo, que nada mais é que o significado (conceito) mais o significante (imagem acústica) em uma relação indissociável. Contudo, Lacan subverte o signo saussuriano declarando a autonomia do significante em relação ao significado: a “posição primordial do significante e do significado [são] como ordens distintas e inicialmente separadas por uma barreira resistente à significação” (LACAN, 1957 [1998, p. 500]). O significante, para Lacan, é equívoco, ele não porta um significado e remete sempre a outro significante. O significado, ou a significação, como prefere Lacan, passa a ser efeito da articulação entre os significantes. Dessa forma, significante e significado não estão em uma relação fixa e, articulados dessa maneira, não se pode prever qual seria o efeito de significação de determinado significante.

O “esquematismo de produção” seria a forma de garantir que o significante produzisse sempre a mesma significação, independente do que se articulasse. Isto é, a significação sempre insiste e o significante, portanto, deixa de ser equívoco, ambíguo. Essa ideia se aproxima do que Barthes, no seu ensaio *O prazer do texto*, irá chamar de “representação”: “A representação é isso: quando nada sai, quando nada salta fora do quadro: do quadro, do livro, do *écran*” (BARTHES, 1973 [1977, p. 74]).

Nesse mesmo ensaio, Barthes irá aproximar essa ideia de representação ao que ele chama de “texto de prazer” – o texto com o sentido dado, em oposição ao “texto de gozo”¹⁴.

Duas margens são traçadas: uma margem sensata, conforme, plagiária (trata-se de copiar a língua em seu estado canônico, tal como foi fixada pela escola, pelo uso correto, pela literatura, pela cultura). (BARTHES, 1973 [1977, p. 12])

Pode-se aproximar a literatura produzida no contexto da indústria cultural disto que Barthes chama de uma margem sensata: a linguagem é, portanto, usada de maneira utilitária, como uma ferramenta, característica que Barthes atribui à literatura produzida pela “cultura pequeno-burguesa” (BARTHES, 1973 [1977, p. 52]): “Ela [a classe burguesa] não tem nenhum gosto pela linguagem, que já não é sequer a seus olhos,

¹⁴ No original, “texte de plaisir” e “texte de jouissance”. Na edição portuguesa consultada, a tradução para “texte de jouissance” era “texto de fruição”. Optei por uma tradução livre, mais literal, e que evitará imprecisões, já que “jouissance” é também a palavra escolhida por Lacan para um conceito importante e que foi traduzido como “gozo”.

luxo, elemento de uma arte de viver (morte da ‘grande’ literatura), mas apenas instrumento ou cenário (fraseologia)” (BARTHES, 1973 [1977, p. 51]). Isto é, na literatura produzida no contexto da indústria cultural, o trabalho com a linguagem não se volta para o próprio texto, o que se espera, pelo contrário, é que o texto dissimule sua condição de construção de linguagem: os significantes não podem aparecer e o texto precisa ter uma significação pronta que não deixa espaço para dúvida, equívocos e ambiguidades.

Ainda há, como disse Barthes, “*uma outra margem*, móvel, vazia (apta a tomar não importa quais contornos)” (BARTHES, 1973 [1977, p. 12], grifos do autor). Nessa outra margem, o sentido não seria dado, o significante vagaria solto, como se houvesse uma fenda entre o significante e a significação. O gozo do texto estaria nessa fenda, no vacilo da significação, não-sentido, o real – o que remete a tese lacaniana da autonomia do significante em relação ao significado.

Também se pode pensar a primeira margem proposta por Barthes, o texto de prazer como o de um “gozo dado pelo significante, organizador de sentido” (CALDAS, 2007, p. 21) e essa outra margem, o texto de gozo, como um gozo “que escapa ao sentido, destacando-se duas faces na forma de gozar da própria linguagem: pela via do gozo do sentido ou pelo gozo fora-do-sentido” (idem).

Hilda Hilst constrói um discurso sobre sua obra pornográfica que aponta na direção de um texto de prazer, dando a entender que cedeu aos apelos do mercado, como se estivesse seguindo o esquematismo de produção, produzindo um texto no qual o gozo se daria pela via do significante, do sentido, ou seja, situando-se no nível da demanda. Contudo, no seu texto, o que se encontra é outra coisa, um texto de gozo, o gozo fora-sentido, que aponta para o equívoco do significante, para a fenda entre significante e significado, presentificando o furo e tornando possível o desejo. O seu próprio discurso pode ser lido também, como um “texto de gozo”: um discurso que porta um equívoco, uma contradição, a fenda: não é possível interpretá-lo eliminando as incoerências e chegando ao seu significado, porque seu significado está também na contradição.

Parto do ensaio “O prazer do texto” (1973), de Barthes, para traçar uma divisão entre dois tipos de texto: o que Barthes chamou de “texto de prazer” e “texto de gozo”. Esta divisão será o ponto de partida para uma discussão da literatura pornográfica em

termos de demanda e desejo, dois conceitos da teoria lacaniana que me permitirão analisar a escrita pornográfica de Hilda Hilst em relação à indústria cultural.

Quando Barthes fala de uma “margem sensata”, do “texto de prazer”, somos levados a pensar em um texto fálico. A referência ao falo não é a referência ao pênis, mas ao Pai. O pai como aquele que institui a Lei, que ordena, que controla, que limita. O falo é o elemento significante da Lei. Portanto, ao tratarmos de uma referência fálica, de um objeto fálico, estamos falando de algo que vem para tamponar a fenda, para não deixar transparecer o equívoco do significante. Assim, a indústria cultural, nos termos discutidos acima, é altamente fálica, nada pode escapar ao cerceamento, o esquematismo de produção serve a esse propósito: velar a falta, o não-sentido.

O “texto de gozo” pode ser pensado como um texto que possibilita a articulação do desejo. Isso seria possível porque o significante não porta um significado, e nesse furo, no equívoco da linguagem que pode aparecer algo do desejo. O desejo, segundo a ótica lacaniana, pode ser articulado justamente nesta fenda, nisto que escapa ao véu, onde o sentido falha, no equívoco do significante. Essa ideia, do texto como a possibilidade de articulação do desejo é desenvolvida por Lacan em seu *Seminário 6 – O desejo e sua interpretação* – em que faz uma análise de *Hamlet*: “A peça de Hamlet é uma espécie de aparelho, de rede, de armadilha para pássaros na qual se articula o desejo do homem” (LACAN, 1959-1960 [1989, p. 31]).

Assim, pode-se situar no nível da demanda o “texto de prazer”, que se oferece com sentido pronto, fechado. O objeto que pode tamponar a falta, um véu que recobre o enigma e que dá uma significação. A pornografia produzida no contexto da indústria cultural seria, portanto, esse objeto de demanda, que produziria gozo pela via do sentido, um texto fálico, que tampona tudo que está além do falo (o feminino, o real, a falta).

Se Hilda Hilst afirma que decidiu escrever pornografia para vender, para ganhar dinheiro e reconhecimento, somos levados a pensar que seus textos pornográficos operariam como “textos de prazer” produzindo o gozo pela via do sentido, e ficariam no nível da impotência de atender à demanda do Outro. Contudo, levando em conta a discussão desenvolvida no capítulo 1 acerca do discurso da autora, pode-se supor que o que se passa é o contrário. Através da escrita pornográfica, Hilda Hilst conseguiria fazer o giro da impotência para a impossibilidade, passando do nível da demanda para o nível

do desejo e, assim, seu texto pornográfico operaria pela via do gozo fora do sentido, ocupando o lugar de objeto *a*, causa de desejo.

3.3. A pornografia de Hilda Hilst: *O caderno rosa de Lori Lamby*

O caderno rosa de Lori Lamby foi o primeiro livro pornográfico publicado por Hilda Hilst em 1990 e, como já discutido, sua publicação foi acompanhada do anúncio da autora de que ela abandonaria a literatura séria e passaria a escrever bandalheiras: “Daqui para a frente só vou escrever grandes e, espero, adoráveis bandalheiras” (HILST, 1990 in DESTRI e DINIZ, 2010).

No livro, Lori Lamby, personagem de oito anos de idade, escreve em seu diário – o caderno rosa – as suas aventuras sexuais com adultos, autorizada e induzida pelos seus pais, com as quais se diverte muito. Além disso, Lori justifica sua prostituição afirmando que assim pode comprar as coisas de que gosta, como um quarto todo cor-de-rosa. É isto que está posto no primeiro parágrafo do caderno de Lori:

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. Agora eu quero falar do moço que veio aqui e que mami me disse agora que não é tão moço, e então eu me deitei na minha caminha que é muito bonita, toda cor de rosa. E mami só pôde comprar essa caminha depois que eu comecei a fazer isso que eu vou contar. Eu deitei com a minha boneca e o homem que não é tão moço pediu para eu tirar a calcinha. Eu tirei. Aí ele pediu para eu abrir as perninhas e ficar deitada e eu fiquei. Então ele começou a passar a mão na minha coxa que é muito fofinha e gorda, e pediu que eu abrisse as minhas perninhas. Eu gosto muito quando passam a mão na minha coxinha. Daí o homem disse para 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, mas ele tirou aquela coisona dele, o piupiu, e o piupiu era um piupiu bem grande, do tamanho de uma espiga de milho, mais ou menos. (O caderno rosa de Lori Lamby, p. 13-14)

Nesse início, há algo que passa despercebido num primeiro momento e que o leitor só terá acesso no final do livro, nas palavras de Lori Lamby: “o começo da história”. Tal começo pode ser entendido como a explicação de Lori para a escrita do

seu caderno. No final do livro, o leitor descobre que Lori escreve o caderno rosa na tentativa de ajudar seu pai escritor a fazer o livro exigido pelo editor.

O pai de Lori é um escritor incompreendido pelo editor e pressionado a escrever um livro de “bandalheira”:

Papi hoje teve uma crse grande, quero dizer crise grande. Ele falou pra mami que quer morar no quintal, que não agüenta mais cadeiras, mesas, livros, camas, e que nunca ele vai conseguir escrever o merdaço que o salafra do Lalau quer, que está tudo um cu fedido (nossa, papi!).

(...) E disse também que ela jurava que ele é melhor que o Gustavo e o Henry e o Batalha. Só sei muito bem quem é o Mercúrio que o tio Abel explicou mas parece que não era esse que eles falaram por causa da língua inchada. Aí mamãe falou assim:

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

Aí papi ficou bem louco e disse:

“Gênio é a minha pica, gênios são aqueles merdas que o filho da puta do Lalau gosta, e vende, VENDE!, aqueles que falam da noite estrelada do meu caralho, e do barulho das ondas da tua boceta, e do cu das lolitas. (HILST, *O caderno rosa de Lori Lamby*, 1990 [2005, p. 84-85])

Esse trecho marca a revolta do pai de Lori por ele ser um gênio, um grande escritor, e não ter o reconhecimento de seu trabalho. São reconhecidos os autores que vendem e para vender é preciso falar de “caralho”, “boceta” e “cu”. Mas não só isso, é preciso falar “da noite estrelada do meu caralho”, “das ondas da tua boceta” e “do cu das lolitas”. Acrescenta-se ao baixo corporal uma dimensão ideal, romanceada, como se para fazer o livro de bandalheira que o editor quer, fosse preciso falar do corpo ocultando a sua dimensão da carne, de ser perecível, ou seja, sem levar em conta o inominável, tamponando-o. Levando em conta a discussão já desenvolvida, trata-se de escrever um texto que provoque o gozo do sentido, ficando no nível da demanda. Segundo Moraes,

O leitor pode sentir-se tentado a buscar nas passagens mais herméticas do texto as chaves de sua compreensão. Talvez esse não seja o caminho. Assim como acontece com toda boa literatura, essa obra desmente o que nela – e dela – se afirma, convidando-os a explorar os ângulos menos óbvios da paisagem que se descortina à primeira vista. (MORAES, 1999, p. 114)

Essa afirmação de Moraes corrobora a hipótese de que a pornografia de Hilda Hilst, ao contrário do que é esperado da pornografia produzida no contexto da indústria cultural, não opera pela via do gozo do sentido, e sim pelo gozo fora do sentido.

O impasse encontrado em *O caderno rosa de Lori Lamby* é o mesmo de Hilda Hilst e do personagem Ruiska em “Fluxo”: o que fazer diante da demanda do editor, que em *O caderno rosa de Lori Lamby* se torna explícita: escrever um livro de “bandalheira”. Contudo, há uma diferença importante entre “Fluxo” e *O caderno rosa de Lori Lamby*: no primeiro, o personagem Ruiska sucumbe diante do impasse e não escreve; no último, a temática da escrita aparece como uma possibilidade de escrever o que os editores querem. Lori Lamby, de fato, escreve um livro. O que não quer dizer que tenha conseguido concretizar seus propósitos: escrever um livro de bandalheira que atendesse à demanda do editor para ajudar seu pai.

De toda forma, Lori Lamby escreve um livro pornográfico. Hilda Hilst, como que num *mise en abyme* também o faz. Contudo, o que transborda na pornografia de Hilda Hilst é uma reflexão sobre o próprio ato de escrever, de novo, a temática da escrita se coloca, o texto desdobra-se em cima de si mesmo, num movimento de metalinguagem, como afirma Rodrigues:

A “reflexão sobre o ato de escrever” está presente, de ponta a ponta, no enredo de “O caderno rosa”. A história da menina cujo pai é escritor ignorado pelo mercado editorial por não agradar ao público leitor é a questão decisiva do livro. Lori, influenciada pelas sugestões do editor Lalau ao seu pai, resolve escrever um livro de “bandalheiras”, de leitura descomplexificada, conforme gostariam os leitores que podem comprar, ou melhor, consumir, livros. (RODRIGUES, 2008, p. 3)

Lori decide escrever o livro de bandalheiras do mesmo modo que Hilda Hilst. Ao final do livro descobre-se que todas as histórias foram inventadas por Lori Lamby a fim de atender às exigências do editor, contudo, sua empreitada fracassa, assim como a (suposta) tentativa de Hilda Hilst de escrever um *best-seller*. Assim como Hilda Hilst, que se queixa por não ser compreendida, Lori também não o foi, já que, no final das contas, Lori não tem seu livro publicado, ela perde seu caderno rosa e seus pais vão para um hospício:

Eu só queria muito te ajudar a ganhar dinheirinho, porque dinheirinho é bom, né papi? Eu via muito papi brigando com tio Lalau, e tio Lalau dava aqueles conselhos das bananeiras, quero dizer bandalheiras, e tio Laíto também dizia para o senhor deixar de ser idiota, que escrever um pouco de bananeiras não ia manchar a alma do senhor. Lembra? E porque papi só escreve de dia e sempre tá cansado de noite, eu ia bem de noite lá no teu escritório quando vocês dormiam, pra aprender a escrever como o tio Lalau queria. Eu também ouvia o senhor dizer que tinha que ser bosta pra dar certo porque a gente aqui é tudo anarfa, né papi? (HILST, *O caderno rosa de Lori Lamby*, 1990 [2005, p. 92])

Do mesmo modo que se olha com certa dúvida para o discurso de Hilda Hilst sobre sua pornografia, pode-se pensar que também há um engodo que perpassa *O caderno rosa de Lori Lamby*. No fim, pouco importa se a história de Lori Lamby é inventada ou não, se o livro é publicado ou não. De todo modo, há algo que a personagem Lori oferece ao Outro sem se preocupar se isto atenderá à demanda, já que, mesmo depois de seu caderno ter sido descoberto e dos seus pais terem ido para uma casa de repouso, ela continua a escrever:

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, 1990 [2005, p. 97])

É como se Lori Lamby continuasse brincando mesmo depois que já acabou a brincadeira. O que reafirma que neste livro, não há uma preocupação em atender à demanda do Outro, passa-se da impotência para a impossibilidade

3.3.1. Qual a língua de Lori Lamby?

A pornografia, nos termos discutidos acima, seria uma atividade que tem por finalidade expor, revelar, através da simulação realista, o ato sexual, ficando reservado ao leitor um lugar passivo de voyeur, como afirma Goulemot:

Tudo aqui se funda no olhar. É preciso ‘mostrar’ pela escrita. O livro só pode engendrar o desejo de gozo descrevendo os corpos oferecidos ao desejo e estimulando-o, ou encenando o quadro de gestos e as atitudes do próprio gozo. Está aí a origem de sua própria tensão e talvez de seu poder inegável e, em suma, estranho. (Goulemot, 2000, p. 66)

A interpretação de Goulemot sobre a pornografia é de um texto que se oferece como sentido pronto, um texto acabado, o que corrobora a tese já apresentada sobre a pornografia estar em consonância com o esquematismo de produção. A isso acrescenta-se que a pornografia é da ordem do olhar, algo que é entregue para o olhar do Outro, um objeto escópico que se oferece como satisfação imaginária ao Outro, e a maneira que se utiliza para causar esse efeito é dissimular a própria condição de linguagem. Nesses casos, a linguagem é utilizada utilitariamente como ferramenta para a construção de uma imagem. Em consonância com a hipótese aqui apresentada de que o texto pornográfico precisa dissimular a sua condição de construção de linguagem, Goulemot afirma que os textos que se deixam à mostra como produção de linguagem fracassariam em seus propósitos pornográficos: “Tais textos [que fracassam] não são, no entanto, desprovidos de interesse; (...) eles revelam, graças ao fracasso mesmo, o modo de funcionamento dos textos pornográficos bem sucedidos” (Goulemot, 2000, p. 100).

A partir disso, pode-se perguntar sobre que língua escreve Lori Lamby: a língua que mostra pela escrita ou que mostra a escrita? A linguagem utilizada como ferramenta para propagar sentido ou utilizada para desestabilizar sentidos?

Essa pergunta não tem apenas uma resposta, a língua de Lori são muitas, confusão levantada pela própria personagem:

Depois ele quis passar a língua em mim, e a língua dele é tão quente que você não entende como uma língua pode ser quente assim. Parece a língua daquele jumento do meu sonho, da história que o senhor me mandou. Sabe que eu estou fazendo uma confusão com as línguas? Não sei mais se a língua do Juca foi antes ou depois da língua daquele jumento do sonho. Mas será que essa é a língua trabalhada que o papi fala quando ele fala que trabalhou tanto a língua? (HILST, *O caderno rosa de Lori Lamby*, 1990 [2005, p. 83])

A língua de Lori Lamby é aquela do ato de *lamber*, sugerido pelo próprio nome da personagem que carregar o verbo *lamber* conjugado na terceira pessoa do presente do indicativo, assim como a oralidade presente na escrita infantil da personagem. É também a língua do escritor, aquela que pode ser construída e trabalhada. *O caderno rosa de Lori Lamby* brinca com essas várias acepções do vocábulo língua, trata-se de uma ambiguidade primordial do texto. Ambiguidade que, para ser sustentada, necessita, como que em abismo, de um trabalho com a própria língua. Por essa estrutura, o texto acaba se denunciando a todo momento como construção de linguagem, tirando o leitor do lugar passivo de *voyer* e obrigando-o a colocar algo de si para construir um sentido. Assim, o texto falharia na premissa que Goulemot afirma ser a necessária para se fazer um texto pornográfico bem sucedido.

Segundo Pécora, essa propriedade de *O caderno rosa de Lori Lamby* não se oferecer como sentido pronto deve-se também ao texto ter um caráter de obra não fechada, aberta, inacabada, incompleta e imperfeita:

Neste ponto, cabe observar que tal característica desdobrável e fecundante da obra é possível justamente pela forma rascunhada e imperfeita do “caderno”, que permanece ainda aquém do “livro”. Isto é, o “caderno” evolui como forma de vida imperfeita nalgum limbo ou soleira em que o criador ainda se move sem ter de fazer entrega de sua obra ao editor. Depois, ele apenas rasteja. *O caderno rosa* é tão extraordinário porque se escreve na antecâmara ou no corredor de inexoravelmente apenas pode conduzir ao Livro Vermelho, isto é, ao livro milhares de vezes já escrito do comércio pornográfico. Toda potência corrosiva do gênero se demora ali, naquele corredor de luz intermitente; deposita-se ali, naquele estágio larvar, no qual um destino ordinário se suspende por um bravíssimo instante, mas breve. Dar mais um passo significará terminar o livro. Já não restará então nenhum traço de resistência do caderno incompleto ao livro feito, que inclusive pode-se dar ao luxo de tomar o seu nome e estampá-lo na capa. (PÉCORA, 2005, s/p)

É esse caráter de incompletude que permite que se exponha o mecanismo de produção do texto: é apenas porque o “caderno rosa” não é um livro publicado que o leitor fica sabendo que existe uma narrativa primeira, que se trata de uma ficção, de um livro que deveria atender às exigências do editor e, enfim, é por esse caráter de obra inacabada que não se pode estabelecer, com certeza, quem é o narrador de *O caderno rosa de Lori Lamby*, já que a estrutura do texto possibilita que se desdobre infinitamente narrador dentro de narrador:

Outras possibilidades existem, de modo a desdobrar a peripécia em várias. Por exemplo, nada barra definitivamente a suposição de que Lori seja apenas o nome do narrador-personagem do pai de Lori, gênio incompreendido, rendido à venalidade de Lalau, o editor. E isto pode seguir em várias direções, sacando-se narrador dentro de narrador, caderno dentro de caderno, sem que ao cabo dessa incontinência da imaginação uma instância se afirme como única possível. (PÉCORA, 2010, p. 25)

Pode-se dizer que a escrita do “caderno rosa” – seja ele escrito por Lori Lamby, o pai de Lori ou algum outro escritor escondido atrás dessas máscaras – se distancia do “esquematismo de produção”, porque o texto não dissimula a sua condição de construção de linguagem, a linguagem não é utilizada como uma ferramenta para mostrar algo.

Desse modo, Hilda Hilst desloca a pornografia de seu lugar habitual de desvelamento, de revelação. A estrutura em abismo encobre, mascara. No lugar em que deveria encontrar um texto pornográfico, o leitor se depara com a complexidade do texto literário, da sua produção, da sua escrita, ficando a pornografia relegada ao segundo plano, como aponta Alcir Pécora:

Acontece que os textos de Hilda Hilst ditos pornográficos simplesmente contrariam a regra de ouro da pornografia banal, que é a simulação realista. Ao contrário, eles se dobram o tempo todo sobre si próprios, escancarando a sua condição de composição literária e esvaziando o seu conteúdo sexual imediato. (PÉCORA, 2010, p. 20)

Ao ser construído a partir de uma estrutura em abismo, *O caderno rosa de Lori Lamby* reflete e potencializa infinitamente a problemática do escritor diante da demanda do Outro. Não que isso exclua a dimensão pornográfica do livro, pelo contrário, ela se apresenta como um a mais e cabe ao leitor – Outro – se deixar tocar ou não por esse a mais. Tanto que o livro é dedicado “à memória da língua” (HILST, *O caderno rosa de Lori Lamby*, 1990 [2005, p. 6]). De qual língua se trata? De todas as possíveis.

Eliane Robert Moraes, no artigo “Da medida estilhaçada”, afirma que a exploração da língua “se revela arqueológica no caso d’*O caderno rosa de Lori Lamby*, onde Hilda Hilst se aventura pelas mais diversas camadas da língua” (MORAES, 1999,

p. 124). Seria por essa empreitada arqueológica a respeito da língua, nas palavras de Moraes, que

a figura do escritor assume um papel central no livro. Lori é filha de um autor que se consome com a tarefa de escrever um “livro de bandalheiras” para resolver suas dificuldades financeiras. Porém, “trabalhar com a língua” – termo com que a menina define a atividade do pai – pode ou não dar certo, pode ou não render dinheiro; a profissão é arriscada, sem garantias. O escritor, sobretudo aquele que recusa a tutela do mercado, sempre pode fracassar, seja no sentido comercial, seja no literário. Se Lori obtém êxito “trabalhando com a língua”, o pai fracassa. Moral da história: escrever significa correr o risco de explorar uma língua misteriosa, que, com cavidades e reentrâncias secretas, impõe uma cadeia sem fim de ciladas para o autor. (MORAES, 1999, p. 125)

Esse trecho vai na direção da hipótese aqui sustentada, de que a língua não é usada de maneira utilitária, não se oferece como sentido pronto e, portanto, não operaria pela via do sentido. Trata-se mais do “trabalho com a língua”, da tessitura, da escrita. E que o trabalho de escrever envolve riscos, mais do que os riscos de fracasso comercial e literário citados por Moraes, envolve o risco de fracassar diante da demanda do Outro para que se possa ascender ao nível do desejo, sem sucumbir ao real.

A partir disso, pode-se pensar que a escrita funcionaria como borda significativa para que não se sucumba ao horror do não-sentido. O que não foi realizado no conto “Fluxo” por Ruiska, é feito por Lori Lamby de modo que a demanda do Outro não importa mais. Assim, a escrita ainda resta como um véu diante do real, mas um véu menos alienado e mais responsável, podendo ocupar o lugar de objeto *a*, causa de desejo.

3.3.2. O “caderno negro”: historinha pornográfica com todas as letras

Ao se propor escrever pornografia, Hilda Hilst dá a entender que cedeu aos apelos do mercado, contudo, o que a autora faz é produzir uma obra que não tem um sentido pronto, que não opera pela via do gozo do sentido, que não fica na impotência diante da demanda e não segue os pressupostos do esquematismo de produção. Algumas leituras, como a de José Castello, citada no capítulo 1, supõe que Hilda Hilst teria

fracassado nos seus propósitos, pois ela não saberia escrever um texto pornográfico para o entretenimento. A discussão desenvolvida sobre o estatuto da língua e da escrita em *O caderno rosa de Lori Lamby*, já seria suficiente para refutar essa hipótese de que a pornografia de Hilda Hilst teria fracassado por ela não saber uma história seguindo o esquematismo de produção. Essa questão, Hilda Hilst responde no próprio texto, através do “caderno negro”.

O “caderno negro” consiste em um texto que faz parte do “caderno rosa” e que foi copiado por Lori de um conto que o tio Abel lhe enviou. Lori explica que a finalidade de copiar esse conto no seu caderno é o Tio Lalau, o editor, gostar e assim publicar o livro – novamente, coloca-se em cena a questão do escritor atender à demanda do editor:

Vou copiar a história que o tio Abel me mandou, no meu caderno rosa. Quem sabe o tio Lalau vai gostar muito dessa história e aí eu peço pro tio Abel me emprestar e a gente junta o caderno negro com o caderno rosa. (HILST, *O caderno rosa de Lori Lamby*, 1990, [2005, p. 38])

No fim do livro, Lori explica que tio Abel também foi um personagem inventado por ela e que, na verdade, o “caderno negro” é um texto de seu pai que ela roubou:

Bom papai, eu só copieei de você as cartas que você escreveu pra mocinha, mas inventei o tio Abel. (...) E as folhas 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. (HILST, 1990 [2005, p. 95])

De qualquer maneira, o “caderno negro” seria um conto pornográfico que estaria de acordo com as regras da pornografia. Conforme afirma Azevedo,

O caderno negro atende a todas as exigências de uma história pornô: tem começo, meio e fim. Os tipos são obscenos dentro dos padrões exigidos pelo consumo pornográfico e as situações criadas provocam reações ora cômicas, ora prazerosas. O Caderno Negro é o entre-lugar literário onde Hilst deixa fluir todo o verdadeiro pornográfico que existe dentro do eu-narrador. Esse eu-narrador não dissimula: diz tudo. As expressões usadas são de um extremo realismo. (AZEVEDO, 1996, p. 69)

Em primeiro lugar, quase não há enredo e, diferentemente do resto do “caderno rosa”, a narrativa é linear. O conto resume-se à descrição de episódios de sexo, os personagens não são explorados, eles servem apenas como suporte para a realização do ato sexual.

Ela foi se rebolando e suspendendo a saia e embaixo da saia não tinha calcinha. Fiquei muito excitado quando vi os pêlos pretos e enroladinhos, e então ela perguntou assim: “quer ver de perto a minha vaginona? Pega nela, pega.”. Tremi inteiro, ajoelhado, ela começou a passar a mão nos meus cabelos de jumento e foi empurrando com força a minha cabeça na direção da boceta. Eu não sabia muito bem o que fazer mas beijei o púbis gordo e escuro de Corina. Ela dizia: abre, abre, põe a língua lá dentro. (HILST, *O caderno rosa de Lori Lamby*, 1990 [2005, p 51].

Além disso, Edenir, o protagonista do conto, ocupa o lugar de *voyer*, que espreita a cena do ato sexual, assim como o leitor:

Abri devagarinho uma portinhola que dava para a horta do padre Mel. Lá, mais adiante, havia um quartinho de ferramentas, enxadas, pás, ancinhos etc. Meio agachado, fui até lá. E por uma bela fresta da janela toda carcomida vi: padre Tonhão arfava. (...) O pau do padre, era, valha-me Deus, um trambuco enorme que entrava e saía da vaginona de Corina, ela por cima, ele se esforçando arroxeadado pra ver o pau entrar e sair. (HILST, *O caderno rosa de Lori Lamby*, 1990 [2005, p57])

Assim como a maior parte da produção pornográfica que é dirigida ao público masculino, no “caderno negro”, o homem é símbolo da potência e a mulher está a serviço do prazer masculino, ambos com apetite sexual insaciável.

Contudo, apesar de o “caderno negro” seguir as regras da pornografia e parecer estar de acordo com o esquematismo de produção dissimulando seu caráter de construção de linguagem, há, no texto, um autor/escritor que se deixa transparecer:

Não vou pôr não, vou é esporrar na tua boca, cadelona gostosa (*coitadas das cadelas!*), putinha do Tô (*coitadas das putinhas*)”. Corina chorava implorando, segurava os peitos com as mãos, fazia carinha de criança espancada (*coitadas das crianças*) e ia abrindo a boca: “Então esporra, Tô,

esporra na boquinha (*coitadas das boquinhas!*) da tua Corina?”. (HILST, *O caderno rosa de Lori Lamby*, 1990 [2005, 59], grifos meus)

Tais intromissões do autor são um artifício que servem para não perder de vista o caráter de construção de linguagem do texto, fazendo com que, apesar de toda sua construção, ele escape do esquematismo de produção, novamente não operando pela via do gozo sentido e deixando de atender à demanda do Outro.

3.4. O caderno rosa de Lori Lamby: a escrita como objeto *a*

Em seu ensaio *Da medida estilhaçada* (1999), publicado nos *Cadernos de Literatura Brasileira*, Eliane Robert Moraes afirma que, para Hilda Hilst, o ato de escrever se configura como uma tentativa de ir além dos limites da linguagem:

Trabalhando nas bordas do sentido, ela vai colocar a linguagem à prova de um confronto com o vazio no qual o eterno confunde-se irremediavelmente com o provisório e a essência resvala por completo no accidental. (MORAES, 1999, p.118)

A obra de Hilda Hilst seria, para Eliane Robert Moraes, uma fina reflexão sobre o que é a linguagem, até onde ela pode ir e como ultrapassar seus limites. Em outras palavras, há, na obra da autora, a possibilidade de fazer uma borda significativa para o real que escapa a qualquer significação, um saber-fazer (*savoir-faire*) com isso que está fora do sentido, como se encontra no conto “Fluxo”, de Hilda Hilst:

Olhe aqui, Ruiska, você não veio ao mundo para escrever cavalhadas, você está se esquecendo do incognoscível. O incognoscível? É, velho Ruiska, não se faça de besta. Levanto-me e encaro-o. Digo: olhe aqui, o incognoscível é incogitável, o incognoscível é incomensurável, o incognoscível é inconsumível, é inconfessável. Ele me cospe no olho, depois diz: ninguém está te mandando escrever sobre o incognoscível, estou dizendo não se esqueça do incognoscível. (HILST, *Fluxo-Floema*, 1970 [2003, p. 24])

O saber-fazer consiste exatamente nesse artifício¹⁵, levar em conta o real sem tentar nomeá-lo ou recobri-lo com o significante.

No conto “Fluxo” fica-se na impotência, pois diante da demanda do Outro, não há objeto que possa ser oferecido. Como consequência, o conto não é escrito pelo personagem escritor, a linguagem é rebuscada, o enredo não é linear, praticamente não tem uma ação e não há tempo, lugar e vozes definidas. O livro aparece como objeto de demanda, para atender à demanda do Outro: Hilda Hilst não para de queixar-se, tudo o que ela produzia não atendia às (supostas) demandas do editor e dos leitores. A impotência, no fim, é de fazer algo para satisfazer a demanda do Outro. Em “Fluxo”, a escrita aparece como possibilidade de salvação, de dar conta do inominável; como essa tentativa falha, a pornografia aparece como saída.

Em *O caderno rosa de Lori Lamby*, como que em abismo com o próprio discurso de Hilda Hilst, o objeto de demanda – o livro para o editor – é escrito, o objeto é oferecido. Apesar de ainda haver fragmentação, trata-se de uma resposta à demanda do editor, o Outro. Como consequência, nesse livro, a linguagem é direta, os diálogos são marcados, há um enredo e uma ação definida. Contudo, o que Hilda Hilst faz não é atender à demanda, mas oferecer um objeto dupla-face, ela cede e entrega o presente, mas o que é oferecido é ao mesmo tempo brilhante e lixo, objeto agalmático e dejetivo. Da impotência passa-se à impossibilidade, uma vez que Hilda Hilst entrega o objeto para o Outro sem pretender que isso atendesse à demanda. Diante da demanda do Outro – escrever um livro – não o livro, mas a própria escrita se configura como objeto *a*. Em um texto intitulado “A salvação pelos dejetos”¹⁶, Miller afirma que essa é uma via, “é o caminho. É também a maneira de fazer, de se colocar, de se deslizar no mundo, no discurso, no curso do mundo que é discurso” (MILLER, 2010, p. 19). Nesse mesmo texto, Miller define dejetivo como aquilo que

É rejeitado e especialmente rejeitado ao cabo de uma operação na qual só se retém o ouro, a substância preciosa a que ela leva. O dejetivo é o que os alquimistas chamavam de *caput mortuum*. É o que cai, o que tomba quando por outro lado algo se eleva. (MILLER, 2010, p. 20)

¹⁵ Essa noção de artifício é desenvolvida por Lacan no *Seminário 23 – O sinthoma*, e refere-se a um saber que nos escapa, uma resposta fora do sentido diante do real, também fora do sentido.

¹⁶ Segundo Miller, essa expressão que dá título ao texto é de Paul Valery e teria sido usada como fórmula para definir o surrealismo, essa seria a via escolhida pelo surrealismo (MILLER, 2010, p. 19).

Hilda Hilst produz um objeto que deveria agradar, mas que ela sabe que não agrada, a não complementariedade está sempre posta e fica evidente no título da coletânea de entrevistas recentemente lançada, organizada por Cristiano Diniz: *Fico besta quando me entendem*. Não há encontro possível.

Na pornografia, Hilda Hilst para de brigar com o real, de tentar significar o que não é redutível ao significante. O que Lacan afirma a respeito de Joyce também se aplica à escrita pornográfica de Hilda Hilst, “a escrita em questão vem de um lugar diferente daquele do significante” (LACAN, sem 23, p. 141), ela passa então, a operar como objeto *a*, objeto-causa. No *Seminário 10 – A angústia*, Lacan formula o conceito de objeto *a* como um objeto que não pode ser assimilado pelo significante, ao que sobra da cadeia, nas palavras de Miller: “[no seminário a angústia] é elaborado um objeto cuja essência, cuja natureza, cuja estrutura não apenas se distingue daquela do significante, mas é elaborado de tal modo que ela seja irredutível ao significante” (MILLER, p. 33, opção lacaniana 43).

No *Seminário 8 – A transferência*, Lacan afirma que, ao se colocar a questão do desejo, o que está em perspectiva não é o sujeito, mas o objeto. A pergunta “o que o Outro quer de mim?” seria, então, respondida fazendo-se objeto desse desejo. E o sujeito só chegará à questão sobre seu desejo, saindo da posição de objeto, se a demanda do Outro não for atendida, isto é, o Outro não pode ser absoluto. É preciso que também haja falta na mãe, o Outro, que a mãe deseje outras coisas além do filho, para que o filho se pergunte sobre o seu desejo: se eu não completo a minha mãe, se ela deseja outras coisas além de mim, e falta alguma coisa para ela, o que pode me completar, qual o meu desejo? É só a partir do Outro barrado, faltoso, que o sujeito chega à questão do seu próprio desejo. Assim, o motor do desejo no homem é falta, a busca de ser completo ou a busca de uma satisfação primeira perdida que remete ao objeto perdido para sempre de Freud e que Lacan vai nomear como objeto *a*¹⁷, objeto causa de desejo. O objeto *a* não está na cadeia significante, ele pode ser entendido mais como uma sobrada operação significante, aquilo que não coube no registro simbólico, um resto indizível, da ordem do real, segundo Joel Dor, o objeto *a* é “eternamente faltante, [ele] inscreve a presença de um vazio que qualquer objeto poderá ocupar” (DOR, 1989, p. 143). Sendo o objeto *a* aquele que está fora da cadeia significante e sendo também objeto causa de

¹⁷ O conceito de objeto *a* como objeto causa de desejo e como resto da operação significante são apenas duas das facetas que Lacan atribui a este conceito fundamental na sua construção teórica.

desejo, o que está relacionado ao desejo do homem, também fica fora da cadeia significante, fica na fenda, na falta, fora do sentido.

Segundo Miller, “o objeto-visado pelo desejo não passa de um engodo” (MILLER, 2005, p. 50), é com este engodo que Hilda Hilst joga, a sua escrita pornográfica faz uso do engodo. Hilda Hilst oferece sua pornografia para o Outro como objeto-visado, objeto de demanda, mas não há mais a crença no engodo, há um saber sobre a impossibilidade de atender à demanda. Assim, o objeto que à primeira vista parece ter o brilho do agalma, cai, e o que sobra é o objeto-causa, dejetivo, como explica Miller, “O desejo é concebido como um objeto caído, cortado, caduco, separado, aquele que foi largado, abandonado pelo sujeito e cujo paradigma é o objeto *a*.” (MILLER, 2005, p. 49).

Esse objeto que vacila entre o brilho do agalma e o lixo é o paradigma do que Lacan postulou como objeto *a* anal que pode ocupar o lugar de objeto causa:

O status ético do objeto-visado é o agalma, a coisa preciosa, Lacan opõe o latim palea, o dejetivo, e dedica longos desenvolvimentos ao objeto anal, que permanece paradigmático de uma função eminente de objeto-causa. (MILLER, 2005, p. 49)

Segundo Lacan, “dinâmica que se estabelece em torno deste objeto [anal] institui a presença da demanda no campo do Outro. O objeto anal é, justamente o resto da demanda no Outro” (LACAN, 1962-1963[2005, p 318]). Trata-se de um objeto que é o excremento, mas somente enquanto demandado pelo Outro. A demanda aqui é uma parte determinante do abandono do objeto. De modo que não há perda desse objeto sem que isso implique, de imediato, uma dialética por relação a satisfazer o Outro. Como explica Costa-Moura no artigo “Objeto *a*: ética e estrutura”:

no nível da organização anal, é a demanda do Outro que comanda o abandono. De modo que não há perda desse objeto sem que isso implique, de imediato, uma dialética por relação a satisfazer o Outro. (...) Por outro lado esse objeto anal como organizado pela demanda do Outro é um objeto que existe somente da medida dessa circularidade possível do objeto como o que circula e balança, delimitando um campo do sujeito e um campo do Outro, a dinâmica comandada pelo objeto anal cria um estrutura ambivalente na qual não é mais o sujeito que se solta, mas sim um objeto que se destaca dele; um objeto que, ao mesmo tempo, é ele e não é ele: é um certo objeto dele, que se

destaca dele e que é demandado pelo Outro. (COSTA-MOURA, 2011, p. 231)

Assim, a escrita de Hilda Hilst só pode se configurar como um objeto *a* anal se for levada em conta a relação de sua escrita com a (suposta) demanda de editores e leitores; esse objeto que se oferece ao mesmo tempo como agalma e dejetivo é uma resposta frente a essa demanda. A escrita pornográfica foi a resposta possível, uma torção que leva em conta tanto os aspectos da demanda, como a inevitável conclusão de que é impossível satisfazê-la:

Em todo caso, nessa dinâmica é o Outro que comanda o sujeito *a*, de alguma maneira, ceder o objeto num determinado registro – uma hora, um local adequado – regido pela cultura, de um lado e de outro lado, por uma fenomenologia – que faz com que o sujeito, ao mesmo tempo em que se submete a essa ordem, esta torção, essa espécie de logro, em que o excremento passa a ser um objeto agalmático de que o sujeito faz dom. (COSTA-MOURA, 2011, p. 231)

Extraír a escrita como objeto *a*, é aquilo que se depura, uma escrita que denuncia, subverte o mundo estabelecido, o que se espera da pornografia “a escrita vai contra o sintoma do leitor em suas prováveis estratégias de entorpecimento diante do mal-estar” (CALDAS, 2008, p. 7), em oposição à alienação e à demanda.

Considerações finais

A articulação realizada por Hilda Hilst entre sua obra e seu discurso, entre demanda e desejo marca um posicionamento, mais especificamente, um posicionamento diante da literatura e da (sua) produção literária, um saber-fazer (*savoir-faire*) a partir da escrita. Diante do impasse entre o que ela deseja escrever e o que ela entende que os editores e os leitores demandam, haveria incontáveis saídas. Contudo, a saída de Hilda Hilst mostra um saber fazer, ela consegue manejar isso que é da ordem do mercado e está dado, com o seu desejo de escrita. Pode-se ler o raciocínio do *Potlatch*, de Bataille, discutido no primeiro capítulo, do qual Hilda Hilst se apropria, de que é preciso dar para se adquirir um poder, como a necessidade de se perder em gozo para que se possa desejar. Hilda Hilst consegue fazer esse giro, não cedendo de seu desejo.

A escrita se configura como objeto *a*, possibilitando que se articule algo do desejo, fazendo uma borda significativa para o real. Uma borda que ainda é um véu, porém, não é um véu alienante como o proposto pela pornografia operando pela via significativa, gozo do sentido. Trata-se de um véu responsável que não apaga a questão sobre o sujeito e que protege contra o horror do real desvelado (ao qual sucumbe Ruiska), mas que, ainda assim, leva em conta o real.

Pode-se dizer que o sexual em *O caderno rosa de Lori* não é a pornografia, mas o sexual além da lógica significante, a impossibilidade da relação sexual, isto é, a falta de um significante que possa recobrir o todo, o real. Como afirma Heloisa Caldas: “uma escrita que transmite efeitos de real além do sentido e da imaginação que promove” (CALDAS, 2008, p. 2). Tal transmissão ocorre, ainda segundo Caldas, pela forma como o escritor trata o vazio da significação.

Assim, o além da pornografia, nada mais é que o real, o além falo. A escrita pornográfica de Hilda Hilst aponta para um além falo e é nesse sentido que se pode falar de uma escrita feminina.

Para Lacan, a escrita é justamente a dimensão da linguagem que permite o acesso a um outro registro que o da referência ao falo. (...) Nesse sentido, o ato de escrita se conjuga no feminino. Ele permite a tessitura de uma rede cujo valor está, prioritariamente, não naquilo que apanha, mas no que deixa passar. (POLI, 2009, p. 439)

A posição feminina é essa que leva em conta o real, além do significante e que se distancia da função fálica, que, segundo Fink “é a função que institui a falta, a função alienante da linguagem” (FINK, 1998, p. 130). O gozo masculino fica limitado pela função fálica, pelo significante, é um gozo do sentido.

A literatura, como letra – objeto letra – possibilita esse gozo do sentido, pela via significante, o gozo da mensagem, da história, já que é produção de sentido. Por outro lado, como também é opaca à significação, a literatura possibilita um gozo outro, gozo fora do sentido:

De um lado [a literatura] veicula um gozo que se pode articular ao Outro na cadeia significante, um gozo de mensagem e uma mensagem de gozo. Por outro lado, é o ponto limite do que se pode endereçar, dizer do gozo, é a borda de um campo no qual o gozo permanece impossível ao saber. (CALDAS, 2001, p. 4)

Em *O Aturdido* (1972[2003]), Lacan afirma que a divisão do sujeito não seria entre dois sexos, mais entre dois gozos: o gozo fálico e um gozo outro – não todo, um mais além. Esse gozo outro estaria ligado à posição feminina. Quando Lacan se refere a masculino e feminino, ou a homem e mulher, isso não tem nenhuma relação com a condição biológica, nem de gênero. Homem/masculino refere-se àquele que é completamente determinado ou limitado pela função fálica, já mulher/feminino refere-se a esse mais-além da função fálica.

Enquanto o prazer dos homens é determinado por completo pelo significante, o prazer das mulheres é determinado em parte pelo significante, mas não totalmente. Enquanto os homens estão limitados ao que Lacan denomina de gozo fálico, as mulheres podem experimentar tanto esse quanto um outro tipo de gozo, que ele chama de gozo do Outro. (FINK, 1998, p. 134)

É nesse sentido que Lacan afirma que a mulher é não toda. Ela não é toda inscrita na lógica fálica. E também é nesse sentido que Lacan afirma que a mulher não existe, pois não há um significante que seja capaz de significar o feminino.

Essa dimensão da não complementariedade, do real que está além do significante, é apontada pela pornografia de Hilda Hilst, é o real que está além da pornografia, “O verdadeiro objeto de que se trata não está adiante, mas atrás” (LACAN, op. Cit. MILLER, 2005, p. 48), e, no fim, é isso que interessa.

Essa articulação de Hilda Hilst através da sua obra, através da escolha da escrita pornográfica, a relação da autora com a imprensa e com os leitores, as suas queixas pela falta de reconhecimento, o fato de ela se considerar uma grande autora, a cena montada para a publicação dos livros pornográficos e, enfim, toda a sua obra, incluindo a publicação dos livros pornográficos, podem ser pensados como a marca do seu estilo.

Digo a marca, porque o estilo não é apreensível pela maneira de se dizer, pelos recursos que se utilizam para construir um discurso sobre si, sobre a obra ou mesmo na escrita da própria obra, ele não é uma insígnia, não pode ser nomeado. Lacan, na abertura de seus *Escritos* (1966), afirma que “o estilo é o homem” (LACAN, 1966 [1998, p. 9]). O estilo é a forma a partir da qual se contorna o inapreensível, o real. Érik Porge define o estilo como “cette dimension supplémentaire au sens qui tient à la manière de dire et se fait à la fois support du désir et cause de division do sujet”¹⁸ (PORGE, 2001, p. 8). Portanto, o estilo está ligado ao objeto, objeto *a* que presentifica a ausência.

Heloisa Caldas define o estilo como “o que dá a *variedade* sobre o autor, ainda que esta não possa, em momento algum, ser enunciada como uma verdade (...) Por ser não o objeto da representação, mas aquele para o qual não se tem nome, o estilo só se verifica pelos seus efeitos” (CALDAS, 2007, p. 72). O estilo é o que se mantém constante, as constantes da obra que são sempre variáveis.

Por esta articulação de Hilda Hilst que leva em conta tanto seu desejo de escrever como dimensão da produção do livro como um produto do mercado, pode-se pensar na sua escrita literária do ponto de vista de uma transmissão. A transmissão seria “o aspecto de mensagem da letra e a inserção da linguagem no discurso (...) a interface entre a produção literária que propõe uma nova forma de dizer, proveniente do saber singular do escritor, e a produção que se dirige ao coletivo e tenta dar âmbito universal a esse saber do singular” (CALDAS, 2007, p. 24).

¹⁸ “essa dimensão suplementar ao sentido que faz parte da maneira de dizer que será suporte do desejo e causa da dimensão do sujeito” (Tradução minha)

É a articulação entre esses dois campos – escrita e mercado – que move a obra de Hilda Hilst. É tema constante na sua prosa e vai ganhando novos contornos, novas nuances, como se o aprendizado da autora – aprendizado no sentido de dar um tratamento para o seu gozo – fosse dando forma à sua obra, possibilitando uma articulação efetiva entre o campo do desejo (escrever) e o campo da demanda (mercado) marcado por sua escrita pornográfica, através da qual a autora teria feito o enodamento dessas questões. Esse percurso, tanto da obra, como do discurso de Hilda Hilst, é o que caracterizo como seu estilo.

A partir dessas discussões, pode-se questionar, então, o que foi o mote inicial para a pesquisa: o que há de obsceno na pornografia de Hilda Hilst. A obscenidade é isso que não vela o real, mas o contorna presentificando-o.

Há um dizer obsceno, fora de cena, um dizer único: “não há relação sexual”. O ponto de origem de cada um, o ponto que o sujeito falante oculta e que remete à origem, a um tempo mítico em que havia relação, completude. A origem de cada um está no “não há relação sexual”, no tempo mítico, na descoberta da alteridade, essa impossibilidade que marca o sujeito. O “não há relação sexual” aponta para a impossibilidade do encontro, da totalidade, da completude, do sentido pleno, e é esse obsceno que está em questão na pornografia de Hilda Hilst.

Bibliografia

ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. *Dialética do Esclarecimento* (Tradução: Guido Antonio de Almeida) [1944]. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

ANDRÉ, Serge. *O que quer uma mulher?* [1986] (Tradução: Dulce Duque Estrada). Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2011.

ANÔNIMO (D'ARGENS). *Teresa Filósofa* [1748] (Tradução: Carlota Gomes). Porto Alegre: L&PM, 2010.

ARAÚJO, Celso e FRANCISCO, Severino. Nossa mais sublime galáxia. Brasília: *Jornal de Brasília*, 23 de abril de 1989.

AZEVEDO, Deneval Siqueira. *Holocausto das Fadas: A Trilogia Obscena e o Carmelo Bufólico de Hilda Hilst* (Mestrado em Teoria Literária). Instituto de Estudos da Linguagem, UNICAMP, Campinas, 1996.

BATAILLE, Georges. *A parte maldita precedida da noção de despesa* [1967]. Tradução: Júlio Castafion Guimarães. Rio de Janeiro: Imago, 1975.

BARTHES, Roland. *O prazer do texto* [1973]. (Tradução: J. Guinsburg). São Paulo: Perspectiva, 1977.

BOJUNGA, Cláudio. Quatro conversas com o mistério de Hilda Hilst. São Paulo: *Jornal da Tarde*, 24 de junho de 1972.

CALDAS, Heloisa. A letra litoral. In: *Colóquio Cem anos de Jacques Lacan*. Rio de Janeiro: UFRJ e EBP-Rio, 2001.

_____. *Da voz à escrita*. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2007.

_____. Voz e olhar em Ensaio sobre a cegueira. In: *Arquivos Brasileiros de Psicologia*, v. 60, n. 3, 2008.

Disponível em: < <http://seer.psicologia.ufrj.br/index.php/abp/article/view/372/274>>.
Acesso em: 20 de junho de 2013.

CALDAS, Waldenir. O sucesso dos esquecidos. In: MILANESI, Luís, FERREIRA, Jerusa Pires (Orgs.) *Jornadas impertinentes: o obscuro*. São Paulo: Editora de Humanismo, 1985.

CASTELLO, José. A maldição de Potlatch. In: _____. *Inventário das Sombras*. Rio de Janeiro: Record, 1999.

COLI, Jorge. Lori Lamby resgata paraíso perdido da sexualidade. São Paulo: *Folha de São Paulo*, 6 de abril de 1991.

COSTA-MOURA, Fernanda e COSTA-MOURA, Renata. Objeto a: ética e estrutura. In: *Revista Ágora*, v. XIV, n. 2, Rio de Janeiro, 2011.

CUNHA, Rubens da. O fracasso na escrita hemorrágica de Hilda Hilst. Londrina: *Revista Estação Literária*, vol. 9, p. 122-138, 2012

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

DINIZ, Cristiano (org.). *Fico Besta quando me entendem: Entrevistas com Hilda Hilst*. São Paulo: Biblioteca Azul, 2013.

DURAS, Marguerite. *Escrever* [1993]. São Paulo: Rocco, 1994.

DOR, Joel. *Introdução à leitura de Lacan*. Porto Alegre: Artmed, 1989

ESTADO DE SÃO PAULO, O. Em prosa ou poesia, a raridade de uma obra frente à seu tempo. São Paulo: O Estado de São Paulo, Jornal da tarde, 1977 (?).

ESTADO DE SÃO PAULO, O. Palavra, braço do abismo que toca a lucidez. São Paulo: O Estado de São Paulo, 7 de outubro de 1984.

FINK, Bruce. *O sujeito lacaniano – entre a linguagem e o gozo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

GABAGLIA, Marisa Raja. Brincanagens de Hilda Hilst. São Paulo: *Diário Popular*, 20 de outubro de 1990.

GONÇALVES, Delmiro. O sofrido caminho da criação artística, segundo Hilda Hilst. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 3 de agosto de 1975.

GOULEMOT, Jean-Marie. *Esses livros que se lêem com uma só mão* (Tradução: Maria Aparecida Corrêa). São Paulo: Discurso Editorial, 2000.

HILST, Hilda. *Fluxo-Floema* [1970]. São Paulo. Ed. Globo, 2003.

_____. *Júbilo, memória, noviciado da paixão* [1974]. São Paulo: Ed. Globo, 2005.

_____. *A obscena senhora D* [1982]. São Paulo: Ed. Globo, 2001.

_____. *O caderno rosa de Lori Lamby* [1990]. São Paulo: Ed. Globo, 2005.

_____. *Contos d'escárnio/Textos Grotescos* [1990]. São Paulo: Ed. Globo 2002.

_____. *Cartas de um sedutor* [1991]. São Paulo: Ed. Globo 2002.

_____. *Cascos & carícias & outras crônicas*. São Paulo: Ed. Globo: 2007.

_____. Entrevista. In: INSTITUTO MOREIRA SALLES. *Cadernos de Literatura Brasileira: Hilda Hilst*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1999.

_____. *Entrevista com Hilda Hilst* [2000]. Disponível em: <http://www.wmulher.com.br/print.asp?id_mater=621&canal=mulheres>. Acesso em: 22 de outubro de 2012

HOUAISS, Antonio. *Dicionário Houaiss Eletrônico da Língua Portuguesa*. São Paulo: Objetiva, 2009.

HUNGRIA, Camila e D'ELIA. *Os dentes da Memória*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2011.

HUNT, L. (org.). *A invenção da pornografia – A obscenidade e as origens da modernidade, 1500-1800* (Tradução: Carlos Szlak). São Paulo: Hedra, 1999.

INSTITUTO MOREIRA SALLES. *Cadernos de Literatura Brasileira: Hilda Hilst*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1999.

LACAN, Jacques. A instância da letra no inconsciente ou a razão desde Freud [1957]. In: _____. *Escritos* (Tradução: Vera Ribeiro). Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

_____. A juventude de Gide [1958]. In: _____. *Escritos* (Tradução: Vera Ribeiro). Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

_____. Abertura desta coletânea [1966]. In: _____. *Escritos* (Tradução: Vera Ribeiro). Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

_____. *Shakespeare Duras Wedekind Joyce* (Tradução: Eunice Martinho). Lisboa: Assírio & Alvim, 1989.

_____. Homenagem a Marguerite Duras pelo arrebatamento de Lol V. Stein [1965]. In: *Outros escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

_____. O Aturdido [1972]. In: *Outros escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

_____. *Seminário 5 – As formações do Inconsciente* [1957-1958]. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.

_____. *Seminário 7 – A ética da psicanálise* [1959-1960]. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

_____. *Seminário 8 – A transferência* [1961-1962]. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2010.

_____. *Seminário 10 – A angústia* [1962-1963]. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

_____. *Seminário 18 – De um discurso que não seria semblante* [1970-1971]. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.

_____. *Seminário 19 – ... ou pior* [1971-1972]. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2012.

_____. *Seminário 23 – O sintoma* [1975-1976]. Rio de Janeiro: Jorge Zahar 2007.

MACHADO, Álvaro. ‘Ninguém me leu, mas fui até o fim’, diz Hilda Hilst. São Paulo: *Folha de São Paulo*, 3 de junho de 1998.

_____. Pornografia? Nada disso. São Paulo: *Folha de São Paulo*, 20 de março de 1999.

MILLER, Jacques-Alain. Introdução à leitura do seminário da angústia de Jacques Lacan. In: *Opção lacaniana: Revista Internacional de psicanálise*, n. 43. São Paulo: Edições Eolia, 2005.

_____. A salvação pelos dejetos. In: *Correio*, n 67. São Paulo: Escola Brasileira de Psicanálise, 2010.

_____. Progressos em psicanálise bastante lentos. In: *Opção lacaniana: Revista Internacional de psicanálise*, n 64. São Paulo: Edições Eolia, 2013.

MORAES, Eliane Robert e LAPEIZ, Sandra Maria. *O que é pornografia*. São Paulo: Abril Cultural: Brasiliense, 1985.

_____. A obscena senhora Hilst. Rio de Janeiro: *Jornal do Brasil*, 12 de maio de 1990.

_____. Da medida estilhaçada. In: INSTITUTO MOREIRA SALLES. *Cadernos de Literatura Brasileira: Hilda Hilst*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1999.

_____. O efeito obsceno. *Cadernos Pagu*, 2003. p. 121-130. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/cpa/n20/n20a04.pdf>> Acesso em: 13 maio de 2011.

PÉCORA, Alcir. Nota do organizador. In: HILST, Hilda. *Fluxo-Floema* [1970]. São Paulo. Ed. Globo, 2003.

_____. Hilda Hilst: Call for paper. In: *Germina: Revista de Literatura e Arte*, 005. Disponível em: <<http://www.germinalliteratura.com.br>>. Acesso em: 20 de maio de 2011.

_____. (Org.). *Por que ler Hilda Hilst*. São Paulo: Editora Globo, 2010.

PIMENTEL, Davi Andrade. A arquitetura narrativa de Fluxo-Floema, de Hilda Hilst. Rio de Janeiro: *Publicação do Encontro do Fórum de Literatura brasileira contemporânea – poesia e prosa: hoje, agora*, 2010. Disponível em: <http://www.iltc.br/poesia/pdf/Davi_Andrade_Pimentel.pdf>. Acesso em: 07 de janeiro de 2013.

POLI, Maria Cristina. Uma escrita feminina: a obra de Clarice Lispector. *Revista Psico*, v. n. 4, 2009.

PORGE, Érik. Lire, écrire, publier: le style de Lacan. In: _____. *Revue Essaim*, n. 7, p. 5-38, 2001.

QUEIROZ, Vera. Hilda Hilst e a arquitetura de escombros. In: *Revista Ipotesi*. Juiz de Fora, v.8, n. I e n. II, p. 67-78, 2004.

QUINET, Antonio. *A descoberta do inconsciente: do desejo ao sintoma*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2011.

REGNAULT, François. *Em torno do vazio – a arte à luz da psicanálise*. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2001.

RECALCATI, Massimo. As três estéticas de Lacan. In: *Opção Lacaniana: revista internacional de psicanálise*, n. 42. São Paulo: Edições Eolia, 2005.

RIMI, Hussein. Palavras abaixo da cintura. São Paulo: *Revista Interview*, n. 136, 1991.

RODRIGUES, Tatiana Franca. O metadiscorso em Lori Lamby: porque não se deve olhar para as estrelas. In: *IX Congresso Internacional da ABRALIC: Tessituras, Interações, Convergências*. São Paulo: USP, 2008. Disponível em: <http://www.abralic.org.br/anais/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/010/TATIANA_FRANCA.pdf>. Acesso em: 13 de janeiro de 2012.

SILVA, Alinne Nogueira. Da demanda ao desejo: a função da recusa na anorexia. *Psicanálise & Barroco – Revista de Psicanálise*, vol. 5, n. 1, 2007. Disponível em: <<http://www.psicanaliseebarroco.pro.br/revista/revistas/09/6-2.pdf>>. Acesso em: 13 de maio de 2013.

WERNECK, Humberto. Hilda se despede da seriedade. Rio de Janeiro: *Jornal do Brasil*, 17 de fevereiro de 1990.

WILLER, Cláudio. Gnose, gnosticismo e a poesia e prosa de Hilda Hilst. In: *Revista de Cultura Agulha*. São Paulo, vol. 46, 2005. Disponível em: <<http://www.revista.agulha.nom.br/ag46hilst.htm>>. Acesso em: 21 de outubro de 2012.