



UNIVERSIDADE FEDERAL DO TOCANTINS
CÂMPUS DE PORTO NACIONAL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO MESTRADO ACADÊMICO EM LETRAS

BRUNA CASSIMIRO DA SILVA SOUZA

Erotismo e a Escrita Feminina em *O Caderno Rosa de Lori Lamby*, de Hilda Hilst

Porto Nacional/TO
2024

BRUNA CASSIMIRO DA SILVA SOUZA

Erotismo e a Escrita Feminina em *O Caderno Rosa de Lori Lamby*, de Hilda Hilst

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras. Foi avaliada para obtenção do título de Mestre em Letras e aprovada em sua forma final pelo orientador e pela Banca Examinadora.

Orientadora: Dra. Olívia Aparecida Silva

Porto Nacional/TO
2024

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Sistema de Bibliotecas da Universidade Federal do Tocantins

- S729e Souza, Bruna Cassimiro da Silva.
 Erotismo e a Escrita Feminina em O Caderno Rosa de Lori Lamby, de Hilda Hilst. / Bruna Cassimiro da Silva Souza. – Porto Nacional, TO, 2024.
 87 f.

 Dissertação (Mestrado Acadêmico) - Universidade Federal do Tocantins
 – Câmpus Universitário de Porto Nacional - Curso de Pós-Graduação
 (Mestrado) em Letras, 2024.
 Orientadora : Olívia Aparecida Silva

 1. Literatura de autoria feminina. 2. Erotismo. 3. Literatura brasileira
 contemporânea. 4. Hilda Hilst. I. Título

CDD 469

TODOS OS DIREITOS RESERVADOS – A reprodução total ou parcial, de qualquer forma ou por qualquer meio deste documento é autorizado desde que citada a fonte. A violação dos direitos do autor (Lei nº 9.610/98) é crime estabelecido pelo artigo 184 do Código Penal.

Elaborado pelo sistema de geração automática de ficha catalográfica da UFT com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

BRUNA CASSIMIRO DA SILVA SOUZA

Erotismo e a Escrita Feminina em *O Caderno Rosa de Lori Lamby*, de Hilda Hilst

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras. Foi avaliada para obtenção do título de Mestre em Letras e aprovada em sua forma final pelo orientador e pela Banca Examinadora.

Data de aprovação: ____/____/____

Banca Examinadora

Prof.^a Dra. Olivia Aparecida Silva – UFT

Prof.^a Dra. Luciana de Barros Ataíde – UNIFESSPA

Prof.^a Dra. Roseli Bodnar – UFT

Prof.^a Dra. Viviane Cristina Oliveira – UFT

Porto Nacional/TO
2024

À minha avó e minha mãe pelo amor e cuidado.

Por muito tempo na história “anônimo” era uma mulher.

Virginia Woolf

Mas o que é o Erotismo? “A aprovação da vida até na morte”

Georges Bataille

E quem olha se fode

Lori Lamby

AGRADECIMENTOS

A Deus pelo dom da vida e pelo sustento até aqui;

À minha mãe Rosilene, minha avó Neusa e a minha irmã Ellen por todo amor, dedicação e suporte necessário durante o curso. Vocês foram fundamentais neste processo. Este título é nosso;

Ao meu amigo e eterno professor Doutor Louis Guillaume pelos bons conselhos, por me apresentar a nossa querida Hilda Hilst e a Lori Lamby, pelos livros maravilhosos e por me incentivar a ingressar no PPGL. A minha eterna admiração e gratidão;

À minha turma de mestrado, em especial a Natália Oliveira por ser um ombro amigo para desabafar as agruras de uma pesquisadora em desespero e por ser uma acolhida especial em Porto Nacional para a realização do exame de proficiência e a Graciane Martins por escutar os meus desabafos;

À minha querida orientadora Doutora Olívia Aparecida Silva pela paciência, dedicação e ensinamentos valiosos que foram indispensáveis e que contribuíram significativamente para a construção deste trabalho;

À banca examinadora pela disponibilidade para ler este estudo e pela partilha de suas perspectivas que enriquecerão este trabalho.

RESUMO

Transitando com excelência em todos os gêneros literários e com linguagem inovadora e hermética, Hilda Hilst vê a sua escrita ser incompreendida e pouco (re)conhecida e lida pelo grande público. Diante disto, com uma manobra, muda o gênero de sua escrita para torna-se consumível e compreendida pelo público leitor. Para tanto, HH despede-se da literatura considerada “séria” e se aventura na escrita erótica, por meio de sua trilogia obscena intitulada *Pornô-Chic*, com as narrativas *O caderno rosa de Lori Lamby*, *Contos d’escárnio – textos grotescos* e *Cartas de um sedutor*, publicadas no início da década de 1990. *O caderno rosa de Lori Lamby*, por exemplo, é a primeira narrativa que compõe a trilogia, sendo a mais impactante, sobretudo por abordar os registros de experiências sexuais de uma menina de oito anos em seu caderno rosa. Nesse sentido, o presente estudo objetiva perceber como ocorre o erótico, o pornográfico ou o obsceno em *O caderno rosa de Lori Lamby*. Para tanto, realizamos estratégias de leitura que nos possibilite levantar hipóteses interpretativas a partir do seu texto narrativo. Para alcançar o objetivo proposto, a natureza de pesquisa deste estudo é classificada como pesquisa de revisão de literatura existente, com abordagem qualitativa. Trata-se de um pesquisa descritiva com método dedutivo, pois desejamos descrever e interpretar elementos intrínsecos à vida e obra hilstiana.

Palavras-Chave: Trilogia Obscena. Escrita Erótica. Hilda Hilst.

ABSTRACT

Moving with excellence across all literary genres and with innovative and hermetic language, Hilda Hilst sees her writing being misunderstood and little (re)known and read by the general public. In view of this, with a maneuver, he changes the genre of his writing so that it becomes consumable and understood by the reading public. To this end, HH says goodbye to literature considered “serious” and ventures into erotic writing, through his obscene trilogy entitled *Pornô-Chic*, with the narratives *O caderno rosa de Lori Lamby*, *Contos d’escárnio – textos grotescos* and *Cartas de um sedutor*, published in the early 1990s. *O caderno rosa de Lori Lamby*, por exemplo, é a primeira narrativa que compõe a trilogia, sendo a mais impactante, sobretudo por abordar o erótico, o prazer, o corpo e o desejo a partir da perspectiva feminina e com os registros de experiências sexuais de uma menina de oito anos em seu caderno rosa. Nesse sentido, o presente estudo objetiva perceber como ocorre o erótico, o pornográfico ou o obsceno em *O caderno rosa de Lori Lamby*. To this end, we carry out reading strategies that allow us to raise interpretative hypotheses based on the narrative text. To achieve the proposed objective, the research nature of this study is classified as existing literature review research, with a qualitative approach. This is descriptive research with a deductive method, as we wish to describe and interpret elements intrinsic to Hilstian life and work.

Keywords: Obscene Trilogy. Erotic Writing. Hilda Hilst.

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

HH Hilda Hilst

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	11
2. O CADERNO ROSA DE LORI LAMBY: UMA AVENTURA OBSCENA	17
2.1 Trajetória de Hilda Hilst	17
2.2 Hilda Hilst: <i>potlatch</i>	22
2.3 Um adeus a seriedade.....	34
3. A TRADIÇÃO FEMININA LITERÁRIA E O CÂNONE BRASILEIRO	42
3.1 Contextualização do cânone literário brasileiro	42
3.2 O cânone e a autoria feminina na tradição literária.....	50
3.3 A escrita de autoria feminina em <i>O Caderno Rosa de Lori Lamby</i>	53
4. O CADERNO ROSA DE LORI LAMBY: UMA BANDALHEIRA ERÓTICA	57
4.1 Erotismo, pornografia e obscenidades.....	57
4.2 Há uma literatura erótica e/ou pornográfica?.....	61
4.3 <i>O Caderno Rosa</i> : uma bandalheira erótica	64
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	77
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	79

1. INTRODUÇÃO

Dona de uma obra complexa, multifacetada e singular, Hilda Hilst (HH) lançou-se em todos os gêneros literários e, hoje, recebe a ampla visibilidade que não teve em vida. A sua obra compõe-se de 40 narrativas, entre elas *Presságio* (1950), *Balada de Alzira* (1951), *O visitante* (1968), *Fluxo-Floema* (1970), *Kadosh* (1973), *Júbilo, Memória e Noviciado da Paixão* (1974), *Tu não te moves de ti* (1980), *A Obscena senhora D* (1982), *O caderno rosa de Lori Lamby* (1990), *Contos d'escárnio – Textos grotescos* (1990), *Cartas de um sedutor* (1991), *Bufólicas* (1992), *Rútilo nada* (1993), *Estar sendo. Tendo sido* (1997), entre outros.

Hilda é considerada uma das maiores escritoras de Língua Portuguesa e ganhou alguns prêmios importantes de Literatura, tais como: o *Prêmio Pen Clube de São Paulo* (1962), o *Prêmio Anchieta* (1969), o *Prêmio da Crítica* (1981), o *Prêmio Jabuti* (1984), o *Prêmio Cassiano Ricardo* (1985), o *Prêmio Jabuti* (1993) e o *Prêmio Moinho Santista* (2002). No entanto, é importante destacar que embora tenha alcançado tantos prêmios, ter sido traduzida em alemão, francês, italiano, espanhol e inglês, contando com um público cativo, a circulação de seus livros no mercado editorial foi inexpressiva.

Destaca-se que processo de criação literária de Hilda Hilst é voltado para questões inerentes ao ser humano, por meio de uma linguagem hermética e inovadora. Além disso, tem como temas recorrentes a morte, o amor, o erotismo, as obscenidades, o sagrado e o profano. Ao longo de sua trajetória literária, a autora revisita esses temas à medida que escrevia as suas narrativas, lhes dando novas nuances a partir da consideração de novas perspectivas. Portanto, a escrita hilstiana segue a via de paradoxos e do excesso, oportunizando ao leitor uma experiência singular.

O interesse do presente estudo é refletir como ocorre o erótico em *O Caderno Rosa de Lori Lamby*, de Hilda Hilst e convém evidenciar que a história é narrada pela personagem principal Lori Lamby, uma menina de oito anos de idade por meio de seu diário. Percebe-se que já na primeira página, a narradora-personagem nos relata que vai escrever da forma que seus pais a ensinaram. Lorinha (como também é chamada em diversos momentos da narrativa) descreve detalhadamente as suas possíveis experiências sexuais com homens mais velhos, a sua relação com seus pais e a crise

que constantemente pairava sobre seu lar. Nesse sentido, a obra foi considerada equivocadamente por muitos uma narrativa que trata de pedofilia. É importante considerar que pensar na presença da pedofilia na narrativa, parte da nossa moralidade de condenar comportamentos relacionados à exploração sexual infantil.

Destaca-se que o nome Lori Lamby é uma referência à longa e melodiosa canção de ninar indiana, tradicionalmente entoada em hindi. Essa canção, rica em ritmos e melodias, encapsula a complexa identidade cultural da Índia, onde a espiritualidade profunda, a sensualidade exuberante e a devoção religiosa coexistem harmoniosamente, como simbolizado pelo Kama Sutra e pelos templos eróticos (Scarpin, 2018).

Além disso, a narração de Lori é demarcada por linguagem infantil com excesso de palavras no diminutivo e marcas da oralidade. Em nenhum momento, no entanto, o texto perde o refinamento que é próprio do texto de Hilda Hilst. É uma narrativa que o leitor está sempre buscando uma resposta sobre a sua intencionalidade, mas apenas ao final compreenderá que é uma escrita da escrita. Enquanto isso, Lori vai tecendo sua escrita diária e os seus encontros amorosos. Entre descrições e narrações, é possível identificar críticas a uma sociedade capitalista e a predominância do consumo, “todo mundo só pensa em comprar tudo”.

Com longos parágrafos e quebras discursivas, o texto se institui de uma fluência narrativa, própria de uma conversa estabelecida com seu provável leitor. Intensamente livre, como livre são as cenas descritas das relações entre a Lori, de apenas oito anos e os homens velhos, tudo dentro de uma possível “naturalidade” que resvala das prováveis fronteiras entre o erótico, o pornográfico e o obscuro. Paralelo aos encontros marcados por diálogos e cenas sexualizadas, Lori escreve sobre o cotidiano familiar, conversas com sua mãe de ordem sexual: “Mami me ensinou que a minha coisinha se chama lábios. Achei engraçado porque lábio eu pensei que era boca de gente” (p. 13). Além disso, há informações sobre seu pai, escritor em decadência e com constantes problemas com a editora de seus livros. É um ambiente de conflitos envolvendo questões de escrita, dinheiro e relacionamento familiar.

O Caderno Rosa de Lori Lamby, de Hilda Hilst, é um texto que se compõe de um entrelaçar de gêneros narrativos: escrita diária, que poderia ser concebida enquanto do gênero diário, mas fora dos padrões estabelecidos, daí o título caderno

e não diário, cartas, relatos, citações pervertidas, outro caderno intitulado *Caderno Negro (Corina: a moça e o jumento)*, que, segundo a narradora, é cópia de um texto. Nele consta, em sua publicação original, ilustrações feitas por Millôr Fernandes que estabelece uma relação imagem e texto. A complexidade do *Caderno Rosa* não para por aí, além de ser constituído de várias camadas narrativas, ele também se apresenta como um texto escrito a partir de outro texto. A narradora não é a autora, mas seu pai.

Assim, Hilda Hilst ao abordar de forma polêmica a prostituição infantil, incentivada pelos pais, em *O Caderno Rosa*, traz em evidência outras questões que envolvem a escrita criativa, o mundo editorial, as relações entre escritor e seu público leitor, a propaganda e o incentivo ao consumo. Parece existir por trás dessa escrita um ser que observa com um riso entrecortado pela ironia a complexidade humana. Seria pertinente considerar que essa escrita é realizada por uma autora em um universo predominantemente masculino. Desta forma, surgem perguntas, como: Como foi a trajetória de Hilda Hilst na literatura? Foi marcada pelo potlatch? Como ocorre a presença da mulher e, conseqüentemente, a inserção de Hilda Hilst no cânone brasileiro? Como o pornográfico/obsceno/erótico está representado em *O caderno rosa de Lori Lamby*?

Embora se tenha uma evolução expressiva na crítica literária de autoria feminina e de estudos de gênero, é possível perceber que o erotismo atrelado às discussões de gênero e da condição da mulher ainda é pouco abordado na academia. Uma vez que, ao se falar de sexo por si só, é considerado um ato transgressor, a narrativa erótica produzida por mulheres se caracteriza em mais transgressora ainda, uma vez que, tradicionalmente, as mulheres foram submetidas a padrões de comportamento e expressão sexual mais restritos do que os homens.

Dessa forma, pensamos em discutir como a literatura erótica ou pornográfica ou obscena é utilizada como ferramenta de poder e controle social, afetando a construção da identidade sexual dos indivíduos e desafiando normas e tabus, sobretudo sob a perspectiva de autoria feminina a partir de *O caderno rosa de Lori Lamby*, considerando que ele ocupa um espaço marginalizado na Literatura e no âmbito acadêmico.

Sabe-se que, historicamente, a mulher foi excluída de diversos âmbitos sociais, inclusive dos distintos campos do saber e da literatura. Por muitos anos, a alta

literatura privilegia um conjunto de obras literárias, tidas como obras-primas – que representam uma época e a cultura local – determinado por uma ideologia falocêntrica que exclui e/ou silencia os escritos de mulheres. Até mesmo na historiografia literária, os estudos são predominantemente voltados para os grandes escritores da literatura, ignorando a tradição literária de autoria feminina – principalmente os escritos femininos que retratam o erótico e obsceno – e propiciando assim, uma visão reduzida acerca de autoria.

Nesse sentido, com linguagem inovadora, ácida e corrosiva, *O caderno rosa*¹ é considerada a obra mais chocante de HH, pois expõe ao leitor um enredo complexo que combina temas como, infância e sexualização infantil sem o menor pudor, o erótico, o sexo, e a prostituição, narrados simultaneamente de forma totalmente natural, causando no leitor certa inquietação, choque e mal-estar.

A obra foi escrita no intuito de ampliar o seu público leitor – uma vez que apenas seus amigos eram seus leitores – e obtenção de lucros com as vendas de seus livros, porém Hilda não alcançou o seu objetivo. Tanto a crítica literária, quanto o pequeno grupo de leitores de Hilst reprovaram a sua aventura pela pornografia/obscenidade e atribuíram a narrativa como lixo estético e de má qualidade.

Consideramos que boa parte do estranhamento diante de *O Caderno Rosa* deve-se a junção de dois componentes pouco comuns na historiografia literária, sobretudo na “alta literatura”: a escrita de autoria feminina e o texto pornográfico/erótico.

Nesse sentido, a pretensão é refletir sobre a vida de Hilda Hilst, o potlatch que povoou a sua obra e *O caderno rosa* como bandalheira metaficcional, para que assim, possamos entender como a pornografia, o erotismo e o obsceno são representados sob a perspectiva de autoria feminina.

O presente estudo justifica-se ao rememorar a minha escolarização e perceber durante a trajetória acadêmica, que os nomes que me remetiam a mente eram de grandes escritores canônicos e conhecendo pouquíssimas escritoras, dentre elas, Clarice Lispector, Cecília Meireles e Raquel de Queiroz enquanto representantes da escrita de autoria feminina. Até mesmo ao estudar o cânone e a historiografia literária

¹Chamaremos *O caderno rosa de Lori Lamby* a partir deste momento de *O caderno rosa*

na graduação, notei que os estudos eram principalmente voltados para os grandes escritores da literatura, limitando assim, o meu conhecimento sobre a literatura produzida por mulheres.

Deste modo, ao ter contato com a obra hilstiana, observamos que a escritora se utiliza do erotismo, do obsceno e do pornográfico tanto na poesia quanto na prosa de uma forma impressionante e excepcional. Notando a riqueza de seus escritos, foi definido como objeto de estudo, *O caderno rosa*, partindo dos elementos principais da obra, que são o erotismo, as obscenidades e a pornografia. Ler *O caderno rosa*, possibilita elucidar o caráter literário do erotismo, da pornografia e da obscenidade como componentes integrantes de um gênero. É uma obra atemporal, pois aborda temas presentes na existência humana, portanto universais.

Para realizar estratégias de leitura que nos possibilite levantar hipóteses interpretativas nesta narrativa hilstiana foram definidos os objetivos específicos a seguir:

- ✓ Observar *O Caderno Rosa de Lori Lamby* como uma aventura obscena;
- ✓ Refletir sobre a escrita de autoria feminina na obra *O Caderno Rosa de Lori Lamby*;
- ✓ Perceber a linguagem erótica e a experimentação formal por meio da narrativa proposta.

Por tratar de temática com nuances que não são quantificáveis, para alcançar os objetivos propostos e intentando gerar conhecimento hábil, a natureza da pesquisa deste estudo é classificada como pesquisa básica e com abordagem qualitativa. Trata-se ainda de uma pesquisa descritiva com método dedutivo, pois interessa descrever e interpretar elementos intrínsecos à obra hilstiana. Quanto ao procedimento metodológico, será de revisão da literatura existente e recorrerá a alguns teóricos, tais como: Cristiano Diniz, Laura Folgueira e Luísa Destri, Alcir Pécora, Luciana Borges, Georges Bataille, Michel Foucault, entre outros.

Em relação à estrutura, esta pesquisa se divide em três capítulos. No segundo capítulo, *O Caderno Rosa de Lori Lamby: uma Aventura Obscena*, abordamos acerca da trajetória de Hilda Hilst para melhor compreender a conexão entre vida e obra da escritora, o *potlatch* que tanto acompanhou a escrita hilstiana e a bandalheira metafficcional que a obra representa.

No terceiro capítulo, *A Tradição Feminina Literária e o Cânone Brasileiro*, tencionamos no primeiro momento, apresentar a contextualização do que é o cânone literário brasileiro e, conseqüentemente, compreender a presença da autoria feminina na literatura brasileira e, conseqüentemente, em *O Caderno Rosa*.

E por fim, no quarto capítulo, *O Caderno Rosa de Lori Lamby: uma bandalheira erótica*, pretendemos refletir a conceituação de erotismo, de pornografia e de obscenidades, para que assim possamos compreender sobre o que é literatura pornográfica, erótica e obscena e, conseqüentemente, refletir a presença desses elementos na narrativa. Para tanto, pensaremos os dois cadernos presentes na narrativa: rosa e negro.

2. O CADERNO ROSA DE LORI LAMBY: UMA AVENTURA OBSCENA

Hilda Hilst, figura emblemática da literatura brasileira, teceu uma obra rica e complexa que transcende os limites de gênero e tempo. Sua escrita é determinada por uma linguagem visceral, enigmática e hermética, uma vez que as suas narrativas são marcadas por fluxos labirínticos de consciência, o que, por vezes, nos faz refletir acerca de temas intrínsecos a condição humana e, outras vezes, nos exige uma compreensão subjetiva ou conhecimento prévio de um contexto específico. Entretanto, sua obra foi marcada por uma “maldição” que impacta significativamente a sua escrita e faz a autora abandonar a literatura “séria” e se aventurar na literatura pornográfica.

Assim como em cerimônias realizadas (o *potlatch*) por povos indígenas da costa noroeste da América do Norte, que implicam em uma troca elaborada de presentes, bens materiais e até mesmo a destruição de riquezas, com o objetivo de demonstrar riqueza, prestígio social e fortalecer os laços comunitários, para Hilda Hilst a escrita era vista como um ato de doação, no qual o autor oferece ao leitor uma parte de si mesmo – seus pensamentos, emoções e experiências – sem esperar retorno imediato, mas como um gesto de generosidade.

Diante disso, o presente capítulo propõe-se a realizar um percurso pela trajetória de vida de HH, o *potlatch* – como isso impactou a sua obra – e a utilização da metacficção em *O Caderno Rosa*.

2.1 Trajetória de Hilda Hilst

Hilda de Almeida Prado Hilst nasceu em 21 de abril de 1930, em Jaú, São Paulo, e faleceu em 4 de fevereiro de 2004², em Campinas, também São Paulo, aos setenta e três anos. Hilst era filha do fazendeiro, jornalista, poeta e ensaísta Apolônio de Almeida Prado Hilst e de Bedecilda Vaz Cardoso (esta por sua vez, saíra de um casamento malsucedido antes de casar-se com Apolônio).

Destacamos que apesar de estarem em um relacionamento, Bedecilda e Apolônio não oficializaram a sua união e tiveram uma convivência um tanto difícil. Apolônio tinha uma conduta inconstante (acredita-se que talvez se dê por seu

²Esse ano comemora-se vinte anos da morte de Hilda Hilst.

transtorno psíquico), uma vez que em alguns momentos tratava até então esposa de maneira violenta, em outros momentos não a reconhecia, além de tratar o enteado (Ruy) com certo desprezo.

Quando a escritora completara dois anos de vida, seus pais se separaram, devido ao transtorno de personalidade e conduta violenta (o que posteriormente foi evidenciado a Esquizofrenia) de Apolônio. Como consequência da separação, Bedecilda se mudara com Hilda e seu irmão Ruy (este era fruto do primeiro casamento de Bedecilda) para Santos. Sob esse contexto, Folgueira e Destri (2018) elucidam:

[...] Na prática, a convivência entre Bedecilda e Apolônio nunca havia sido fácil. Ora ele a tratava de forma violenta, ora não a reconhecia. Com o seu enteado, Ruy, comportava-se da mesma maneira. Ao vê-lo na casa, perguntava quem era aquele “turquinho”, sem nunca ter explicado a ninguém de onde veio o apelido. Quando Bedecilda engravidou, sua filha quase foi registrada sem pai. Apolônio não acreditava que Hilda era filha dele, e demorou a aceitar fazer o registro. Por pouco, não ficou como Hilda Cardoso (Folgueira; Destri, 2018, p. 24-25).

Três anos após a separação, o pai de HH é diagnosticado com Esquizofrenia Paranoide, passando o resto de sua vida transitando em diversos hospitais psiquiátricos. Mesmo com a doença psíquica e com a pouca convivência, Apolônio tornou-se um modelo de homem ideal para futuras relações afetivas da filha – Hilst se assumia uma verdadeira edipiana –, pois buscava um companheiro que possuísse a emotividade excepcional, mas incontida que notava em seu pai. Em entrevista à Felinto em 1999, Hilda assegura:

FSP Os personagens?

HH Não, os homens da minha vida. [Mostra fotos do pai e dos homens com quem se relacionou.] Eram lindos. Porque era verdade mesmo. São os atributos da divindade. Mas eu tinha atração pela loucura também, eu achava deslumbrante ser louco, porque se meu pai era louco... Esse que eu admirava tanto, era lindo e louco. A vida toda me repetiam que meu pai era brilhante. Ainda hoje as pessoas que leem Apolônio acham ele deslumbrante. Desde pequena eu sabia que ele era ele. Cresci com essa imagem. Então, o único homem mesmo que eu amei na minha vida foi meu pai. Fiquei procurando sem parar um homem parecido com ele (Felinto, 2013, p. 185).

A escritora admirava qualidades em seu pai, que para ela, eram essenciais: além da beleza, ele era um intelectual, admirador da literatura e poeta. Para, além disto, é possível notar que tanto Apolônio quanto sua doença psíquica influenciou mesmo que de forma despretensiosa e indireta a escrita de Hilst, uma vez que a loucura era um tema que se fazia presente constantemente em seus escritos.

Hilda tinha certo fascínio pela loucura que acometera o seu pai, pois as características de Apolônio, além de influenciar a decisão de Hilst em tornar-se escritora, inspirou a construção de sua escrita. Nesse sentido, em 1998, a própria HH, expõe acerca da proximidade entre a doença do pai e as críticas à sua escrita na prosa: “Acham meus textos esquizofrênicos porque há uma certa dificuldade com a pontuação e o fluxo de pensamento dos personagens, o dizer claramente, francamente, mas eu não acho que os textos sejam esquizofrênicos. Eu os leio tão bem”. Nesse sentido, Folgueira e Destri (2018) asseguram:

Apolônio, que sempre se questionara sobre o que ocorreria à alma na loucura, pôde submergir nela. Mas, na memória da filha, o pai esquizofrênico daria lugar à figura de homem ideal, a quem Hilda procuraria em suas relações. Nas fotos, sempre bonito e bem arrumado. Nos relatos da mãe, objeto de grande paixão. A filha chegaria a dizer, mais tarde, que procurava nos companheiros a “máscara fechada, aquela emotividade extremada, mas incontida”, que percebia em seu pai. Para Hilda, haveria uma característica a admirar, acima de tudo; ele era um pensador, poeta, admirador da literatura.

[...] Mas Hilda guardaria para sempre o que lera do pai, como uma de suas maiores influências – um fator definitivo, mais tarde, em sua escolha por torna-se escritora: “Escrever, então, é para mim sentir meu pai dentro de mim, em meu coração, me ensinando a pensar com o coração, como ele fazia [...]”. (Folgueira; Destri, 2018, p. 25-27).

Ainda sob essa perspectiva, nas palavras de Hilda Hilst, em entrevista para a revista *Cult* em 1998 (livro *Fico Besta quando me Entendem*):

CULT A loucura e a perda do pai foram determinantes na sua formação literária?

HH Totalmente. O fato de ele ficar louco me impressionou muito. Eu não cheguei a conhecer meu pai, de quem eu fui separada quando tinha três anos, mas eu fiquei sempre sonhando com esse homem. Eu ouvia muitas histórias a respeito dele. Minha mãe dizia: “Ele não tem nada, ele é louco”. Eu achava incrível. Ela me mostrava os jornais onde ele escrevia e eu me apaixonei pelos textos dele (Zelin, 2013, p. 178).

Mesmo com pouco contato, Apolônio redigiu cartas encaminhadas à filha ainda pequena, declarando o seu amor por ela e lhe fazia promessas – que nunca aconteceram – de viajar com a filha e com a ex-esposa. Apolônio visitou rapidamente a família apenas duas vezes e Hilda só voltaria a encontrá-lo aos 16 anos. Apolônio morre em 1966. Para Saavadera (2018):

O pai morre em 1966, Hilda tem 36 anos. Com a mesma idade, Hilda se muda para a Casa do Sol. As coincidências não existem numa narrativa, que nada mais é do que construir pontes, sentido. É sedutor imaginar em que medida a morte do pai não incita uma espécie de viuvez. A viuvez casamento da freira, monja, o pai transmutado em Deus. O pai-ponte (Saavadera, 2018, p. 424).

Por outro lado, desde criança, Hilda sempre foi questionadora – interpelava-se sempre sobre a morte, tema essencial que surgiria constantemente em sua obra – e uma leitora voraz, a princípio tinha gosto por biografias de santas, mas que este gosto mudaria com o tempo. Na fase adulta lia constantemente escritores, como, Franz Kafka, George Bataille, Sigmund Freud, Simone de Beauvoir, entre outros. Para Cavalcante (2021):

[...] Alguns desses nomes podem ser facilmente encontrados — mais de uma vez, até — em epígrafes e dedicatórias dos seus livros. Foi também na década de 60 que Hilda revelou que, todos os dias, lia, meditava e escrevia, e meditava não para esquecer o que a atormentava, mas, sim, para pensar sobre o homem, a morte, o amor e o ódio. Lia incansavelmente para se sentir atenta, para evitar não perceber o que o poeta precisava perceber; ler, para Hilda, era uma atividade tão importante quanto comer ou dormir. Ou amar. Entretanto, afirmava que isso a impedia de fazer o básico: quanto mais amava, menos escrevia e menos lia, o que julgava terrível (Cavalcante, 2021, p. 72).

Aos sete anos, Hilst estuda como interna do Colégio Santa Marcelina, localizado à Rua Cardoso de Almeida em São Paulo. E em 1948 ingressou na Faculdade de Direito pela Universidade de São Paulo, onde conheceu a sua amiga Lygia Fagundes Telles.

Pensando nisso, é importante ressaltar que assim como Apolônio, algumas de suas amigas – tais como Lygia Fagundes Telles e Caio Fernando Abreu – a influenciaram intensamente em sua obra. Em vista disto, Cavalcante (2021) esclarece:

[...] Dessa forma, convém destacar prontamente que algumas amigas de Hilda influenciaram profundamente sua obra. É o que se observa, por exemplo, em relação a Lygia Fagundes Telles — uma amizade de mais de cinquenta anos, em que a conversa era rigorosamente diária — e a Caio Fernando Abreu, [...]: a produção de Hilst mantém um diálogo estreito com as obras dos dois amigos. Além disso, foi bastante elogiada por Cecília Meireles e por Jorge de Lima (Cavalcante, 2021, p. 66).

Na vida adulta, Hilst mantinha um alto padrão de vida – com direito a viagem à Europa, roupas dos melhores costureiros de São Paulo, motoristas, empregados, festas luxuosas frequentes, limusines e fácil acesso a lugares frequentados pela elite social – custeado com parte do dinheiro de sua mãe. É importante destacar que há uma lacuna quanto a origem exata do dinheiro de Bedecilda, visto que é incerta e com diversas interpretações incompletas de detalhes de sua vida, uma possível interpretação é que Bedecilda teria recebido uma parte do patrimônio da família. Entretanto, essa explicação não esclarece completamente a procedência de todos os recursos que lhe garantiram uma vida confortável e um padrão elevado de vida.

Em 1963, Hilda deixa a sua agitada vida social e se muda para a fazenda da Bedecilda em Campinas, num lote desse terreno, constrói a Casa do Sol, onde viveu até o dia de sua morte.

Vale destacar que toda a obra de Hilda, assim como a sua vida é permeada de misticismo. Nesse sentido, encantada com as questões sobrenaturais, na década de 1970, Hilst se inspira na teoria da comunicação de Friedrich Jürgenson e começa a se dedicar a pesquisa de fenômenos paranormais. HH declarava ser capaz de contato com os mortos. Certa vez a escritora afirmou ter tido contato com o seu pai enquanto lia artigo sobre Kafka no jornal. À vista disto, Folgueira e Destri (2018) corroboram:

Hilda, que já dizia capaz de ver mortos, tentou buscar o contato com pessoas falecidas – sobretudo com seus pais – também de outras formas. Inspiradas por Friedrich Jürgenson, que publicara *Telefone para o além*, iniciou, nos anos 1970, pesquisas consideradas nobres por místicos, mas no mínimo duvidáveis pelos cientistas. O físico sueco relata, em seu livro, sua experiência em gravar vozes das pessoas mortas – exemplo prontamente seguido por Hilda (Folgueira; Destri, 2018, p. 115).

Na Casa do Sol, HH dedicou-se a reproduzir os experimentos de Jürgenson e passou a realizar inúmeras tentativas de gravar através de seu rádio e fone, vozes de pessoas mortas. E empenhou-se intensamente à sua escrita, viveu na companhia de diversos amigos que passaram por lá, de seu esposo Dante Casarani – enlace que durou entre 1968 e 1985 – e cercada por muitos cachorros.

Hilst é uma autora que desafia rótulos e interpretações superficiais. Para apreender a profundidade de sua obra, é imprescindível uma leitura atenta e contextualizada, que permita ao leitor ir além dos aspectos mais óbvios e vislumbrar a riqueza de sua poética. Destarte, Cavalcante (2021) reitera:

Pois conhecer o trabalho de Hilda de forma restrita à obscenidade — e lendo essa obscenidade superficialmente — pode promover julgamentos equivocados, tais como os que aconteceram quando a escritora foi a escolhida para ser a homenageada da 16ª Festa Literária Internacional de Paraty (FLIP), em 2018, decisão que, em tempos de multidões de haters e críticos especializados em todos os assuntos que habitam a internet, provocou a circulação de alguns textos, ainda que poucos, contra a “pornógrafa Hilda” nas redes sociais (Cavalcante, 2021, p. 68).

Deste modo, apresentar a trajetória de vida de Hilda Hilst é substancial para a análise de sua obra – assim como é essencial buscar e entender na obra hilstiana lampejos de sua vida, de suas crenças e de seus questionamentos – visto que a

biografia de um autor oportuniza um acesso privilegiado para entendermos a complexidade de sua obra.

Nesse sentido, ao conhecermos a jornada de vida de Hilda nos propicia compreender melhor a sua produção obscena – depois de 30 anos de trajetória literária e recebendo premiações em literatura –, como a sua última tentativa de ser lida pelo grande público.

2.2 Hilda Hilst: *potlatch*

Hilda Hilst era considerada uma mulher culta, personalidade excêntrica e marcante, de beleza ímpar e temperamento transgressor para os limites sociais de sua época, sobretudo durante a sua mocidade, tendo a sua literatura de igual característica, no entanto, seu nome é bem mais (re)conhecido do que sua própria obra.

Sob essa perspectiva, Hilst desafia as normas literárias e sociais, apresentando uma abordagem única para temas como loucura, morte e erotismo pode ser interpretada de maneiras diversas. Dessa maneira, Weintraub, Cohn, Gorban e Weiss (2013) elucidam que:

Hilda Hilst participa daquele grupo de escritores cuja reputação antecede a obra. A autora prolífica e versátil, capaz de atingir, como observou o crítico Anatol Rosenfeld, níveis de excelência em todos os gêneros a que se atreveu (poesia, prosa, dramaturgia), a verdade é que ainda hoje – após cinquenta anos de trabalho literário mais de trinta títulos publicados, prêmios, traduções para outros idiomas – seus textos são menos conhecidos que a “personagem” HH (Weintraub; Cohn; Gorban; Weiss, 2013, p. 217).

Nesse sentido, a reputação de HH antecede a sua obra corrobora o quanto a sua obra era e ainda é pouco visitada. Muitos estigmas foram atribuídos a Hilst por não ter sido uma mulher sem medo de ousar em sua vida e obra. A humildade não era exatamente uma característica atribuída à HH, visto que enaltecia incansavelmente a beleza e riqueza de sua obra.

No entanto, sob a aparente altiveza e intrepidez, escondia-se uma alma sensível. Hilst era extremamente tocada pelas experiências da vida e, em suas criações, revelava as profundezas das angústias e fragilidades humana. Isto reflete uma persona complexa e controversa que permanece como um símbolo da liberdade artística e da busca incansável pela liberdade criativa e da profundidade humana.

Nesse sentido, em entrevista à Clelia Pisa e Maryvonne Lapouge Petorelli em 1977 e presente em *Fico Besta como me Entendem* de organização de Cristiano Diniz (2013, p. 42), Hilst afirma que “[...] Sou alguém sobre quem as pessoas falam, mas meus livros não são lidos. As pessoas me diziam: “Escuta, você não é conhecida porque ninguém te vê. Você não está fazendo como devia ser feito”.

Dessa forma, Hilst passou alguns anos em luta contra o esquecimento e o desprezo da crítica literária. Anatol Rosenfeld foi um dos poucos críticos que ousou a estudar a escrita de HH nas três modalidades da literatura (ficção, teatro e poesia). Zeni (2013) afirma:

Aos 68 anos, Hilda Hilst continua esbravejando contra o silêncio da crítica e a incompreensão dos leitores, mas ostenta agora uma sarcástica soberba a respeito da própria, ela não economiza autoelogios: “Eu me acho perfeita nos três. O que eu escrevi é tão bonito... Eu leio e fico besta. Como é possível eu ter feito uma coisa tão deslumbrante e ninguém compreender?” (Zelin, 2013, p. 175).

Hilst compôs mais de 40 obras, transitando admiravelmente bem entre ficção, crônica, dramaturgia e poesia, exibindo linguagem abrangente e inovadora em suas narrativas labirínticas. Desde o início de sua carreira literária, Hilst desejava ser compreendida, (re)conhecida e lida por um amplo público leitor, receber pareceres da crítica especializada acerca de sua obra e ter ampla impressão e divulgação de seus exemplares. Segundo Fernandes (2011, p. 01): “[...] Mesmo detendo os mais importantes prêmios literários do Brasil, Hilda Hilst era lida quase exclusivamente pelo meio acadêmico e por seus amigos. Sua obra foi limitada por pequenas tiragens nas editoras e uma distribuição precária”.

Desta forma, HH verbalizava constantemente da dificuldade de encontrar os exemplares de seus livros em grandes livrarias, uma vez que, segundo ela, eram encontrados apenas em sebos ao lado de livros de escritores falecidos. Nesse sentido, Werneck (2014) elucida:

“Parece que sou indigesta”, comenta, com ironia. Refere-se com visível satisfação a seu minguado time de leitores, entre os quais meia dúzia de autores de teses universitárias sobre sua obra, mas em seguida observa que esse time, tão difuso, é como uma seita, é como “KGB”, a polícia da União Soviética. [...] (Werneck, 2014, p. 246).

À vista disto, Hilst buscava compreender o(s) motivo(s) de não ser lida, uma vez que seu nome era bem mais (re)conhecido do que sua obra. Em um dado momento à entrevista ao *Caderno 2*, ao ser questionada sobre a maldição em volta

de sua literatura, HH diz que não sabe ao certo se há uma maldição, mas que há coisas estranhas e ao menos uma discriminação.

Em uma das hipóteses que Hilda atribuía a essa maldição, se dava ao mercado editorial um dos motivos de não ser lida. HH desejava e acreditava que por conta do alto valor estético e literário de sua obra, que alguma grande editora publicasse os seus livros, mas como isso não acontecia, acabava criticando veementemente o mercado editorial. Nesse sentido, Folgueira e Destri (2018) reiteram:

Além da suposta falta de interesse da parte do público, a escritora tinha outra explicação para seu fracasso editorial: os próprios editores, que faziam pouco-caso do escritor e odiavam quando havia um real criador – porque boa literatura não lhes daria lucro. Hilda esperava que uma grande editora publicasse suas obras completas. Que alguém despertasse para a importância de seu trabalho e fizesse intensa divulgação de seus livros. [...] (Folgueira; Destri, 2018, p. 163).

Hilda Hilst possuía uma autoconfiança elevada tanto em sua vida pessoal, como uma estratégia literária. Ao assumir uma voz autoral forte e autêntica, a escritora conquistou um lugar de destaque na literatura brasileira. Sua obra, marcada pela intensidade emocional e pela complexidade formal, reflete uma escritora que acreditava em seu próprio talento e que não tinha medo de explorar os limites da linguagem.

Sabe-se que a criação artística pode ser um ato intrínseco, motivado pela necessidade de expressão e pela busca pela perfeição estética, independentemente do reconhecimento externo. No entanto, HH teve seu orgulho ferido devido a sua obra não circular e não ser lida por um número expressivo de leitores e por não ter a aclamação do público como gostaria. Folgueira e Destri (2018, p. 161) apontam que Hilst verbalizava que: “– não é possível que eu, com esta cabeça esplendorosa, não possa me sustentar. Se não tivesse recebido uma herança, não teria podido escrever o que escrevi”.

Nesse sentido, Hilst não escondia a sua frustração e seus problemas com os editores e os atribuía a responsabilidade pela baixa venda de seus livros, culpando-os de se atentarem exclusivamente para a divulgação e venda de livros de bandalheiras. Em entrevista concedida a José Castello do Caderno 2, HH (2018) afirma:

C2 Até mesmo o Massao Ohno, seu editor mais antigo, não soube cuidar de sua obra?

HH O Massao edita os meus livros, mas não os distribui. Tenho uma tese de que ele os coleciona embaixo da cama. Não me pergunte para quê. Parece que ele não quer que ninguém me leia. Jamais encontro meus livros em livrarias, só em sebos ao lado daqueles autores mortos (Castello, 2018, p. 159).

Nesse sentido, ao tecer duras críticas aos editores, a escritora não poupou – de maneira mais comedida – nem mesmo o seu editor, Massao Ohno. Em entrevista concedida a José Castello, Hilst afirmou que Ohno não gostava de dispor os livros à venda, deixando-os em sua casa de enfeite.

Comparando-se a Joyce, compreende que sua obra precisa de um tempo para que o público leitor possa aceitar a “revolução” que a sua literatura significa. No entanto, mesmo tendo essa consciência é possível notar a inquietação de Hilst em sua relação com a crítica literária, com os editores e com o público leitor. Na perspectiva de Hilda, essa tensa relação se dá, por escrever de forma hermética e de difícil compreensão. Como ela diz, “a aceitação chega a demorar meio século”, mas ela não gostaria de esperar tanto. Ela tinha esperança de um reconhecimento próximo – por parte do leitor – do valor de sua obra, publicando ou não narrativas com títulos obscenos. Segundo Moraes (2020):

[...] vinte anos antes de publicar *O caderno rosa de Lori Lamby*, Hilda já penetrava com segurança nesses domínios, iniciando uma exploração do erotismo sem precedentes nas letras brasileiras, que a ocuparia até o fim da vida. Daí para a frente, sua literatura vai revelar notável coerência, confirmada quando se lança um olhar menos viciado à vasta produção que se segue a partir da década de 1970. Os livros “sérios”, não raro considerados “herméticos”, se revelam então inesgotáveis fontes de reflexão sobre a matéria sensível, carnal e sexual (Moraes, 2020, p. 32).

Embora os seus livros anteriores ao *Caderno rosa*, serem considerado sérios e extremamente herméticos, há alguns desses livros que apresentam certos traços eróticos em suas entrelinhas. Para exemplificar esta afirmativa, citamos *A obscena senhora D*, que apesar de apresentar uma linguagem extremamente hermética, há um tom obsceno:

um dia me disseram: as suas obsessões metafísicas não nos interessam, senhora D, vamos falar do homem aqui agora. que inteligentes essas pessoas, que modernas, que grande cu aceso diante dos movietones, notícias quentinhas, torpes, dois ou três modernosos controlando o mundo, o ouro saindo pelos desodorizados buracos, logorreia vibrante moderníssima, que descontração, um cruzar de pernas tão à vontade diante do vídeo, alma chiii morte chiii, falemos do que aqui agora (Hilst, 2020, p. 19).

Sob esse cenário, Mafra (1993) elucida:

[...] aposto na lucidez de um breve futuro que trará mais à luz os textos de Hilda Hilst. Na imagem difusa de miríade de leitores aguardando o momento exato da chegada / do encontro. Creio que o destino dos textos de Hilda Hilst guardará alguma semelhança com o sucedido com os de Clarice Lispector. Se reporto-me há duas décadas atrás, lembro-me das palavras com que editores, críticos e leitores se referiam à ela: “Difícil”, “Hermética” (Reparem que são os mesmos adjetivos que hoje são usados para qualificar a escrita de Hilda Hilst). Clarice, por muitos anos, experimentou enorme dificuldade em conseguir editor. Seus livros raramente logravam uma segunda edição. Hoje, é surpreendente o grande número de edições de seus livros. No ano 2000 e 2010, o espaço a ser ocupado por Hilda Hilst – na literatura brasileira – será bem diferente do que foi até agora. Quem viver, verá! (Mafra, 1993, p. 38).

Apesar de ter reconhecimento na imprensa nacional, HH possuía pouca – ou nenhuma – lucratividade como a venda de seus livros, logo, ela se sente incompreendida. Nesse sentido, a crítica literária também reconhecia a excelência e riqueza estética e literária da escrita de Hilda, entretanto, pouco se escrevia sobre ela. De acordo com Duarte (2014, p. 7) “Ela sabe da importância de sua literatura, não poupa farpas a leitores, editores e escritores”.

É possível percebermos que poucos críticos importantes escreveram sobre a obra hilstiana, impossibilitando o seu enquadramento claro na literatura brasileira contemporânea, seja pela originalidade de sua obra ou por não estar alinhada a nenhum movimento literário brasileiro de sua época. Portanto, para a escritora, de nada valia ter reconhecimento, se não fosse genuinamente compreendida e/ou viver da obtenção de lucros da produção de sua literatura. Para ela, não ser lida, era estar morta. À vista disto, Folgueira e Destri (2018) reitera:

Para Hilda, a falta de reconhecimento da qual era vítima não estava relacionada – como indicavam muitos repórteres e críticos – a seu isolamento na Casa do Sol. Com exceção da Unicamp, raramente participava de eventos literários, congressos ou outros programas públicos. “O meu melhor é dito na palavra escrita. É um engodo eu chegar num lugar – claro, com certo charme, com uma boa voz, e tudo o mais –, começar a falar e então a pessoa [pensa]: ‘Nossa, ela é simpática’. Ou então: ‘Que engraçada que ela é’. E vai me ler justamente pela minha pessoa. De repente eu podia ser medonha, horrorosa – e daí ninguém ia me ler?”. Além disso, Hilda tinha outra explicação coerente – ao menos para ela – e mais trivial: “Eu entraria em pânico se me jogassem um tomate podre na cara” (Folgueira; Destri, 2018, p. 163).

Hilst assim como qualquer outro escritor, era impulsionada pelo desejo de ser lida para nunca ser esquecida. Em entrevista à Delmiro Gonçalves de O Estado de São Paulo em 1975 e registrada em *Fico Besta como me Entendem* (2013, p. 30), Hilst afirmou: “A verdade é que, diante da morte, a gente nunca está realmente

conformada. É por isso que penso que o que me leva a escrever é uma vontade de ultrapassar-me, ir além da mesquinha condição de finitude”. Sob esse viés, HH desapontada com o desconhecimento ou incompreensão de sua obra por parte do público, em certo momento cita um verso da escritora Edna Saint Vincent Millay: “*Read me, do not let me die*” (leia-me, não me deixe morrer). Nesse sentido, Folgueira e Destri (2018) certificam:

Cansada da falta de reconhecimento, Hilda decidiu, aos 60 anos, que estava na hora de se divertir com sua obra. Trinta anos depois de sua estreia literária, lançou-se no que definia com a palavra *potlatch*: um ritual ameríndio em que, numa demonstração de força e poder de renovação, indígenas destruíam todos os seus bens acumulados ou os entregavam a parentes e amigos. A escritora iniciou a sua nova fase de sua carreira literária: “Não vou escrever mais nada, a não ser grandes e, espero, adoráveis bandalheiras” (Folgueira; Destri, 2018, p. 164).

Mesmo se afastando da prosa convencional e revolucionando a forma de escrita literária, apropriando-se da língua de maneira audaciosa, singular e transgressora, dando um novo sentido ao fluxo de consciência, há uma maldição que emerge a obra hilstiana e seu sucesso de vendas. Neste contexto, Castello (2013) afirma:

Traduzida na França e esquecida no Brasil, Hilda Hilst amarga injusto desterro. Paulista, uma das mais originais e audaciosas escritoras em atividade no país, está condenada a um cruel esquecimento em sua própria língua. [...]

Nem toda essa boa acolhida, porém, tira a escritora do ceticismo e da sensação de expatriamento espiritual. Apesar de sua escrita afiada e ímpar, que a coloca em muitos patamares acima da maioria dos mais festejados escritores do país, Hilda Hilst continua aos 62 anos de idade a amargurar um duro exílio em sua própria pátria e a conviver com o estigma de maldita (Castello, 2013, p. 157).

Aos 60 anos e com quase 30 livros, Hilst teve que lidar com a falta de reconhecimento e com o estigma de maldita, então lançou-se no que caracterizava com a palavra *potlatch*: uma cerimônia indígena ameríndia de demonstração de poder de renovação e demonstração de força.

Ressaltamos que o *potlatch* (tendo como tradução “o poder de perder”) refere-se a uma cerimônia tradicional praticada por diversos povos indígenas da costa noroeste da América do Norte, como os Haida, Tlingit, Salish e Kwakiutl. Essa prática cultural envolve uma *lavish distribution of gifts* (distribuição generosa de presentes) durante um grande banquete, com o objetivo de demonstrar riqueza, joias, troféus e status social, para fortalecer laços comunitários. De acordo com Mauss (2003, p. 190):

“Ademais, o que eles trocam não são exclusivamente bens, riquezas, bens moveis e imóveis, coisas úteis economicamente. São, antes de tudo, amabilidades, banquetes, ritos, serviços militares, mulheres, crianças, danças, festas [...]”.

Sob essa perspectiva, em entrevista cedida a José Castello do *Caderno 2 (C2)*, Hilst (2018) elucida:

C2 E o que tem o mito do potlatch a ver com a sua literatura?

HH Tudo. Escrevo há trinta anos e tenho quase trinta livros. Estou continuamente exibindo as minhas riquezas, entregando o que tenho de melhor, mas os outros jogam fora o que lhes ofereço. Adquiri com o tempo esse “poder de perder” que Mauss viu nos ameríndios. Eu e o Job temos a mesma sina. Não me acostumo. Consolo-me quando penso numa frase de Chesterton, que diz mais ou menos assim: “Um homem pode ser gordo para certos lugares e magro para outros”. Meu texto é magro para uns, mas gordo para outros. Essa é a minha singularidade (Castello, 2018, p. 157-158).

Entende-se assim, que HH percebe analogias entre o ritual dos ameríndios e a sua própria escrita. De acordo com Hilst, a riqueza que se “perde”, são os seus escritos, uma vez que poucos os leram. Portanto, para ela, seus livros não receberam o devido valor e receptividade, sendo considerados perdidos.

Por outro lado, Hilda sentia-se intrigada com a incompatibilidade do que o escritor se propõe a escrever e a escrever o que o editor exige de acordo com as premissas do mercado editorial que objetivam a ampla vendagem: “As pessoas manipulam, pedem para você se produzir, porque você é um escritor, e eu me recuso a fazer isso, me recuso. Posso parecer uma estúpida, mas meu trabalho é sagrado. Eu escrevo. Que me deixem escrever, então” (Hilst em entrevista a Pisa; Petorelli, 2013, p. 42).

Essa contrariedade é refletida em *O Caderno* por meio dos personagens Lalau e o pai de Lori. Para corroborar a nossa afirmativa, vejamos a seguir o excerto da obra:

[...] Mamãe falou assim pro papai:

– Tem que ter muito mais bananeira, quero dizer bandalheira. (mami)

– Você está falando igualzinho ao Lalau, e quer saber? não te mete, eu é que escrevo. (papi)

– É que ninguém lê o que você escreve, você já sabe. (mami)

[...]

[...] Ele disse que um dia também sonhou em ser um escritor.

- Papi é um grande escritor – eu disse.
- É um grande escritor.
- Mas ninguém lê ele.
- É, mas agora vão ler.
- Por quê?
- Porque ele vai contar uma história do jeito que o Lalau gosta.
- O senhor conhece o tio Lalau?
- Conheço sim.
- O papai briga muito com ele.
- Mas não vai mais brigar não (Hilst, 2014, p. 17-19).

Em vista disto, Hilda expressa através da narrativa – além de declarar abertamente em entrevistas concedidas – certo ressentimento ao criticar duramente os editores responsáveis pela materialização de seus textos em objeto de leitura e os leitores, pois nada aconteceu – no sentido de ser lida e ter ampla visibilidade – durante 40 anos ao escrever em excesso de lucidez e seriedade.

De acordo com Hilst, para os editores brasileiros, a pessoa/escritor(a) não podia pensar em português – pois é/era considerado uma coisa horrível –, tinha que pensar em inglês, alemão ou qualquer outra língua para ser aceita. Esse ressentimento é evidenciado em *O Caderno Rosa*, onde o pai de Lori – personagem-escritor – vive uma conflituosa relação com o seu editor.

Quanto à imagem do editor, é apresentado na narrativa um personagem masculino (Lalau) que para atender a(s) necessidade(s) do mercado editorial vendável/consumível, requer do escritor – pai de Lori – o uso de bandalheiras/sacanagem na produção dos seus livros, elevando, assim, o sexo, a obscenidade, a pornografia e o erótico:

Eu quero falar um pouco do papi. Ele também é escritor, coitado. Ele é muito inteligente, os amigos dele vêm aqui e conversam muito e eu sempre fico lá em cima perto da escada encolhida escutando dizem que ele é um gênio. [...]. Eu já vi papi triste porque ninguém compra o que ele escreve. Ele estudou muito e ainda estuda muito, e outro dia ele brigou com o Lalau que é quem faz na máquina o livro dele, porque papai escreveu muitos livros mesmo, esses homens que fazem o livro da gente máquina têm o nome de editor, mas quando o Lalau não tá aqui o papai chama o Lalau de cada nome que eu não posso falar. O Lalau falou pro papi: por que você não começa a escrever umas bananeiras pra variar? Acho que não é bananeira, é bandalheira, agora eu sei. Aí o papi disse pro Lalau: então é só isso que você

tem pra me dizer? E falou uma palavra feia pro Lalau, mesmo na frente dele. [...] (Hilst, 2014, p. 14-15).

Percebemos, deste modo, que através da figura de Lalau, que o editor intenta popularizar o gosto literário, afirmando que o texto obsceno/pornográfico é uma exigência do público leitor.

Dessa forma, enquanto a sua obra é traduzida para outras línguas e sendo enaltecida pela crítica literária europeia, Hilda costumava dizer que os editores brasileiros cuspiam em sua cara, evidenciando assim, a maldição que povoa a obra hilstiana de não reconhecida e ser esquecida em seu país e em sua língua materna. O único editor que não lhe cuspiu na cara foi o Massao Ohno. Conforme Castello (2013):

Traduzida na França e esquecida no Brasil, Hilda Hilst amarga injusto desterro. Paulista, uma das mais originais e audaciosas escritoras em atividade no país, está condenada a um cruel esquecimento em sua própria língua. Apesar disso, começa a se projetar no mercado europeu. [...].

Nem toda essa boa acolhida, porém, tira a escritora do ceticismo e da sensação de expatriamento espiritual. Apesar de sua escrita afiada e ímpar, que a coloca muitos patamares acima da maioria dos mais festejados escritores do país, Hilda continua aos 62 anos de idade a amargurar um duro exílio em sua própria e a conviver com o estigma de maldita. [...] (Castello, 2013, p. 157).

À vista disto, frente ao contraste entre ser colocada no pedestal – pela crítica especializada – da Literatura Brasileira junto a Clarice Lispector e Guimarães Rosa, da insatisfação com a pouca publicação e receptividade de sua obra, por parte das editoras, da crítica e dos leitores e na tentativa – malsucedida – de romper com essa maldição e com o rótulo de seu hermetismo, Hilst dá um adeus ao seu excesso de lucidez e seriedade através de *Amavisse* (1989), aventurando-se assim, na escrita pornográfica/obscena, através de uma linguagem corrosiva, crítica e pulsante, para abordar acerca do corpo e da densidade humana de uma maneira enérgica, gerar riso e para torna-se consumível e lida para além do pequeno grupo de especialistas em literatura. Nesse sentido, Folgueira e Destri (2018) corroboram:

Em uma manhã ensolarada de 1989, em que se levantara às 9 horas da manhã, Hilda, após tomar seu café, chegou a uma decisão. Enquanto lia o jornal, se deparou com a notícia de que Régine Deforges havia recebido US\$ 10 milhões pela venda de sua trilogia *A bicicleta azul*:

– Dez milhões de dólares! – espantou-se.

Após fumar vários cigarros e lembrar o que havia recebido por sua obra, ela pensou: “Vou começar a escrever uma coisa bem nojenta! Finalmente. Me tornarei consumível!”

Nasceu, então, *O caderno rosa de Lori Lamby*. E, depois, *Contos d’escárnio*, *Cartas de um sedutor* e os poemas do livro *Bufólicas*. Nas entrevistas que concedeu na altura, Hilda afirmou diversas vezes que se tratava de uma manobra de mercado para que enfim pudesse ganhar algum dinheiro. [...] (Folgueira; Destri, 2018, p. 164-165).

Nesse contexto, entendemos que ao escrever *O caderno rosa de Lori Lamby*, além da tentativa de acabar com a maldição emergia a sua obra, intentava ampliar o seu público leitor, projeção na crítica literária e/ou na mídia e ganhar dinheiro com a venda de seus livros.

Dessa forma, percebemos que a obra perpassa por uma alta crítica ao mercado editorial. À vista disto, Miotto (2021, p. 129) elucida: “Ao decidir fazer-se consumível e escrever “adoráveis bandalheiras”, é como se a autora abdicasse do hermetismo e da seriedade com que trabalhou a linguagem em suas produções anteriores, para se permitir brincar”. Sob essa perspectiva, em um dos poemas de *Amavisse*, Hilda (2017) reitera:

O escritor e seus múltiplos vêm voz dizer adeus.
Tentou na palavra o extremo-tudo
E esboçou-se santo, prostituto e corifeu. A infância
Foi velada: obscura na teia da poesia e da loucura.
A juventude apenas uma lauda de lascívia, de frêmito
Tempo-Nada na página.
Depois, transgressor metalescente de percursos

Colou-se à compaixão, abismos e à sua própria sombra.
Poupem-no do desperdício de explicar o ato de brincar.
A dádiva de antes (a obra) excedeu-se no luxo.
O Caderno Rosa é apenas resíduo de um “Potlatch”.
E hora, repetindo Bataille:
“Sinto-me livre para fracassar” (Hilst, 2017, p. 530).

Como podemos perceber através dos versos acima, Hilst nos comunica que a sua obra seguinte – *O caderno rosa* – seria um resíduo do “*Potlatch*”, assim como no rito ameríndio como uma demonstração de poder e renovação, permitindo-se assim

como Bataille, ser livre para fracassar (mesmo que o seu intuito *a priori* fosse de salvar a sua obra da maldição) em sua nova trajetória literária (obscena). Diante disto, Moraes (2020) afirma que para HH, “Acolher a possibilidade do fracasso se apresentava, portanto, como condição do exercício da liberdade.

Diante da rejeição da crítica em sua iniciação na escrita obscena/pornográfica, Hilst definia o seu posicionamento como uma santa que levantava a saia, em virtude de constantemente transitar entre o sagrado e o profano, o sublime e o grotesco. Essa figura ilustra a tensão constante em sua obra: a busca pelo divino, pela transcendência e pelo sentido da vida, em contraste com a corporeidade, o desejo e os aspectos mais terrenos da existência humana.

Destaca-se que para além de representar uma figura religiosa, a santa representa uma idealização da mulher, frequentemente vinculada à castidade e ao papel submisso. Em HH, o "levantar a saia", essa imagem tradicional de pureza e passividade é rescindida, revelando uma mulher que assume sua sexualidade, seus desejos e seu corpo, desafiando as convenções sociais que impõem restrições à liberdade feminina.

Ademais, a expressão santa que levanta a saia, pode ser entendida como uma metáfora para a transgressão e a desconstrução de figuras e ideias tradicionais, como a pureza e a moralidade associadas à figura feminina. Dessa forma, HH se permitiu explorar outras maneiras do dizer literário e de se aventurar em projetos textuais mais ousados – como em *O Caderno Rosa* – do que em seus livros anteriores.

No entanto, é essencial que não reduza as narrativas que compõem a trilogia obscena apenas à dimensão pornográfica/obscena/erótica e/ou à dimensão apelativa da sexualidade. Nesse sentido, em uma entrevista concedida à Beatriz Cardoso do INTERVIEW em 1994, Hilda expõe:

INTERVIEW Também com os editores a sua relação não é das mais fáceis. Por que o conflito?

HH Os editores, normalmente, são pessoas ligadas ao dinheiro. Por isso não andam atrás de mim. Só os estrangeiros... quando eu quis lançar o meu primeiro livro erótico, *O caderno rosa de Lori Lamby* — onde uma criança de oito anos relata aventuras amorosas imaginadas ou ouvidas por ela, dentro de uma concepção pueril do sexo —, eu encontrei uma grande resistência (...) eu adoro quando acham que o texto é obsceno. Geralmente dizem que eu fiz um “pornô-chic”. (...) (Cardoso, 2013, p. 167).

Contudo, contrariamente ao que HH intentava a princípio, *O Caderno rosa* promoveu estranheza e aversão nos leitores e em boa parte da crítica literária e não foi um êxito de vendas. A narrativa ocasionou antipatia do leitor e da crítica especializada, logo, as vendas do livro foram tão escassas quanto as suas obras anteriores. Até mesmo os seus leitores fiéis não aceitaram bem.

Nesse sentido, o objetivo de produzir uma obra vendável e superficial não foi exitosa, uma vez que o texto apresenta uma intensificação dos temas abordados. Borges (2009) afirma:

Ao mesmo tempo, a tentativa de fazer rir, de escrever algo divertido, também fracassa, pois o tema escolhido para *O caderno rosa* de Lori Lamby, marco inaugural da Trilogia obscena, é bastante desconcertante: a erotização e a mercantilização do corpo infantil. Mesmo que, ao final da leitura, toda a narrativa se revele um embuste, a sensação de desconforto inicial não seria facilmente desfeita (Borges, 2009, p. 121).

À vista disto, a incompreensão e recusa do leitor ao *O caderno rosa*, produz em Hilda um estranhamento. Rodrigues (2008) aponta que a rejeição a obra se dá, sobretudo pelo fato de incomodar e tirar o leitor de sua zona de conforto, fazendo-o refletir e desestabilizar bases conceituais há muito tempo consolidadas, uma vez que possibilita discussões sobre a composição da personagem, por exemplo, explorada para a prática da pedofilia, mas que se dispõe a isso com naturalidade surpreendente.

No entanto, Hilst não se sujeitou as duras críticas que recebia e não desconsiderava a grandeza de sua obra obscena e sabia que não agradaria a todos ao tratar o sexo – sobretudo narrado e “realizado” por uma criança – maneira explícita.

Ao receber as críticas contra *O Caderno rosa*, Hilst rebatia afirmando que escritores como Shakespeare ao escrever *Hamlet*, Bataille ao descrever *A história do olho* e Sartre ao escrever *Santo Genet*, comediante e mártir? fizeram algo semelhante a ela e não foram rejeitados. À vista disto, Figueira e Destri (2018) reiteram:

[...] Lygia Fagundes Telles, ao ler o romance, disse à amiga:

– Você cometeu uma agressão contra si mesma.

Mas, querendo mostrar aos amigos por que havia se divertido tanto, reuniu alguns deles na Casa do Sol, para a leitura de trechos de *O Caderno rosa de Lori Lamby*. Léo Gilson Ribeiro, crítico literário do Grupo Estado – que sempre publicara matérias sobre a produção hilstiana, considerando-a “o maior escritor vivo em língua portuguesa” –, levantou-se, irritado, no meio da declaração. Indignado com o que ouvira, disse a Hilda:

– O seu castigo será o meu silêncio (Figueira; Destri, 2018, p. 165).

Por outro lado, pode-se dizer que parte da maldição que circunda toda a obra hilstiana se dar pelo fato de Hilda preferir viver reclusa na Casa do Sol e se recusar a circular com a sua obra em eventos culturais, midiáticos e intelectuais, ao contrário de outros(as) escritores(as) que transitavam nesses meios. HH afirmava ter certo “pavor” de exposição e gostaria que sua escrita fosse conhecida por sua excelência, não por sua circulação. Tiscoski (2011) elucida:

Karma ou maldição, seguimos num roteiro que inevitavelmente induz a uma comparação com a recepção da obra de Lygia na França [...]. A excentricidade da escrita de Hilda Hilst, e também de sua postura como escritora de ‘pornô-chique’, muitas vezes de fato sobressaía. Enquanto outras escritoras, como Nélide Piñon e mesmo Clarice Lispector, circulavam com sua obra pelo meio intelectual e literário do país, Hilda Hilst optou pelo afastamento em 1966 na Casa do Sol, uma casa num sítio distante, no interior de Campinas, com a decisão de dedicar-se inteiramente ao ofício de escrever (Tiscoski, 2011, p. 08).

Desta forma, percebemos que há diversas possibilidades de implicações que corroboram o *potlatch* que povoa a narrativa hilstiana, seja pela ausência de reconhecimento expressivo de um amplo público leitor, de marketing e de interesses editoriais que gerou impressão e distribuição limitada e de uma crítica especializada interessada e/ou engajada em sua obra ou pelo isolamento da escritora na Casa do Sol que resultou na falta de divulgação das obras em grandes eventos literários e midiáticos.

2.3 Um adeus a seriedade

A linguagem hermética está intimamente ligada à comunicação, discurso, transmissão de mensagem, interpretação e compreensão textual. Logo, este tipo de linguagem em escritos literários se dá, por vezes, de cunho filosófico, tendo o seu sentido complexo e quase impenetrável e inacessível. Portanto, entendemos que o hermetismo é um jogo de metáforas e palavras que resulta na subjetividade extremada em textos literários, tornando-os, por vezes, incompreendidos pelo leitor.

Nessa perspectiva, através de evidências de cunho filosófico e excêntrico, a leitura dos escritos de Hilda requer empenho por parte do leitor em buscar uma compreensão que ultrapasse os limites da previsibilidade e da superficialidade e um olhar atento e crítico para as linhas e entrelinhas, os ditos e os não ditos. Para além de fruição e regozijo, a imersão à leitura do texto hilstiano provoca no leitor uma

inquietação de interrogações sem respostas e de sua própria existência. Nesse sentido, Cunha (2012) corrobora:

[...] Na escrita de Hilda Hilst há uma ritualização contínua da busca por respostas e da perda de qualquer resposta, mas há também uma luta para que não se perca a esperança da busca, ou seja, quando mais hemorrágica sua escrita se torna, maiores são as tentativas de se estancar o fluxo desse objeto perdido, alucinado pela linguagem. [...] (Cunha, 2012, p. 11).

Deste modo, como pudemos observar anteriormente, a escrita de Hilda Hilst é marcada por sua profundidade, metalinguagem, hermetismo, uso “inadequado” da pontuação e fluxo de consciência frenético (o que nos faz lembrar um pouco da escrita de Clarice Lispector e José Saramago), tornando a sua obra extremamente original, incompreendida e quase inacessível.

Portanto, para fazer-se ser consumível e compreendida por um grande público, Hilda muda drasticamente o seu tipo de escrita – com linguagem séria e hermética – e passa a escrever “adoráveis bandalheiras”. Castello (2013) corrobora:

HH se desvia dessa rota pragmática e não tem nenhum interesse em se afinar com os padrões de qualidade em vigor. Sua relação com a literatura não formal é vital. Sua escrita não salta para fora rumo a um imaginário aparentemente imune aos tremores da criação – salta para dentro. Num momento em que se pede clareza, ela parece opaca; o lugar-comum diz que ela é “ilegível”. Parece ora enigmática e fechada em si mesma, claustrofóbica, ora excessivamente derramada, as palavras costuradas num caudaloso fluxo de personagens e ideias à deriva. A literatura de HH parece inconveniente – numa palavra: obscena (Castello, 2013, p. 162).

Sob essa perspectiva, objetivando a inovação em sua escrita literária e obter maior alcance de um público leitor, muitos escritores procuram romper com maneira tradicional de produção literária e distanciar a sua escrita de uma linguagem hermética, recorrendo-se ao uso de múltiplas possibilidades de significado e de forma, propiciando assim, ao leitor aprofundar-se no espaço literário e aguçar a sua percepção de construção de uma narrativa. Coelho (2000) assegura:

“Descobrir” e “explicitar” o processo de criação literária são característicos da metaficção, ou seja, a “criação narrativa que fala sobre si mesma; ou o processo de inventar histórias que se revelam ao leitor como tal. Revelação do ato de escrever como ‘artifício’, como um ato de criação literária ou artística” (Coelho, 2000, p. 2015).

Deste modo, no processo de ruptura tradicional de escrita, surge a metaficção, onde a narrativa fala de si mesma ou falar de outra(s) narrativa(s) como uma estratégia de criação literária explícita ao leitor, permitindo-o que conheça a criação/produção de um texto, revelando assim, o seu processo narrativo. Dessa maneira, Linda Hutcheon

(1989) afirma que, a metaficção pretende que o leitor participe da produção e da recepção do texto como produto cultural.

Pensando nisso, ao nos atentarmos para a estrutura narrativa, é um tanto complexo delimitar em qual o gênero literário que *O Caderno Rosa* – assim como em toda a prosa hilstiana – se enquadra, visto que possui uma complexa e labiríntica evolução em seu enredo.

Nesse sentido, Hilst recorre-se a um estilo provocativo e linguagem inovadora para dar voz à Lori. Isso inclui a experimentação com a linguagem, a utilização de metáforas ousadas e uma escrita que rompe as convenções literárias.

No primeiro momento da leitura da narrativa, percebemos que a escritora dialoga intimamente com a temática da pedofilia (embora não tenha a intenção de provocar uma discussão sobre o assunto), uma vez que, a menina (Lori) é empresariada pelos pais a ter – e supostamente sentir prazer – relações sexuais com homens mais velhos. Portanto, ao escolher uma criança como protagonista da história, Hilda desafia a consciência do leitor, na medida em que, os padrões morais impostos pela sociedade condenam energicamente qualquer ideia que envolva momentos de sedução e sexuais com crianças. De acordo com Chiara (2003, p. 68), “Pior é o efeito causado quando as experiências sexuais das crianças partem de narrativas ‘delas mesmas’ e expressam alegria e prazer, desafiando a boa consciência do leitor”.

É importante destacar que a pedofilia desafia os conceitos de moralidade e ética existentes na sociedade, na qual a sua razão principal é o desequilíbrio de poder entre adulto e criança, tornando qualquer relação sexual intrinsecamente abusiva e danosa. Diante disso, é inconcebível pensar em crianças mantendo relações sexuais a seu bel-prazer ou forçadas.

Foucault (1988) informa como as sociedades moldam a sexualidade através de discursos e normas, utilizando-a como ferramenta de controle. Ele ainda argumenta que o que entendemos por sexualidade é um produto social, não apenas biológico.

A pedofilia e a prostituição infantil, além de constituírem práticas ilegais e moralmente reprováveis, são expressões de relações de poder que permeiam as sociedades contemporâneas. O controle sobre a sexualidade infantil pode ser

interpretado como uma estratégia de disciplinamento e normalização dos corpos (Foucault, 1988).

Sob essa perspectiva, ao “brincar” em uma linha tênue entre o desejo sexual e a pedofilia / prostituição infantil na narrativa, HH nos provoca olhar esses tópicos além da condenação moral, uma vez que ao passo em que a autora expõe a volúpia que é intrínseca ao ser humano, também retrata uma possível mercantilização e objetificação do corpo de Lori e sua iniciação sexual infantil, como um ato imposto.

Ao final da obra, é evidenciado ao leitor que há uma narrativa por detrás das aventuras sexuais de Lori: as práticas sexuais não passam de uma história explanada pela própria menina, com o objetivo de ajudar o seu pai a fazer um livro consumível, uma vez que, os leitores não seriam capazes de compreender a excessiva complexidade da escrita do pai de Lori – um escritor decadente e frustrado, que busca constantemente por ascensão no mundo editorial – e Lalau, o editor, que exige uma produção específica de obras. À luz disto, Hilst (2014) elucida:

Papi não está mais triste não, ele está é diferente, acho que é porque ele está escrevendo a tal bananeira, quero dizer a bandalheira que o Lalau quer. Eu tenho que continuar a minha história e vou pedir pro tio Lalau se ele não quer pôr o meu caderno na máquina dele, pra ficar livro mesmo. [...] (Hilst, 2014, p. 15).

Em vista disto, *O caderno rosa* apresenta uma estrutura bem elaborada com base na imaginação e alcança equilíbrio raro e tensão persistente em toda a narrativa, pois no intuito de ajudar o pai escritor a ganhar dinheiro com a sua produção literária, Lorinha toma fitas de vídeo e livros (como por exemplo, *O caderno negro*) e narra uma história – em seu caderno rosa – agregando-a com a que o pai escrevia. Oportunizando assim, a junção entre personagem, narrador e autor conservando a sedução e evoluindo na construção da história. À vista disto, Hilst (2014) reitera:

[...] Eu via muito papi brigando com o tio Lalau, e tio Lalau dava aqueles conselhos das bananeiras, quero dizer bandalheiras, e o tio Laíto também dizia para o senhor deixar de ser idiota, que escrever um pouco de bananeiras não ia manchar a alma do senhor. Lembra? E porque papi só escreve de dia e sempre tá cansado de noite, eu ia bem de noite lá no teu escritório quando vocês dormiam, pra aprender a escrever como o tio Lalau queria. Eu também ouvia o senhor dizer que tinha que ser bosta pra dar certo porque a gente aqui é tudo anarfa, né papi? E então eu fui lá no onde você colou o papel na tábua escrito em vermelho: BOSTA. E todas as vezes que dava certo de eu ir lá eu lia um pouquinho dos livros e das revistinhas que estavam lá no fundo, aquelas que você e mami leem e quando eu chegava vocês fechavam as revistinhas e sempre estavam dando risada. Eu levei umas pouquinhas pro meu quarto e escondi tudo, também o caderno eu escondi lá naquele saco

que tem as minhas roupas de nenê que a mami sempre diz que vai guardar de lembrança até morrer mas nunca mexe lá. [...]. E nessas revistinhas tem as figuras das moças e dos moços fazendo aquelas coisas engraçadas. E também quando você comprou a outra televisão junto com o aparelhinho que todo mundo lá na escola já sabe fazer funcionar, eu também ligava tudo direitinho, e vi aquelas fitas que vocês se trancam lá quando você já está cansado, de tardezinha. (Hilst, 2014, p. 54)

Ao construir as bandalheiras em seu caderno rosa, Lori toma outras histórias como inspiração e incorpora história(s) – como percebemos explicitamente – como *O Caderno Negro* em sua narrativa. Deste modo, conforme a história evolui em sua narração, percebemos a exposição das costuras do texto, seus bastidores, evidenciando como um texto é construído mediante uma série de convenções partilhadas pelos seus leitores, sem a necessidade de se ter um comprometimento com a realidade e a moralidade, uma vez que, a “prostituição” de Lori com homens mais velhos viola as leis que regem a nossa sociedade. De acordo com Bataille (2020):

Só a literatura podia desnudar o jogo da transgressão da lei – sem a qual não teria fim – independentemente de uma ordem a criar. A literatura não pode assumir a tarefa de organizar a necessidade coletiva. Não cabe a ela concluir [...]. A literatura é mesmo, como a transgressão da lei moral, um perigo. Sendo inorgânica, ela é irresponsável. Nada repousa sobre ela. Ela pode dizer tudo. Ou, antes, ela seria um grande perigo se não fosse (namedida em que é autêntica, e em seu conjunto) a expressão daqueles em que os valores estéticos estão mais fortemente ancorados (Bataille, 2020, p. 22).

À vista disto, ao protagonizar a história, Lori apresenta a narrativa e escreve uma história inserida na obra, nesse momento, Hilst confere a Lori o mesmo status que lhe cabe, com o intuito de dá espaço ao desvendamento do processo narrativo. Dessa maneira, a posição de Lori, enquanto personagem- narrador-escritora está para além do texto ficcional, uma vez que, vivencia, narra e escreve de maneira perspicaz.

É perceptível como a obra, até certo ponto, faz uma leitura da vida da própria de Hilda, já que a autora se queixa constantemente da sociedade de consumo, de sua relação com o mercado editorial e que com sua genialidade não obtém uma alta visibilidade e a lucratividade que tanto almejava.

Diante disto, de acordo com Hilst, em entrevista concedida à TV Cultura 1990, *O Caderno Rosa* é uma agressão ao mercado editorial, que não gosta de autores que escrevem textos sérios. HH também disse que a narrativa é mais ou menos um lixo, uma droga, repugnante, mas que é disso que os editores gostam, porque gera o riso em tempos de tristeza. Para Folgueira e Destri (2018):

Essa entrevista, concedida à televisão no lançamento de *O caderno rosa de Lori Lamby*, talvez dê as melhores pistas para entender o que a autora realmente achava sobre o livro com que estreou no gênero, já que o define da variadas maneira. Em um elegante blazer branco, sempre fumando, Hilda diz, inicialmente, que se trata de um “livro pueril, um livro meninil. É uma pornografia para crianças”. Quando a repórter lhe pergunta se é escabroso como diziam alguns críticos, ela não consegue conter o riso: “É mais ou menos perto disso” (Folgueira; Destri, 2018, p. 166).

A narrativa além de subversiva é uma crítica severa ao mercado editorial e torna-se uma resposta ácida à crítica especializada que dita os preceitos que legitima o que pode ou não, ser considerado literatura, vendável e consumível. À vista disto, Castello (2013) afirma:

HH percebeu isso muito bem. Tentou dar uma resposta “adequada” a leitores e críticos partindo para a atuação, isto é, tentando ser obscena mesmo. Escreveu, então, no início dos anos 90, sua trilogia marota: *O Caderno Rosa de Lori Lamby*, *Contos d’escárnio – textos grotescos* e *Cartas de um sedutor*. O artista plástico Wesley Duke Lee, perplexo, se recusou a ilustrar Lori Lamby. Intelectuais até ali apaixonados por sua obra se declararam chocados. Poucos perceberam a qualidade da resposta que nos dava (Castello, 2013, p. 162).

Verifica-se que através da narrativa, que para além de dar uma resposta oportuna à crítica literária e ao leitor, Hilst também faz uma crítica ao mercado midiático e ao ambiente escolar que conduz o consumo descomedido, conferindo contentamento a isso, propiciando assim, o condicionamento das crianças a consumirem de acordo o consumo capitalista e paradigmas específicos das classes dominantes.

Em vista disto, observa-se na leitura da narrativa, que Lorinha ao descrever as suas possíveis experiências sexuais, expõe algumas vezes o quanto gosta do dinheiro que recebe com essas experiências e a sua insegurança que outras meninas, mais bonitas que ela, possam ganhar mais dinheiro. Logo, é perceptível que ela possui consciência capitalista do poder aquisitivo. Ainda sendo possível notar também, que há uma crítica sutil à apresentadora Xuxa, que na década de 1990 – era um ícone televisivo com conteúdo infantil – influenciava as crianças com a venda excessiva de suas bonecas. Hilst (2014) corrobora:

[...] Tudo isso que eu estou escrevendo não é para contar pra ninguém porque se eu conto pra outra gente, todas as meninas vão querer ser lambidas e tem umas meninas mais bonitas do que eu, aí os moços vão dar dinheiro pra todas e não vai sobrar dinheiro pra mim, pra eu comprar as coisas que eu vejo na televisão e na escola. Aquelas bolsinhas, blusinhas, aqueles tênis e a boneca da Xoxa (Hilst, 2014, p. 13).

Em vista disto, nota-se que a obra é permeada de analogias com a vida da própria HH, sendo uma dela acerca do mercado editorial que tanto Hilst se sentia ignorada, enquanto que o pai de Lori não possuía livros vendáveis.

HH passa vida inteira lamentando-se de pouca projeção editorial, do tamanho de seu círculo leitor, incompreensão por parte de seus poucos leitores e nenhuma lucratividade com a venda de seus livros. Enquanto que na obra, o pai de Lori, queixa-se da pouca projeção e sem obtenção de lucros de seus livros, o que faz perceber em sua produção literária uma atividade malsucedida. Mesmo com a incansável busca para enfim conseguir tornar-se consumível, o pai de Lori, não aceitava ter que mudar a sua escrita, sobretudo, ter de produzir bandalheiras (referimo-nos este último, à literatura de teor pornográfica e/ou erótica). Contudo, o pai de Lori é pressionado por Lalau (editor do pai de Lori) a escrever as bandalheiras.

É possível perceber também, outra analogia na obra com a vida da própria Hilda, uma vez que, a escritora é de uma genialidade e escrita excepcionais e sempre recebia os amigos na Casa do Sol para conversarem sobre diversos assuntos – sobretudo sobre literatura – assim como podemos perceber que o pai de Lori sempre recebe seus amigos em casa e é elogiado por sua intelectualidade.

Diante de tudo o que vimos até o momento sobre a escritora, torna-se substancial refletirmos o lugar em que Hilda Hilst ocupa na Literatura Brasileira Contemporânea e sobre as convenções impostas e os (pre)conceitos que implicam na/para a legitimação da produção literária nacional. Para Castello (2013, p. 162): “[...]. Seus livros tecem tão fundo, desdobram com tanta delicadeza as máscaras do literário, que se assemelham a um desnudamento. Leitores e críticos atordoados perdem os sentidos. [...]”.

Nesse sentido, por abordar questões existenciais, filosóficas e místicas, a literatura de HH é rotulada como séria, o que supostamente contrapõe a sua escrita pornográfica presente na Trilogia Obscena.

Diante disso, ao produzir *O caderno rosa de Lori Lamby*, Hilda despede-se do seu rompante de seriedade e excessiva linguagem hermética e inova em seu processo de criação literária, rompendo com a forma tradicional de elaboração de uma narrativa e aventura-se na obscenidade através de uma história metaficcional. Para

tanto, a autora radicaliza e recorre a uma narradora infantil para contar a história, utilizando-se do sarcasmo e de uma linguagem infantil, muitos diminutivos e marcas da oralidade (o que não significa que seja uma obra voltada para o público infantil).

A originalidade de Hilda Hilst reside em sua capacidade de transgredir os limites da literatura convencional. De acordo com Perrot (2008, p. 96) “Escrever, para as mulheres, não foi uma coisa fácil”, uma vez há diversos estereótipos de gênero e noções essencialistas sobre a feminilidade, inclusive na literatura. Diante disso, ao passo em que é celebrada por sua maestria linguística, sua obra é frequentemente criticada por sua ousadia e por desafiar os padrões de qualidade literária estabelecidos. Essa dualidade torna sua escrita ainda mais intrigante e provocativa, gerando debates acalorados sobre os limites da arte e da literatura.

Salientamos que a escrita de Hilst antes de sua Trilogia Obscena era considerada pelos críticos literários, como literatura séria e de boa qualidade, pois não apresentava (pelo menos explicitamente) elementos pornográficos. No entanto, acreditamos que ao se aventurar na escrita pornográfica, o tenha feito de uma originalidade singular, elevando assim, a qualidade da escrita hilstiana.

Chegamos neste momento, percebendo o quanto a escrita de Hilda Hilst é exuberante e um tanto paradoxal, já que é uma das maiores escritoras de Língua Portuguesa ao passo que foge dos padrões de qualidade literária em vigor, assemelha-se por vezes, inadequada, resumindo-se em obscena (sobretudo, ao romper com a “literatura séria”).

3. A TRADIÇÃO FEMININA LITERÁRIA E O CÂNONE BRASILEIRO

O cânone literário brasileiro é uma construção histórica e cultural, resultado de escolhas e exclusões que refletem as relações de poder de uma determinada época. As mulheres, por séculos, foram sistematicamente excluídas desse cânone, relegadas a um segundo plano ou tidas como autoras de menor importância.

Sob esse cenário, por meio deste capítulo, objetivamos compreender a conceituação do cânone literário brasileiro, como se deu a presença das mulheres na literatura brasileira e, conseqüentemente, a inserção de Hilda Hilst na literatura nacional e, por fim, perceber brevemente a escrita de autoria feminina por meio de *O Caderno Rosa*.

3.1 Contextualização do cânone literário brasileiro

Inauguramos a nossa fala neste capítulo expondo o quão complexo e problemático é, apresentar a conceituação de cânone, uma vez que não há parâmetros seguros que definam o que é literário. Atualmente é ainda mais complexo delinear os limites conceituais da literatura, dada a diversidade das produções literárias, em gêneros, linguagens e suportes.

Delimitar o que seja literatura é complexo, devido sua múltipla conceituação. Uma das mais significativas interpretações acerca da conceituação da literatura como arte parte de sua noção como produção estético-escritural e como representação sociocultural (Eagleton, 2019).

No que se refere a conceituação de literatura, Jobim (2013) elucida:

Um conceito pode abranger e organizar um conjunto de coisas de certa maneira. Por exemplo, o conceito de literatura pode abranger uma série de textos (que serão considerados literários, a partir dos parâmetros do conceito elaborado) e organizar este universo de textos de um modo determinado, especificando quais serão considerados literários e quais não (Jobim, 2013, p. 15).

Entende-se que a ideologia é caracterizada como expressão e organização das relações histórico-materiais intrínsecas à sociedade, conseqüentemente, isso se reflete em todos os âmbitos sociais, inclusive na literatura. Marques (1999) afirma que, “a literatura é parte de um todo, a cultura. E nessa relação entre todo e parte pode estar a raiz de muitas de nossas confusões.”

Destacamos que a formação do cânone literário brasileiro agrega em si um sistema de valores, uma vez que surge a partir da construção histórica das relações de poder. De acordo com Gomes (2008, p. 63), “as regras do campo da literatura se estruturam historicamente como esferas de poder”. Sob essa perspectiva, o cânone corresponde a reprodução de hierarquização da arte e das classes sociais. Segundo Abreu (2006):

Por trás da definição de literatura está um ato de seleção e exclusão, cujo objetivo é separar alguns textos, escritos por alguns autores do conjunto de textos em circulação. Os critérios de seleção, segundo boa parte dos críticos, é a literariedade imanente aos textos, ou seja, afirma-se que os elementos que fazem de um texto qualquer uma obra literária são internos a ele e dele inseparáveis, não tendo qualquer relação com questões externas à obra escrita, tais como prestígio do autor ou da editora que o publica, por exemplo (Abreu, 2006, p. 39).

No Brasil, por exemplo, a construção do cânone literário surge na primeira metade do século XIX, influenciado por ideias da crítica romântica europeia, com o intuito de contribuir para a construção de identidade literária brasileira, além de estabelecer a identificação de escritores e obras como brasileiros e os diferenciando de obras e escritores de origem europeia (Cairo, 2001, p.33).

Influenciados pela crítica romântica europeia, os críticos literários da época buscaram estabelecer uma literatura nacional, distinta da portuguesa. Autores como Gonçalves Dias, Álvares de Azevedo e Machado de Assis foram fundamentais nesse processo.

Salienta-se que a seleção das obras que compõem o cânone literário brasileiro não é estática, uma vez que ela se transforma ao longo do tempo, refletindo as mudanças sociais, políticas e culturais de cada época. Nesse sentido, Zilberman (2001) elucida:

Cada nação formula uma imagem de si mesma, mas sua carnadura provém dos textos literários. Eles se tornam canônicos, quando respondem positivamente a esse desiderato ideológico, amarrando as pontas da construção social, para criar a impressão de unidade. Assim, se o cenário imaginário que não se realizou até hoje se concretizar nos próximos anos, podemos supor que aquela narrativa emergirá, circulando com legitimidade no âmbito do ensino da literatura e consolidando-se integralmente, ao contar com a anuência tácita de seus usuários (Zilberman, 2001, p. 37).

A transição do século XIX para o século XX, tanto no Brasil quanto em outros países ocidentais, é marcada por um notável fascínio pelo novo. Essa característica potencializa a ressignificação e inovação em diversos contextos da atividade humana

e, conseqüentemente, o cânone literário brasileiro continuou a se expandir e a se diversificar, incorporando novas vozes e estéticas. Modernistas como Mário de Andrade, Oswald de Andrade e Carlos Drummond de Andrade revolucionaram a literatura brasileira, enquanto autores como Graciliano Ramos e Guimarães Rosa aprofundaram a representação da realidade social e regional do país (Silva, 2015).

Além disso, o cânone literário serve como um guia para o estudo da literatura, indicando quais obras são consideradas como essenciais para a formação cultural de um indivíduo.

Nesse sentido, o cânone estabelece um padrão ou modelo a ser aplicado como norma na literatura, onde certas obras literárias cultuavam interesses e finalidades culturais particulares em determinados períodos sociohistóricos. Para Bonnici (2005, p. 234), “[...] É extremamente interessante saber como certos textos foram selecionados por interesses, tornando-se, portanto, dignos de serem estudados. [...]”.

No entanto, é importante lembrar que o cânone não é algo fixo e imutável. Ele está em constante mudança à medida que novas obras são descobertas e antigas são reavaliadas:

Esse cânone permanece vivo, apesar das diferentes leituras e releituras, às vezes, a ele opostas, que os críticos contemporâneos vêm propondo. Isto se explica pelo fato de que, em se tratando de cânone literário, cada período busca redefini-lo em função da tradição que melhor se adequa ao horizonte de perspectivas de quem, no presente, o seleciona (Cairo, 2001, p. 33).

Nas últimas décadas do século XXI, o cânone brasileiro tem sido questionado e redefinido, com a valorização de autores antes marginalizados, como mulheres, negros e indígenas. A literatura contemporânea brasileira apresenta uma grande diversidade de temas, estilos e linguagens, desafiando as noções tradicionais de literatura (Bonnici, 2005).

Para além de um conjunto de obras, deve-se pensar no cânone como um conjunto de ideias intimamente ligadas a questões filosóficas, políticas, éticas e ideológicas alinhadas as ideias atinentes a aspectos socioculturais.

Historicamente, o cânone tem sido dominado por obras escritas por homens brancos e de poder aquisitivo elevado, refletindo a marginalização de outras vozes, como dos indígenas, negros e das mulheres ao longo da história. Isto se realiza,

sobretudo, devido à ideologia alinhada à construção social que determina as estruturas de poder e desigualdade presentes na sociedade, que relegaram esses grupos a posições subalternas e negaram-lhes reconhecimento e visibilidade em diversos âmbitos, inclusive no literário. Pensando nisto, Bonnici (2005) elucida:

Quais são os documentos históricos ou literários nos quais a voz do *subalterno* é transmitida? Como o colonizado se descreveu durante séculos de submissão? Como o europeu viu a presença do *outro*? No cânone literário o colonizado encontrou sua voz ou esta ficou relegada a ausência? Ninguém pode negar que atualmente há uma verdadeira extensão do cânone literário, já que textos de mulheres, indígenas, escravos e membros de outros grupos historicamente marginalizados começaram a emergir. Houve tempo que o cânone literário estava fechado: somente um conjunto de textos, consagrados como esteticamente excelentes, era escolhido pelo grupo social e politicamente dominante, e considerado digno de ser lido, com a consequente exclusão de outros textos que não coadunavam com o ponto de vista do grupo hegemônico. Um maior número de textos estão sendo estudados como representações da experiência e da cultura da mais variada gama de grupo de pessoas. [...] (Bonnici, 2005, p. 233-234).

A autoria feminina na tradição literária tem enfrentado vários desafios, desde a falta de oportunidades educacionais para mulheres em muitas culturas até a subestimação do valor das experiências femininas nas obras literárias. Mulheres escritoras muitas vezes foram ignoradas, menosprezadas ou mesmo pseudonimizadas para serem aceitas no mercado literário.

Nesse sentido, a história da literatura e a tradição e cânone literário são marcados por mecanismos interpretativos e preceitos certificados, sobretudo, na cultura patriarcal e machista, reforçando assim a exclusão, o silenciamento e a invisibilidade histórica da mulher em todas as esferas sociais, consequentemente na produção crítica e literária. Para Zolin (2015):

Historicamente, o cânone literário, tido como um perene e exemplar conjunto de obras-primas representativas de determinada cultura local, sempre foi constituído pelo homem ocidental, branco, de classe média/alta; portanto, regulado por uma ideologia que exclui os escritos das mulheres, das chamadas minorias sexuais, dos segmentos sociais menos favorecidos etc. Para a mulher inserir-se nesse universo, foram precisos uma ruptura e o anúncio de uma alteridade em relação a essa visão de mundo centrada no logocentrismo e no falocentrismo (Zolin, 2015, p. 275).

Como vimos anteriormente, por muito tempo as mulheres tinham as suas vozes e o seu papel silenciados na sociedade e consequentemente na literatura, não podendo, inclusive falar de seus próprios corpos e quando se apropriavam do espaço literário, enquanto escritoras tinham que se assinar os seus textos com nomes masculinos. Segundo Gonçalves e Bellodi (2005, p. 202), “A mulher foi historicamente

rechaçada dos diversos campos do saber, e sua presença como autora, que ocorreu praticamente nos últimos três séculos, foi em princípio camuflada pelo uso de pseudônimos masculinos”.

De acordo com Leyla Perrone-Moisés (1998), o cânone literário, especialmente o ocidental, foi tradicionalmente dominado por autores que representavam as hegemonias culturais — homens, brancos e europeus, na maioria dos casos. No entanto, a autora também destaca como a ideia de cânone tem sido contestada e ampliada ao longo do tempo, incorporando vozes de grupos antes marginalizados, como mulheres, autores de países periféricos e escritores de diversas etnias.

Por muito tempo, acreditava-se que as mulheres que liam eram perigosas, pois a leitura permitiria que elas tivessem consciência do mundo e criticidade. As mulheres que possuíam o conhecimento eram marginalizadas pelos homens, estes acreditavam que somente eles poderiam ter acesso ao conhecimento, às mulheres cabia apenas o papel de dona de casa e esposa. Segundo Perrot (2007):

“Quer a razão que as mulheres não metam jamais o nariz num livro, jamais a mão numa pena [...]. Para a mulher, a agulha e o fuso. Para o homem, a maça de Hércules. Para a mulher a roca de Ônfale. Para o homem, as produções do gênio. Para a mulher, os sentimentos do coração. [...] A razão quer que doravante seja permitido somente às cortesãs serem mulheres de letras, poderosas e virtuosas. [...] Uma mulher poeta é uma monstruosidade moral e literária, da mesma forma que um soberano mulher é uma monstruosidade política”, e outros do mesmo tipo (Perrot, 2007, p. 93)

Nesse sentido, a participação das mulheres não era permitida em manifestações artístico-literárias, promovendo uma lacuna na produção literária – uma vez que há poucos registros de sua produção – e, conseqüentemente, tendo poucos trabalhos que falem sobre a produção literária de autoria feminina ao longo da história.

No universo literário e acadêmico, por muito tempo, a mulher assumiu o papel marginalizado e excluído, visto que o cânone literário sempre foi estabelecido por um grupo político-social hegemônico e dominante, composto por homens brancos da alta sociedade. Lobo (1999) afirma:

Ser o outro, o excluído, o estranho é próprio da mulher que quer penetrar no “sério” mundo acadêmico ou literário. Não se pode ignorar que, por motivos mitológicos, antropológicos, sociológicos e históricos, a mulher foi excluída do mundo da escrita – só podendo introduzir seu nome na história europeia por assim dizer através de arestas e frestas que conseguiu abrir através de seu aprendizado de ler e escrever em conventos (Lobo, 1999, p. 5).

Sob essa perspectiva, entendemos ainda, que as minorias sexuais e/ou sociais como o grupo das mulheres e o grupo de distintas etnias, por muito tempo foram grupos os quais o cânone não permitia aproximação em seu espaço. Contudo, para que as mulheres pudessem ocupar seu devido lugar e voz dentro do espaço e tradição literária, foram essenciais distintas transformações, como a ruptura dos moldes falocêntricos.

Ressaltamos, dessa maneira, o texto das mulheres foram, por muitos anos, restringidos a uma única forma de escrever, nos fazendo refletir acerca do que a mulher poderia ou não escrever.

Nesse sentido, Foucault (1988) aponta que o procedimento de exclusão é a proibição e que em nossa sociedade empreende nitidamente nos campos da sexualidade e da política. Diante disto, na literatura brasileira foram poucas mulheres que tiveram voz, acentuando ainda mais no que concerne à escrita erótica, uma vez que a mulher enquanto sujeito de sua própria sexualidade permanece reprimida. Perrot (2003) corrobora:

[...] O corpo feminino, entanto, é onipresente: no discurso dos poetas, dos médicos ou dos políticos; em imagens de toda natureza – quadros, esculturas, cartazes – que povoam as nossas cidades. Mas esse corpo exposto, fala-se dele. Mas ele se cala. As mulheres não falam, não devem falar dele. O pudor que encobre seus membros ou lhes cerra os lábios é a própria marca da feminilidade (Perrot, 2003, p. 13).

Sob esse olhar, ao escrever sobre o erótico, o pornográfico e a sexualidade, o texto de autoria feminina tende a ocupar duplamente o espaço de inferioridade e pelo estereótipo da indignidade e de má qualidade. Moldando assim, apenas uma forma de escrita.

Ressaltamos que para as narrativas clássicas da tradição literária, perceberemos que as mulheres sempre foram retratadas como objeto – sexual e/ou de atividades domésticas/familiares – de posse dos homens ou como ser angelical – dotado de feminilidade e doçura, a mulher que não era adequada a esse padrão, era demonizada –, mas sempre vista ou falada sob a voz de personagem, narrador ou escritor masculino, ou seja, por muito tempo a experiência feminina foi relacionada a experiência masculina. De acordo com Gonçalves e Bellodi (2005):

[...] Um dos pontos fundamentais de suas ideias está no reconhecimento de que a mulher é aprisionada por uma série de desvantagens. Além de viver

num mundo definido em termos masculinos, ela não tem liberdade de exprimir qualquer coisa da experiência humana que acentue a natureza feminina, principalmente as experiências físicas. [...] (Gonçalves; Bellodi, 2005, p. 203-204).

Para corroborar essa afirmativa, vale citar obras como *Dom Casmurro* de Machado de Assis, onde identificamos que a possível traição de Capitu é apresentada apenas sob a visão de Bentinho, mas não sabemos se de fato aconteceu sob a descrição de Capitu. Em *Madame Bovary* de Gustave Flaubert, por exemplo, a traição de Emma é narrativa sob a perspectiva de um narrador. Deste modo, percebemos que há uma parcialidade em ambas as narrativas, visto que os fatos não são narrados pelas personagens (embora a segunda história seja apresentada por um narrador onisciente).

Para além do elemento patriarcal e falocêntrico está intimamente ligada as construções sociais e do cânone literário, entendemos ainda que a constituição deste último se deu por determinadas narrativas literárias se enquadrarem em certos períodos históricos e culturais particulares.

Um processo de revisão crítica dos padrões literários foi impulsionado pelo movimento feminista do século XX, que denunciou a discriminação sistemática das mulheres na literatura e exigiu o reconhecimento de seu papel na história da literatura. As vozes das escritoras começaram a ganhar espaço e visibilidade por meio de pesquisas acadêmicas, resgates de obras perdidas e iniciativas de reedição.

Nesse cenário ao longo do tempo, as mulheres foram relegadas ao papel de musas, objetos de inspiração para os autores masculinos, enquanto suas próprias obras eram ignoradas ou relegadas a gêneros considerados "menores", como a poesia romântica ou a literatura doméstica. A crítica literária tradicional, dominada por homens, perpetuava essa marginalização, perpetuando estereótipos de gênero e invisibilizando a rica diversidade de perspectivas femininas.

Destacamos que contemporaneidade e contrapondo a abordagem tradicional do cânone literário, este tem se ampliando, se resignificando e surgindo novas perspectivas para incluir mais autoras femininas, salientando a diversidade de vozes na literatura, movendo a literatura de autoria feminina da marginalidade para o centro. Autoras de distintas origens sociais, políticas, culturais e étnicas contribuíram consideravelmente para literatura com perspectivas únicas.

Sem dúvida, a escrita feminina iniciou-se colada aos moldes da produção de autoria masculina; posteriormente transmutou-se em decorrência de uma experiência particular de vida, opondo-se ao discurso patriarcalmente instaurado. Essa escrita trouxe à tona a vivência marginalizada das mulheres, uma minoria antes invisível e sem voz e que aos poucos começou apresentar cenários de vida que apontam para outro lugar, até então não visto ou para onde não se atentava no espaço do texto literário. (Marinho; Lucas, 2016, p. 47-18)

Autoras como Simone de Beauvoir, Ana Maria Machado, Clarice Lispector, Hilda Hilst, Sylvia Plath e Virgínia Woolf contribuíram significativamente para a literatura em diversos gêneros e estilos, uma vez que o trabalho foi empenhado na luta por um cânone que incluísse a escrita de autoria feminina e fizeram de sua escrita uma maneira de romper os limites impostos a elas.

A inclusão da autoria feminina no cânone literário é substancial não apenas para assegurar uma representação mais justa da diversidade de vozes na tradição literária, mas também para reconhecer o valor intrínseco das obras produzidas por mulheres. A perspectiva única e experiências pessoais das autoras enriquecem o panorama literário e oferecem reflexões importantes sobre temas como identidade, gênero, poder e relações sociais.

Ademais, a crítica literária contemporânea e os estudos de gênero têm desempenhado um papel fundamental na análise e valorização das obras escritas por mulheres. Essas abordagens questionam as estruturas tradicionais e destacam a importância de diversificar a narrativa literária.

Destacamos que embora se tenha avanços significativas na inclusão de autorias femininas na tradição literária, a relação entre o cânone literário e a autoria feminina ainda é complexa, visto que há muito a ser feito para assegurar o reconhecimento e a valorização de vozes femininas, para que assim a literatura continue a refletir a diversidade de perspectivas e vivências das mulheres.

A conscientização contínua, a promoção de obras escritas por mulheres e a inclusão de perspectivas femininas nos currículos educacionais são passos substanciais para superar as barreiras históricas e culturais que limitaram a presença das autoras no cânone literário.

A inclusão da literatura escrita por mulheres no cânone não se trata apenas de uma questão de justiça histórica, mas também de fundamental importância para o

enriquecimento da experiência literária. A diversidade de vozes e perspectivas femininas contribui significativamente para uma visão mais ampla e complexa do mundo, ampliando os horizontes da literatura e promovendo a empatia e o reconhecimento das diferenças.

3.2 A presença feminina na literatura brasileira

A história da literatura brasileira é marcada por grandes nomes masculinos, mas a contribuição das mulheres sempre esteve presente, embora muitas vezes tenha sido silenciada ou marginalizada. Nesse sentido, Romanelli (2014) aponta que “ao longo do tempo, as escritoras mulheres foram sistematicamente excluídas do cânone literário.

O cânone literário, tanto no Brasil quanto no exterior, historicamente negligenciou e invisibilizou a produção literária feminina. Segundo Virgínia Woolf (1985) o problema começa bem antes, com a exclusão da mulher do mundo das letras e artes”.

Ao longo dos séculos, as escritoras brasileiras enfrentaram desafios como a discriminação de gênero, a falta de reconhecimento e as limitações impostas pela sociedade patriarcal. De acordo com Zolin (2005):

A crítica feminista, surgida por volta de 1970 no contexto feminino, fez emergir uma tradição literária feminina até então ignorada pela história da literatura. Tomando como elemento norteador a bandeira do feminismo e, portanto, a ótica da alteridade e da diferença, muitos historiadores literários começaram a resgatar e a reinterpretar a produção literária de autoria feminina, numa atitude de historicização que se constituiu como resistência à ideologia que historicamente vinha regulando o saber sobre literatura (Zolin, 2005, p. 275).

Dessa forma, a presença feminina na literatura brasileira tem sido marcada por uma trajetória de luta e resistência, refletindo o contexto sociocultural em que as autoras estavam inseridas. Desde o período colonial até os dias atuais, as escritoras brasileiras vêm conquistando espaço e voz, muitas vezes enfrentando preconceitos e barreiras impostas por uma sociedade patriarcal.

No século XIX, as mulheres começaram a se destacar na literatura brasileira, embora ainda de forma tímida e restrita. Nomes como Nísia Floresta (1809-1885) surgiram como pioneiras. Ela é considerada uma das primeiras feministas do Brasil,

defendendo a educação das mulheres e publicando obras que questionavam a posição submissa da mulher na sociedade. Maria Firmina dos Reis (1822-1917), autora do romance *Úrsula* (1859), é reconhecida como a primeira romancista brasileira e uma das primeiras a abordar a questão da escravidão de uma perspectiva humanista e crítica.

É importante considerar também Júlia Lopes de Almeida enquanto um nome relevante nas letras nacionais em fins do século XIX e início do século XX. Ela foi considerada uma escritora com expressiva publicação no período da Primeira República brasileira, no entanto o seu nome foi vetado para participar da Academia Brasileira de Letras, mesmo fazendo parte do grupo de intelectuais que estavam organizando o processo de fundação. Foi indicado em seu lugar, Filinto de Almeida, seu marido

Com o Modernismo, especialmente a partir da Semana de Arte Moderna de 1922, houve um fortalecimento da voz feminina na literatura. Cecília Meireles (1901-1964) tornou-se uma das principais poetisas do movimento, abordando temas como a efemeridade da vida e a busca por uma identidade feminina. Raquel de Queiroz (1910-2003) foi a primeira mulher a ingressar na Academia Brasileira de Letras, com obras que retratam a vida no sertão nordestino e os desafios enfrentados pelas mulheres.

A partir da segunda metade do século XX, a presença feminina na literatura brasileira tornou-se mais robusta e diversificada. Clarice Lispector (1920-1977) é uma figura central, cujas obras introspectivas e filosóficas exploram a subjetividade feminina e questões existenciais. Outras autoras, como Lygia Fagundes Telles (1923-2022), Hilda Hilst (1930-2004), e Adélia Prado (1935-), também se destacaram, cada uma trazendo sua perspectiva única sobre o papel da mulher na sociedade e na literatura. Segundo Zolin (2005):

Inserida nesse contexto de mudanças, a literatura brasileira agrega em si “outras” vozes. Na trilha de Clarice Lispector, surgem as hoje imortais da Academia Brasileira de Letras Lígia Fagundes Telles e Nélida Piñon, seguidas de muitas outras escritoras reconhecidas, como Lya Luft, Adélia Prado, Hilda Hilst, Patrícia Bins, Sônia Coutinho, Zulmira Tavares [...] (Zolin, 2005, p. 277).

Na contemporaneidade, a literatura brasileira é enriquecida por uma vasta diversidade de vozes femininas. Autoras como Conceição Evaristo, que aborda temas

como racismo, violência e a vivência da mulher negra, e Chimamanda Ngozi Adichie, embora nigeriana, têm influenciado o debate sobre feminismo no Brasil. Carolina Maria de Jesus também merece destaque, com sua obra *Quarto de Despejo*, que deu voz às mulheres marginalizadas e empobrecidas.

Além disso, Hilda Hilst, por exemplo, representa um marco fundamental na literatura brasileira, sobretudo quando se considera a presença feminina na escrita. Hilst transcendeu os limites impostos às mulheres escritoras de sua época, visto que sua obra é rica em nuances e complexidades, abordando temas que, por muito tempo, foram marginalizados na produção literária, como sexualidade, poder, identidade e espiritualidade de forma direta e contundente.

Embora Hilda não tenha tido a visibilidade que gostaria durante boa parte de sua vida e não ser lida pelo grande público, ela foi gradualmente reconhecida como uma das vozes mais importantes e originais da literatura brasileira contemporânea. Seu trabalho desafiou as convenções literárias e ofereceu novas possibilidades expressivas e temáticas.

Atualmente, a obra hilstiana tem sido objeto de crescente estudo acadêmico e tem ganhado novas edições e traduções, o que tem contribuído significativamente para um maior reconhecimento nacional e internacional. Segundo Botoso e Feitosa (2022):

Ao longo de quase cinco décadas de produção artística, Hilda foi premiada diversas vezes por suas obras. Dentre as premiações estão o *Grande Prêmio da Crítica para o conjunto da obra – Associação Paulista dos Críticos de Arte (APCA)*, em 1981 e o *Prêmio Jabuti (Câmara Brasileira do Livro)*, em 1984. Ela também teve suas produções literárias traduzidas para diversas línguas como o francês, alemão, inglês e espanhol (Botoso; Feitosa, 2022, p. 37).

Salienta-se que as premiações literárias desempenham um papel substancial na construção e manutenção do cânone literário. Nesse sentido, os prêmios literários podem servir como um mecanismo de chancelar o que pode ser considerado literatura, visto que eleva determinadas obras e autores a um status mais destacado e garantindo-lhes maior visibilidade.

Dessa forma, ao ser contemplada com alguns prêmios importantes de literatura (como o *Prêmio Jabuti*), Hilst ganhou certa legitimidade no campo literário, o que, por

um lado, ajudou a romper barreiras e a incluir novas vozes no cânone. Embora enfrentasse resistências, não tivesse ampla visibilidade e possuísse um pequeno grupo de leitores, a obra de Hilda Hilst exerceu uma influência significativa na literatura brasileira, uma vez que a sua escrita é ousada e experimental, abrindo caminho para novas formas de expressão e ajudou a desconstruir estereótipos e tabus.

Apesar dos avanços, as mulheres na literatura ainda enfrentam desafios como a sub-representação nos cânones literários e nas academias de letras. No entanto, a crescente valorização das narrativas femininas e a diversidade de experiências representadas na literatura contemporânea indicam um movimento irreversível em direção à equidade e ao reconhecimento da importância das autoras no cenário literário brasileiro.

A trajetória da mulher evidencia a evolução do seu papel na literatura, que passou de uma posição marginalizada para uma de protagonismo, contribuindo de forma significativa para a construção da identidade cultural do Brasil.

3.3 A escrita de autoria feminina em *O Caderno Rosa de Lori Lamby*

Como pudemos perceber anteriormente, o cânone literário, tradicionalmente construído e transmitido pelas instituições literárias e acadêmicas, por muito tempo privilegiou autores homens e obras que se encaixavam em um padrão considerado "universal" e "atemporal". As mulheres, com suas experiências e perspectivas únicas, eram frequentemente silenciadas ou marginalizadas ou vistas como autoras de uma literatura menor, associada ao doméstico e ao sentimental.

A sociedade brasileira é historicamente patriarcal e relegou, por muito tempo as mulheres a papéis secundários, limitando suas oportunidades de criação e publicação. Nesse sentido, a escrita feminina era frequentemente associada a temas considerados "femininos", como o amor, a família e o cotidiano, o que a desqualificava para o status de "grande literatura".

Nesse sentido, a escrita hilstiana foi marcada pelo estigma e estereótipo, uma vez que é permeada pelo hermetismo e pelo *potlatch*, além de apresentar temáticas complexas, como erotismo, loucura, amor, morte, existência de Deus, sexualidade, entre outros.

A exemplo disto, há *O Caderno Rosa de Lori Lamby*, que apresenta a escrita de autoria feminina de maneira subversiva e provocativa, visto que através do processo criativo e palavras de Lori, Hilst aborda temáticas associadas à sexualidade e identidade de gênero. A obra é conhecida por seu estilo literário inovador e pela maneira como subverte as expectativas em relação à narrativa e à representação da infância:

Não sei por que as histórias pra criança não têm o príncipe lambendo a moça e pondo o dedinho dele maravilhoso no cuzinho da gente. Quero dizer da moça. Papi poderia escrever histórias lindas pra criança contando tudo isso, e então eu fui falar com ele mas não deu muito certo porque mamãe e ele brigaram [...] (Hilst, 2014, p. 38).

Lori, a protagonista da narrativa, desafia as noções tradicionais de feminilidade e passividade ao explorar seu desejo sexual e sua busca por controle sobre sua própria vida e escrita. Ela se recusa a se conformar com papéis de gênero tradicionais e assume o controle de sua própria narrativa, evidenciando assim uma desconstrução de feminilidade (algo incomum na literatura, especialmente em escritos produzidos por mulheres):

- Claro que não, tio, senão todo mundo, todos os papi e todas as mami e todos vão por as menininhas pra serem lambidas e tem menininha mais bonita ainda que eu, e aí eu não vou ganhar muito dinheiro, né, tio?

- É sim, Lorinha, se tiver muita bocetinha como a sua, de gente piquininha e tão safadinha, você não vai ganhar tanto dinheiro. Você é impressionante, Lorinha, muito inteligente mesmo, e quer saber, Lorinha? Você me faz sentir que não sou mau. (Hilst, 2014, p. 22).

Em vista disto, a obra pode ser lida como uma crítica à maneira como a sociedade e a literatura tradicionalmente relegaram as mulheres a papéis limitados e estereotipados. Lori Lamby busca romper com essas limitações e expressar sua própria voz literária e sexual.

O caderno rosa desafia a norma literária ao apresentar uma narradora feminina que se recusa a aderir às expectativas convencionais de escrita e sexualidade. Isso contribui para uma discussão mais ampla sobre o papel das mulheres na literatura e na sociedade.

Ao abordar a sexualidade infantil de maneira tão explícita, Hilda Hilst desafia as convenções literárias e sociais, levantando questões sobre a liberdade artística, a representação da infância e as fronteiras entre o público e o privado na literatura. A autora utiliza a voz de Lori Lamby para explorar temas profundos e perturbadores,

provocando reflexões sobre a natureza da linguagem e do desejo. Segundo Felinto (2013):

Seus melhores textos como prosadoras estão nas narrativas cujo tema são o sexo, o corpo, o gozo. É o que se verifica desde *A obscena senhora D* (1982) ou *Matamoros* (1986) à trilogia de fundo erótico que popularizou o nome da escritora: *Contos d'escárnio – textos grotescos*, *Cartas de um sedutor* e *O caderno rosa de Lori Lamby* (1990-1991) (Felinto, 2013, p. 183).

O caderno rosa transita entre criação artística e as demandas do mercado editorial, visto que há elementos de pornografia e erotismo combinado ao experimentalismo, corroborando um mecanismo de valorização da imaginação criativa sobre o conformismo.

Vale destacar que devido ao seu talento, HH não se enquadra a pornografia comercial. Quando questionada sobre a pornografia presente em sua obra em entrevista à CULT e presente em *Fico Besta quando me Entendem*, Hilda afirma:

CULT A virada que você deu em direção à literatura pornográfica (com a trilogia *O caderno rosa de Lori Lamby*, *Contos d'escárnio* e *Cartas de um sedutor*) me parece uma falsa mudança. Você continuou escrevendo da mesma maneira, falando da morte, do inanimado, de Deus, com a mesma descontinuidade narrativa.

HH É verdade. A Gallimard chegou a dizer que eu transformei a pornografia em arte. Jorge Coli diz que considera meu trabalho uma coisa deslumbrante, ele me faz elogios maravilhosos [...] (2013, p. 178).

No entanto, é importante mencionar que a abordagem de Hilda Hilst em *O Caderno Rosa de Lori Lamby* pode ser polêmica e controversa, e algumas pessoas podem interpretar a obra de maneiras diferentes. A recepção crítica e pública do livro tem variado ao longo do tempo, com alguns elogiando a ousadia e a originalidade da autora, enquanto outros criticam a abordagem obscena da escritora.

Hilda foi uma das pouquíssimas escritoras, a se desnudar de toda e qualquer regra social e “dar um tapa na cara” da moralidade presente de sua época, tendo a ousadia de romper com a forma de se fazer literatura e escrever bandalheiras de uma forma tão livre e profunda, como fez em *O caderno rosa*. Seu final é desconcertante, pois se percebe que é uma escrita a partir de outra escrita, uma bandalheira metaficcional.

Salientamos que *O caderno rosa* não é uma leitura fácil ou confortável, pois requer do leitor um olhar atento e mente aberta para desvendar seus complexos significados. No entanto, a recompensa é imensa: um mergulho profundo na

subjetividade feminina, na exploração da sexualidade sem amarras e na subversão das convenções literárias.

Dessa forma, HH tece a obra em questão, nos convidando à reflexão sobre o papel da mulher na sociedade, a liberdade sexual e o poder transformador da linguagem.

4. O CADERNO ROSA DE LORI LAMBY: UMA BANDALHEIRA ERÓTICA

O *caderno rosa de Lori Lamby* (1990) integra a chamada Trilogia Obscena. Com o objetivo de fornecer ao público leitor obras teoricamente mais leves e divertidas, Hilda se aproveita do gênero erótico, para assegurar um quantitativo mais elevado de vendagem, acesso e leitura o que não ocorria com as suas narrativas anteriores.

Para compreender a presença do erótico, pornográfico e obsceno na narrativa, no primeiro momento desse capítulo, abordaremos brevemente a conceituação de erotismo, pornografia e obscenidades. Em seguida, trataremos sobre se há ou não uma definição de literatura pornográfica e erótica e, por fim, apresentaremos o erótico presente na narrativa.

4.1 Erotismo, pornografia e obscenidades

Refletir acerca da pornografia, erotismo e obscenidades é um tanto complexo, uma vez que estes conceitos se diferem entre si, no entanto, estão dispostos em uma linha tênue que os aproximam, conservando cada qual a sua particularidade, possibilitando serem identificados enquanto gêneros distintos. Vale comentar que em alguns textos, dependendo da estruturação, há dificuldades em distinguir, devido à proximidade existente. Segundo Santos “A princípio, o conceito de erótico ou pornográfico se sustenta por meio de interpretações ambíguas” (2017, p. 266).

O erotismo, por exemplo, está para além do prazer sexual, estando intimamente ligado a sensualidade e subjetividade. De acordo com Bataille (2020), o erotismo compreende em uma experiência sensual que implica na quebra de barreiras convencionais, uma vez que não se limita ao ato sexual e transita na esfera do sagrado e do místico.

Diante disto, o erotismo é tido como uma forma de transgressão, visto que rompe as normas sociais estabelecidas e com a moralidade convencional, desafiando os limites do comportamento socialmente aceito. Nesse sentido, Scheibe (2020, p. 16) afirma que “o erotismo é a dança propriamente humana, que se dá entre dois polos: o do interdito e o da transgressão”.

Por outro lado, o erotismo, para Bourdieu (2020) não está relacionado apenas aos desejos e instintos individuais, mas está intimamente associado às estruturas sociais e nas relações de poder e gênero. Para exemplificar esta afirmativa, Bourdieu (2020) cita o excerto do livro *Antropologia do Medo* de Yacine-Titouh que fala sobre o ato sexual do primeiro homem com a primeira mulher da humanidade.

Bourdieu (2020) elucida que o erótico se manifesta através da prática sexual e, esta última por sua vez, é descrita como uma relação de dominação e posse do homem sobre a mulher. Dessa forma, as práticas eróticas e sexuais são influenciadas pelas disposições sociais, pela posição de classe, pela educação e pelo capital cultural dos envolvidos.

Ressaltamos ainda, que não há como fugir do erotismo, visto que é uma dimensão fundante da nossa humanidade e é o que nos distingue da sexualidade animal. De acordo com Bataille (2020, p. 53), “o erotismo é um dos aspectos da vida interior do homem [...]. O erotismo do homem difere da sexualidade animal justamente por colocar em questão a vida interior”.

Não obstante, enquanto que o erotismo é considerado uma atividade implícita e subjetiva de nossa experiência sexual, com caráter nobre e grandioso, a pornografia é considerada uma maneira mais explícita, “grosseira” e “vulgar” de representação sexual. Sob essa perspectiva, Maingueneau (2010) afirma:

[...] o erotismo é um modo de representação da sexualidade compatível, dentro de certos limites, com os valores reivindicados pela sociedade. [...] Esse já não é o caso da pornografia, que não mascara suas tendências sexuais agressivas (Maingueneau, 2010, p. 32).

Nesse sentido, a pornografia é comumente considerada uma representação simplista e estereotipada da sexualidade. Bataille (2020) aponta que o erotismo pode apresentar um caráter sagrado e, conseqüentemente, a experiência sexual se torna uma espécie de ritual e transcendental, diferenciando-se da pornografia pela exploração de caráter mais objetivo e explícito. Para Foucault (2019), para além de uma expressão da sexualidade, a pornografia está associada a uma das vias de produção de prazer, moralidade e uma forma de poder, uma vez que regula a sexualidade delineando os preceitos e os comportamentos sexuais admissíveis.

Vale destacar que, rotineiramente, a pornografia está ligada à comercialização de produtos e/ou serviços de cunho sexual, como filmes, revistas, plataformas digitais

e outros meios de comunicação que apresentam conteúdo sexualmente explícito com o objetivo de entretenimento ou excitação sexual. Assim, apresentando a sexualidade vinculada ao físico, sem levar em conta o aspecto emocional ou psicológico. Nesse sentido, Brêtas *et al* (2007) informa:

Os jovens são bombardeados pela mídia com mensagens com conteúdo pornográfico e informações pouco confiáveis sobre a sexualidade humana. Nesse sentido, existem muitas opções, como material com aspecto e conteúdo duvidoso disponível na internet (sites e blogs com fotos e práticas sexuais pouco usuais), na televisão, bancas de jornal e outros.

A mídia tem um peso muito grande em nossa cultura, principalmente a eletrônica. Recebemos indiretamente uma carga de valores e normas enviesados, muitas vezes perpetuadores de comportamentos que não cabem mais na nossa época. A mídia tem o poder de reforçar algumas atitudes e emitir julgamentos sobre o que é mais ou menos adequado (Brêtas *et al.*, 2007, p. 451).

Em vista disto, através de uma construção midiático-consumista da sexualidade, a pornografia mercantilizada reproduz estereótipos em uma sociedade organizada pelo patriarcado. No mercado virtual pornográfico, “os corpos e as práticas sexuais apresentadas [...] ensinam que sexo é uma prática focada em genitais, em representações que são inscrições acerca dos corpos em ações” (Takara, 2021, p. 9).

Destaca-se que a comercialização da pornografia, aconteceu, sobretudo por motivação da imprensa que ascendeu numa ampliação de consumidores. Dessa forma, Sousa e Sousa (2008) elucida que a pornografia como conhecemos hoje, perdeu significativamente o seu caráter politizado, resignificando o conceito de pornografia, evidenciando o seu potencial financeiro e potencializando-o apenas como mercadoria.

Sob esse viés, a pornografia refere-se à representação explícita e gráfica de atividades sexuais destinadas a provocar excitação sexual. Ao contrário do erotismo, que muitas vezes busca explorar a sensualidade e a sexualidade de uma maneira mais artística e esteticamente agradável, despertando emoções e reflexões, não se prende ao físico. A pornografia tem como principal objetivo estimular sexualmente o público por meio destas representações. Segundo Silva (2019):

Para conceituar o termo pornografia, volta-se para a expressão grega *pornè*, que quer dizer prostituta, termo que foi ao longo da história se atualizando e se modificando, para, na atualidade, ser entendido apenas como representações da obscenidade, do ato sexual e das mais diversas relações da sexualidade explícita. A pornografia representa, ou evoca claramente, um aspecto da natureza, ou da atividade sexual de um ou de vários seres

humanos. E seu efeito principal (talvez único) é estimular a libido do usuário, seja qual for a intenção do criador (Silva, 2019, p. 180-181).

A pornografia pode assumir diversas formas, incluindo filmes, fotografias, desenhos, textos, áudio e material digital. Essa representação explícita de cenas sexuais pode variar em níveis de explicitude, desde material mais suave até formas mais extremas e explícitas, dependendo do tipo de produção e das preferências do público-alvo.

É importante observar que o conceito de pornografia é subjetivo e culturalmente relativo. O que é considerado pornografia em uma cultura pode não ser percebido da mesma forma em outra. Além disso, as atitudes em relação à pornografia podem variar significativamente entre indivíduos e comunidades.

Entretanto, ainda há certo preconceito em relação à pornografia que se manifesta de várias maneiras e é influenciado por diferentes crenças, valores, estereótipo de gênero, moralidade e perspectivas sociais. Silva (2019, p. 181) diz que “ao se tratar de pornografia, percebe-se um significativo grau de preconceito, em virtude da clandestinidade dessa temática tão estigmatizada e marginalizada na sociedade moralista”. Fernandes (2011) elucida:

O erótico trata a obscenidade de forma sutil, está no campo da insinuação, numa espécie de jogo de sedução, explorando a sensualidade e sugerindo algum sentimento. A pornografia, no entanto, descreve o ato sexual em si, o mostra de maneira explícita, com a repetição gratuita de imagens obscenas, até mesmo incluindo aí o sadomasoquismo. Portanto, parece que o limite existente entre o erótico e o pornográfico seja uma questão de intensidade (Fernandes, 2011, p. 5).

Quanto à obscenidade, é um termo que geralmente diz respeito a palavras, imagens ou comportamentos considerados socialmente inaceitáveis, sobretudo no cenário da sexualidade. Nesse sentido, Fernandes (2011) aponta que o erotismo e a pornografia são discursos da obscenidade conforme evidenciam o sexo “fora do lugar” estabelecido pela sociedade, rompendo o interdito estabelecido sobre a sexualidade.

Enfatizamos ainda que o conceito de obscenidade é altamente subjetivo e pode variar de acordo com normas culturais, sociais e legais. Ressalta-se que é complexo distinguir a diferença entre erotismo e obscenidade, no entanto, Alexandrian (1993) aponta uma possível distinção entre ambos os conceitos:

O erotismo é tudo aquilo que torna a carne desejável [...] tudo que desperta uma ilusão de saúde, de beleza, de jogo deleitável; enquanto a obscenidade

rebaixa a carne, associa a ela a sujeira, as doenças, as brincadeiras escatológicas, as palavras imundas (Alexandrian, 1993, p. 08).

Em muitas sociedades, certas formas de linguagem sexual explícita, representações gráficas de atividade sexual e comportamentos considerados indecentes podem ser rotulados como obscenos. Hansen (2014), por exemplo, aponta que a obscenidade está associada ao corpo experienciar seus desejos para além de moralidades e regras sociais impostas. Ademais, a obscenidade também pode estar relacionada a questões de moralidade, decência pública e padrões aceitáveis de comportamento.

Destacamos, por fim, que a percepção dos conceitos de erotismo, pornografia e obscenidade pode variar de pessoa para pessoa, visto que pode ser considerado erótico, pornográfico ou obsceno por uma pessoa e não ser o mesmo para outra. Ademais, as regras e normas sociais no que se refere a esses temas podem ser distintos de acordo com cada país e cultura.

4.2 Há uma literatura erótica e/ou pornográfica?

É comum pensarmos em literatura enquanto arte elevada, refinada e mecanismo de exaltação de coisas belas e inalcançáveis, contrapondo a ideia (embora, de forma equivocada) de “sujeira” e “vulgaridade” do erotismo/pornografia. No entanto, essa dicotomia é bastante problemática e simplificadora, negligenciando a complexidade das relações entre esses elementos e a literatura.

É importante evidenciar que delinear uma literatura exclusivamente erótica e/ou pornográfica é um tanto complexo, visto que os estudos literários tradicionais não tratam desta literatura. Nesse sentido, há alguns teóricos que apontam que os textos eróticos e/ou pornográficos não podem ser considerados literatura.

Para Maingueneau (2010), por exemplo, os escritos pornográficos são conceituados como paraliteratura, uma vez que possibilitam uma dispersão, ainda que brevemente, para um universo paralelo, objetivando fazer no leitor ativo, uma sensação de liberdade e um desejo de prazer e satisfação. De acordo com Souza (2015):

[...] Ora, mesmo que visar excitar o leitor fosse um defeito, não poderíamos rebaixar o erotismo ou a pornografia – tal distinção não cabe aqui – à categoria de paraliteratura, até porque nem sempre a literatura erótica comporta apenas essa dimensão e, indo mais longe: nem sempre a literatura

erótica é capaz de excitar – isso varia de leitor para leitor. [...] (Souza, 2015, p. 251).

Ao definir os textos pornográfico e erótico, Paes (1990) aponta que o primeiro texto apresenta como principal característica, o efeito de excitação, enquanto que o segundo tipo de texto é considerado como uma representação da realidade, possibilitando ao leitor a mesma satisfação que a experiência da carne.

No entanto, Fernandes (2011) indica que para ser considerada erótica ou pornográfica, uma narrativa ganha essa designação específica dependendo da época em que foi escrita, de acordo com os grupos sociais, cultura e das características do escritor.

Borges (2013) informa que enquanto o erotismo é a descrição de uma ideia de vida social ou de uma ideia do amor e a pornografia como descrição dos prazeres carnis, o texto literário sob a perspectiva destes dois elementos teria como objetivo de excitar o leitor, seja como forma de metáfora, seja de maneira explícita de cenas e atos. O texto pornográfico para Borges (2013, p. 99), é “uma série sucessiva de imagens eróticas, funciona como “um afrodisíaco retórico”, capaz de disparar o gatilho do prazer, solitário ou não”, sendo incompatíveis com a alta literatura.

Isto se dá, sobretudo pelo fato de por muito tempo, o erotismo ser um objeto de muita censura e perseguição, tornando a escrita erótica/pornográfica clandestina. A exemplo disto, temos os livros de Marquês de Sade que só foram liberadas na França para venda em 1968, enquanto no Brasil, Hilda Hilst em 1990 lança a sua trilogia obscena, sendo extremamente criticada. Sob essa perspectiva, Fernandes (2011) aponta:

Restrições a textos considerados eróticos e pornográficos sempre existiram. *Decameron*, de Giovanni Boccaccio foi proibido pela Igreja Católica, em 1371, por ofender a classe sacerdotal. Charles Baudelaire teve que retirar alguns poemas de *Flores do mal*, além de pagar multa. Oscar Wilde foi acusado pela Corte Criminal de Londres, em 1895, de produzir literatura obscena. *Madame Bovary*, de Gustave Flaubert, e *Ulisses*, de James Joyce, foram consideradas por muito tempo obras imorais. A primeira levou seu autor aos tribunais franceses; a segunda foi banida por lei nos Estados Unidos até 1933 (Fernandes, 2011, p. 5).

De acordo com Moraes (2020) é complexo delimitar uma literatura erótica e/ou pornográfica, uma vez que o erótico está presente em quase toda a literatura. A exemplo disto, temos *História do Olho* de Georges Bataille, *120 Dias de Sodoma* de Marquês de Sade e *Dom Casmurro* de Machado de Assis, que não são consideradas

como literatura erótica ou pornográfica, mas que apresentam características eróticas – de forma integral ou parcial – em suas cenas.

Nesse cenário, a literatura erótica transita em diversos gêneros literários, podendo ser encontrada, em romances, epopeias, em poesias, entre outros. Dessa maneira, a literatura erótica não é um gênero literário, mas é uma embocadura e um modo de pensar e, conseqüentemente, um modo de escrever.

Salientamos que a literatura erótica nos possibilita ver o mundo pela perspectiva do sexo, como uma espécie de lente, no qual os personagens e situações se organizam. Dessa forma, Moraes (2020) elucida que para ser considerada como literatura erótica, o sexo precisa ser ponto de partida e de chegada, além de ser a centralidade do texto literário.

Vale ressaltar que geralmente o erótico e o pornográfico são subestimados e nivelados a imoralidade, sendo obrigados a serem expressos através do implícito, do sussurro e nas entrelinhas.

Nesse sentido, os argumentos mais frequentes para a restrição contra esse tipo de narrativa apresentam a obscenidade como ofensa à moralidade e aos bons costumes, uma vez que o controle do sexo sempre existiu e a censura institucionalizou este controle. De acordo com Bataille (2020):

Só a literatura podia desnudar o jogo da transgressão da lei – sem a qual a lei não teria fim – independentemente de uma ordem a criar. A literatura não pode assumir a tarefa de organizar a necessidade coletiva. Não cabe a ela concluir [...]. A literatura é mesmo, com a transgressão da lei moral, um perigo. Sendo inorgânica, ela é irresponsável. Nada repousa sobre ela. Ela pode dizer tudo. Ou, antes, ela seria um grande perigo se não fosse (na medida em que é autêntica, e em seu conjunto) a expressão daqueles em que os valores estéticos estão fortemente ancorados (Bataille, 2020, p. 22).

À vista disto, pensar o(s) espaço(s) que o discurso pornográfico deve ocupar é complexo e comprometedor, pois em ambientes escolares – através de ensino de literatura e/ou em educação sexual –, por exemplo, esse tipo de discurso é considerado inapropriado, não apenas pela escola, mas também pela sociedade, família e religião.

Entende-se assim, que a literatura é um espaço que requer audácia e coragem, visto que o incômodo, a transgressão e o dispêndio podem operar através da exploração de temas tabus – como erotismo, pornografia e obscenidades – nos

convidando a questionar as nossas concepções de moral e realidade humana (Bataille, 2020, p. 21).

Se para abordar o erotismo na literatura é considerado uma transgressão, o fazer sob o viés feminino é torná-lo ainda mais transgressor, pois transforma o local da mulher como um objeto do prazer masculino para a enunciativa de seu próprio corpo e desejo (Borges, 2006, p. 23).

4.3 O Caderno Rosa: um diário erótico

Lori Lamby descreve as suas experiências e desejos sexuais em seu caderno de maneira muito natural, franca e não convencional.

Mesmo com apenas 8 anos de idade, Lori pratica sexo – que adora, diga-se de passagem – de uma maneira livre e sem traumas. Destaca-se que a sua mãe considera isso uma maneira de ganhar dinheiro. “A iniciação de Lori se faz por intermédio da mãe, bem ao gosto dos romances libertinos em que um adulto geralmente é encarregado da introdução do indivíduo em formação nas práticas sexuais” (Borges, 2013, p. 229).

A mãe agencia a filha, organiza e gerencia os clientes e os ganhos da filha, controla o tempo e ações informando o que é permitido e o que é proibido fazer (como, por exemplo, lambe e introduzir um pedacinho do dedo):

[...] Mami falou que não podia ser assim tão grande, mas ela não viu, e quem sabe o piupiu do papi seja mais pequeno, do tamanho de uma espiga mais pequena, de milho verde. [...] Mami avisou o homem que só pode pôr um pouquinho do dedo senão dói (Hilst, 2014, p. 11-12).

Nesse sentido, Borges (2013) afirma:

[...] A impressão é que o aluguel do corpo de Lori é parte de uma empresa familiar. A libertina-mirim não apenas satisfaz os clientes como, com sua inocência e amoralismo, faz com que as ações dos mesmos não pareçam perniciosas para eles próprios. Numa reversão de papéis, a personagem é percebida como alguém que escolheu fazer o que faz e, justamente por isso, anula a culpa dos clientes (Borges, 2013, p. 230).

Além disso, a narrativa, não oferece muitos detalhes sobre a vida e personalidade da protagonista, limitando-se apenas a mencionar seu interesse por relações sexuais e sua motivação financeira para essas atividades:

Quem será que inventou isso da gente ser lambida e porque será que é tão gostoso? Eu quero muito que o moço volte. Tudo isso que eu estou

escrevendo não é pra contar pra ninguém porque se eu conto pra outra gente, todas as meninas vão querer ser lambidas e tem umas meninas mais bonitas do que eu, aí os moços vão dar dinheiro pra todas e não vai sobrar dinheiro pra mim, pra eu comprar coisas que eu vejo na televisão e na escola. Aquelas bolsinhas, blusinhas, aqueles tênis e a boneca da Xoxa (Hilst, 2014, p. 20).

Deste modo, a escritora nos apresenta uma narrativa metaficcional que exhibe uma pluralidade de perspectivas e elementos que fazem parte do nosso imaginário coletivo, o que possibilita uma dissociação entre a realidade e ficção, possibilitando ao leitor uma análise reflexiva e crítica. Na linha tênue entre realidade e ficção e significado e significante, percebemos que para além da temática erótica/obscena, HH realiza uma crítica severa a sociedade fútil e consumista e ao mercado editorial e midiático. Cunha (2012) elucida:

Nos anos 1990, três narrativas trazem, mais uma vez, a problemática que sempre permeou a escrita de Hilda Hilst. A figura do escritor. *Caderno Rosa de Lori Lambi*, (1990), *Contos d'escárnio*, *Textos grotescos*. (1990) e *Cartas de um sedutor* (1991). As três são feitas com a mesma estrutura: há um escritor atormentado, preso ao passado mítico, ao gênio romântico que tem que se tornar um escritor fútil, entregue ao sistema, e pairando, como uma sombra, ou como alegoria do vazio da época, das imposições terríveis do sistema, a figura do editor. A ingenuidade mentirosa de Lori Lamby relata essa obsessão hilstiana, lembrando que não há demarcação clara no texto, portanto Lori Lamby pode ser uma espécie de alter ego do “papi”, o escritor sério (Cunha, 2012, p. 15).

Lori é despida de pudor e moralismo, visto que não é um ser passivo – que sofre o medo da experiência sexual –, mas é um ser ativo em seu próprio prazer e desejo. Para Silva (2017, p. 74), Lori “se sobressai porque deseja e sente prazer, ela deixa a condição de dominado para dominador”.

Dessa forma, a personagem quebra todos os paradigmas, inclusive sociais, transferindo para si o privilégio do prazer ao invés de se deixar no posto de vítima. Segundo Jeronimo e Borges (2018):

A complexidade se dá, pois a obra traz, até certo momento da história, o relato de uma “vítima” de pedofilia que se comporta de maneira totalmente contrária ao que é considerado “normal” nestes casos: o trauma e a repulsa por parte da criança que é abusada (Jeronimo; Borges, 2018, p. 229).

Entretanto, a personagem se lança num mundo impossível para nós, uma vez que aparentemente, Hilst evidencia uma pedofilia e prostituição infantil naturalizada, com o intuito de nos fazer pensar num mundo que seria um paraíso que se poderia tudo.

É importante esclarecer que a pedofilia consiste em fantasias, impulsos ou comportamentos sexuais intensos e recorrentes que adultos sentem por crianças. Entretanto, Lori tira o prazer do pedófilo de dominar sexualmente uma criança, uma vez que ela se apropria do seu desejo e seu corpo, para sentir prazer.

Alberoni (1986, p. 197) elucida que “o erotismo é uma forma de conhecimento, um conhecimento do corpo. [...]. Nosso corpo torna-se objeto erótico quando queremos agradar aos outros”. Nesse cenário, além de conhecer o seu corpo, Lori conhece ainda o do outro e, além disso, faz uso do corpo não só para agradar ao outro, mas para atingir o seu prazer e para obter dinheiro:

[...] Ele perguntou me lambendo se eu gostava do dinheiro que ele ia me dar. Eu disse que gostava muito porque sem dinheiro a gente fica triste porque não pode comprar coisas lindas que a gente vê na televisão. Ele pediu pra eu ficar dizendo que gostava de dinheiro enquanto me lambia. Eu fiquei dizendo: eu gosto do dinheiro (Hilst, 2018, p. 12).

Para além de uma atividade exclusivamente econômica, para Bataille (2020) a prostituição é uma forma de expressão do "excesso" humano, da busca por experiências que ultrapasassem os limites da razão e da moralidade. Este pensamento de Bataille se alinha às vivências sexuais e eróticas de Lori que são lançadas logo nas primeiras páginas da narrativa, visto que estas vivências se distanciam da realidade e do conceito existente de moralidade, ocasionando escândalo, repulsa e choque – sobretudo devido à idade da protagonista da história – num primeiro contato do leitor com a obra, inviabilizando, por vezes, a possibilidade de fruição estética.

No entanto, antes de *O caderno rosa*, o leitor de Hilst já se deparou com o erotismo infantil em *Matamoros* (de *Tu Não te moves de Ti*). Contudo, a linguagem e perspectiva narrativa de *O caderno rosa* e *Tu Não te moves de Ti* se diferem, visto que na primeira narrativa, o tom empregado é o do presente para descrever as práticas sexuais da menina de oito anos, enquanto que *Matamoros* é uma volta ao passado de uma mulher já velha que rememora a sua iniciação sexual (que também aconteceu na infância).

Salientamos que ao descrever os demais personagens – como os seus pais e o tio Lalau – e as suas possíveis vivências sexuais, Lori utiliza uma linguagem

excessivamente infantil e com muitas expressões no diminutivo. Nesse sentido, Hilst (2014) diz:

[...] Aí ele pediu para eu abrir as perninhas e ficar deitada e eu fiquei. Então ele começou a passar a mão na minha coxa que é muito fofinha e gorda, e pediu que eu abrisse as minhas perninhas. Eu gosto muito quando passam a mão na minha coxinha. Daí o homem disse pra eu ficar bem quietinha, que ia dar um beijo na minha coisinha [...] (Hilst, 2014, p. 11).

Em vista disto, Hilst utiliza recursos literários e linguísticos para criar um discurso que mistura inocência infantil com uma sexualidade precoce e perturbadora, uma vez que realiza de acordo com Moraes (1999) um “jogo” de duplo registro ao narrar, fabular e falar, bem como sugar, chupar e lambar.

Em *O caderno rosa de Lori Lamby*, como o próprio título já sugere a função da oralidade no texto. Em uma possível interpretação, Lamby, sobrenome da menina, nos remete ao verbo lambar, evidenciando um trocadilho e o “jogo” de duplo registro/sentido. De acordo com Moraes (1999):

Exploração que se revela arqueológica no caso do Caderno rosa de Lori Lamby, onde Hilda Hilst aventura-se pelas mais diversas camadas da língua, a começar pelo fato de atribuir à personagem um nome que evoca a terceira pessoa do singular do verbo lambar. Vale lembrar que as lambidas constituem o plano privilegiado das experiências narradas pela menina, que explora toda sorte de prazeres da boca, circunscrevendo um campo erótico centrado na oralidade (Moraes, 1999, p. 14).

Hilst adota uma linguagem crua e coloquial, que reflete a visão de mundo infantil de Lori: “piupiu”, “mais pequeno”, além de enunciados simples, curtos e com repetições iguais às de crianças.

Além disso, como qualquer criança que está aprendendo a pronunciar e a escrever as palavras, ao fazer os registros em seu diário, a personagem escreve alguns termos difíceis e nomes de autores estrangeiros de forma errada, como: escotérica no lugar de esotérica, Batalha no lugar de Bataille e bananeira no lugar de bandalheira. De acordo com Borges (2013, p. 234): “A maior parte do texto é construída de maneira a criar a ilusão de uma ótica infantil, mas, segundo Alcir Pécora (2005), responder à pergunta: quem narra n’O caderno rosa? pode não ser tão simples quanto parece”.

A ingenuidade da linguagem contrapõe com a temática complexa da narrativa, criando um efeito provocativo. Nesse cenário, Rocha (2014, p. 115) informa que “Lori escreve de forma oral: “e aí eu tirei”, “mami”, “papi”, além das repetições e da

construção das frases iguais às das crianças. Logo, para Lori, escrever seria uma forma de prazer, de ser lambida”.

Dessa forma, Lori se utiliza da língua em diversas camadas, seja pelo viés tátil das coisas, seja pelo significado – escrita e lambidas referindo-se ao ato erótico –, uma vez que relata e escreve as suas vivências cheias de prazer ocasionadas pela língua (Ribeiro *et al*, 2021).

Lori verbaliza que gosta de ser lambida e lambar as partes íntimas de seus clientes. O próprio sobrenome “Lamby” é um trocadilho que qualifica a personagem por suas ações: “É mais gostoso ser lambido que lambar” (Hilst, p. 22). De acordo com Moraes (1999, p. 124-125), as lambidas são privilegiadas na narrativa da menina, explorando, desse modo, os prazeres da boca:

[...] Depois ele pediu para eu dizer também: me lambe sem parar, papai. [...] Eu fiquei dizendo isso então, e eu estava gostando muito porque o moço sabe mesmo lambar de um jeito tão lindo.

[...] Quem será que inventou esse negócio de ser lambida, e porque será que é tão gostoso? (Hilst, 2018, p. 13).

Nesse sentido, despida de pudor e moralismo, Lori é iniciada numa espécie de prostituição por intermédio dos seus pais, embora realize apenas sexo oral e as fantasias de seus clientes adultos, o que corrobora a obscenidade presente na narrativa. Sob esse cenário, Borges (2006) aponta que:

[...] A obscenidade do texto se apresenta já nessa construção da personagem infantil que não constrói nenhum problema em relação à venda de favores sexuais aos adultos mas que vê nisso a possibilidade de adquirir coisas que deseja, como uma boneca da ‘Xôxa’ (Borges, 2006, p. 27).

No entanto, Fernandes (2011) aponta que apesar de o sexo ser descrito de maneira explícita na obra, há poucas palavras de baixo calão, tendo o léxico pornográfico suavizado e infantilizado, sem prejudicar a visualização de cena pelo leitor. Inserindo-se assim, na perspectiva do erótico, pois é possível identificar na narrativa que Hilst recorre à sexualidade como um meio de refletir sobre questões existenciais, amorosas e filosóficas. No fragmento acima, pode ser observado como ela se refere a um produto da mídia televisiva, “boneca da Xôxa”, enquanto uma crítica ao consumo infantil estimulado pelo programa de auditório “Xou da Xuxa, exibido na Rede Globo entre os anos de 1986 a 1992.

Pensando na perspectiva do “jogo” de linguagem e contrariando o uso elevado de diminutivo de *O caderno rosa*, em *O caderno Negro (Corina, a moça e o jumento)* – narrativa inserida em *O caderno rosa* que é uma transcrição de alguns registros de tio Abel no caderno de Lori – há uma linguagem adultizada e chula e um registro exagerado de palavras obscenas no aumentativo, como cacetona, caralhão, vaginão, vaginona, caralhudo, fodia, bocetuda, entre outras que resvalam entre a pornografia e a obscenidades, desafiando tabus e provocando reflexões sobre a sexualidade e a condição humana. Fugindo um pouco do padrão hilstiano e seu cuidado verbal, o *Caderno Negro*, um texto dentro de outro texto, apresenta certa vulgaridade, com a intencionalidade de levar o leitor a ponderar sobre os limites das experiências e fantasias humanas.

Ademais, destaca-se que *O Caderno Negro* descreve a iniciação sexual de Edenir com Corina e, esta por sua vez, já é viciada em sexo, visto que transou com padre Tonhão e Dedé-O Falado:

[...] Fiquei muito excitado quando vi seus pelos 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 gosto de uma boa pica igual a do Dedé (Hilst, 2014, p. 31-32).

Vale destacar que hipoteticamente a história é escrita pelo Tio Abel, no entanto, a narrativa é escrita pelo pai de Lori, evidenciando assim a distinção do viés (não)infantil entre os cadernos rosa e o negro.

Dessa forma, a obra apresenta o experimentalismo formal, questionando os limites do que se considera literatura, uma vez que apresenta certa insurgência, por Lori relatar as suas experiências sexuais como forma de tornar o livro de seu pai vendável. Para tanto, a personagem-narradora incorpora “a perversão do criador, e escrevendo ela mesma suas aventuras na descoberta da sexualidade oral - e verbal [...]” (Ferreira, 2003, p. 120).

Diante disto, na tentativa de ajudar o pai escritor a ganhar dinheiro, Lori pega livros pornográficos e fitas de vídeos para narrar a sua história, mesclando-a com a que o pai escrevia, surgindo assim, o seu caderno rosa:

[...] Sabe, papi, tudo bem direitinho também não dá pra explicar. Eu só queria muito te ajudar a ganhar dinheirinho, porque dinheirinho é bom né papi? Eu via muito papi brigando com o tio Lalau, e tio Lalau dava aqueles conselhos das bananeiras, quero dizer, bandalheiras. [...] papi só escreve de dia e

sempre tá cansado de noite, eu ia bem de noite lá no teu escritório quando dormiam, pra aprender a escrever como o tio Lalau queria” (Hilst, 2014, p.53-54).

Para além da pornografia, a história de "Corina, ou a Moça e o Jumento", do *Caderno Negro*, é intensa, violenta e repleta de vingança. Nessa narrativa, o ato sexual é utilizado como um meio de expiação, um "mea-culpa" autopenitente, que é transferido para o leitor como uma forma de acusação. Segundo Ferreira (2003):

A intertextualidade, nesse “conto”, tem propósitos “profundos”, de uma recalcitrante e vicariante modernidade. Fala, alegoricamente, de questões sociais como a pobreza, a fome, a feiúra do povo, o desemprego, o desamparo e o abandono da juventude à própria sorte, o analfabetismo, a precariedade da saúde pública, a ignorância, a falta de escolaridade, a falta de dentes. Fala de sexo como se “falar de sexo” fosse o derradeiro recurso e a desgraçada condenação imposta ao escritor num país de “anarfas”; como se fazer pornografia fosse uma apelação última, um pacto com o diabo (Ferreira, 2003, p. 123).

Nesse sentido, *O Caderno Negro* toca em temas de violência, bestialidade, ou perversão, de forma metaficcional, ou seja, a história, para além de narrar o que parece ser um enredo chocante, oportuniza a reflexão sobre sua própria criação, seus significados simbólicos e suas provocações ao leitor.

Além disso, tanto *O Caderno Rosa* quanto *O Caderno Negro*, ultrapassam os sentidos e limites do que se pode ou não escrever, uma vez que não representam formas romantizadas e implícitas do comportamento sexual. Silva (2020, p. 209-210) informa que “para tanto, a autora opta pela inserção de temas como a flagelação, felação e, no caso do *Caderno Rosa*, a pedofilia e prostituição infantil, para que estejamos certos de quase trata de pornografia e não de fabulações do amor romântico”.

Sob essa perspectiva, a *diegese* hilstiana, em sua busca por transgredir os limites do pornográfico, provoca um desconforto deliberado no leitor, ao mesmo tempo em que subverte as convenções do gênero. Ao criticar seus próprios métodos de construção e divulgação, a obra se torna uma metaficção que questiona a natureza da representação pornográfica (Silva, 2020).

Ressaltamos que para Hutcheon (1991) a metaficção é um processo literário que expõe conscientemente os mecanismos da narrativa, jogando com as expectativas do leitor e tornando o próprio ato de contar uma questão central do texto. Dessa forma, *O Caderno Negro* traz uma camada de crítica social e artística e desafia

o leitor a enfrentar seus próprios preconceitos e limites éticos ao ler um texto de caráter tão provocador, simultaneamente. Além disso, *O Caderno Negro* propõe ao leitor refletir sobre o próprio ato de interpretar temas considerados tabu, revelando a natureza ficcional e artificial dessas barreiras.

Ao se valer de uma personagem como Corina e de uma figura animal como o Logaritmo (o jumento), a obra poderia explorar o confronto entre o humano e o bestial, o civilizado e o primitivo, usando essas figuras para criticar a forma como a sociedade lida com o desejo, a violência e o poder:

[...] Amarrei o Logaritmo na estaca da cerca, comecei a me masturbar mansamente, e fui dizendo: “Querida Corina, vai mexendo no pau do Logaritmo que eu quero ver o pau dele”. Ela ria pra se acabar. [...]

Ela ajoelhou-se embaixo do bicho e esticava a pele pra cima pra baixo, abraçava aquela vara enorme e o bicho zurrava, e ela ria ria, se esfregando inteira no pauzão do jumento (Hilst, 2014, p. 36).

Ademais, a obra chama a atenção por ser toda elaborada a partir da fabulação, uma vez que Lori anda na contramão da realidade, visto que nenhuma menina da idade da personagem gosta de práticas sexuais. “O que para o mundo real seria produto do mal, no mundo fictício de Lori Lamby é reconhecido unicamente como prazer. Ela gosta do que fazem com ela, não se vê em momento nenhum como vítima” (Silva, 2017, p. 71).

Em um dado diálogo entre Lori e Tio Abel, fica evidente a manifestação de um sentimento de culpa sobre os atos exercidos com Lori. O excerto a seguir exemplifica esta afirmativa:

Depois eu falei: tio Abel, o senhor também gosta de brincar de papai? Porque um homem também gostava. Ele disse que todo mundo é porco e gosta, só que não fala. Eu disse: é porco brincar de papai? – É porco sim, mas toda a humanidade, ou pelo menos noventa por cento é gente muito porca, é lixo, foi um grande homem também porco que disse isso. O tio Abel que disse. (Hilst, 2005, p. 21).

Fica evidente nesse excerto o sentimento de culpa do tio Abel que sente prazer por se apoderar de uma criança através do ato sexual, mas que coloca o orgasmo acima de qualquer sentimento ou outra coisa, uma vez que mesmo sabendo que é um ato proibido, não o recusa. Por outro lado, em seu mundo imaginativo, Lori não vê o ato sexual com maldade ou como algo “porco”, sujo e errado, mas como algo simples, natural e prazeroso.

Nesse sentido, a narrativa apresenta uma imitação, representação e construção da realidade, uma vez que questiona a própria essência do querer e do desejo humano. Para Silva (2017, p. 104) “Lori desenha o ser humano enquanto emissor e receptor do desejo na sua mais pura transparência, nada é ocultado, ainda que seja inconscientemente, o simulacro do desejo desmascara inteiramente tudo que existe pertencente a ele”.

Imersa em uma subjetividade intensa, os relatos de Lori criam um véu tênue entre o real e o imaginário, deixando o leitor em um estado constante de incerteza. “O Caderno Rosa de Lori Lamby é um trabalho original em que procedimentos da pornografia e da obscenidade são utilizados para criar um simulacro crítico da condição moral do homem e sobretudo do desejo” (Silva, 2017, p. 102).

À vista disto, na obra há uma junção entre o real e o imaginário, para a construção do desejo e do prazer sexual através dos personagens, evidenciando assim este prazer e o desejo sexual existentes em todo ser humano. Dessa forma, destacamos que Lori é a tradução e a personificação do desejo através da escrita hilstiana:

Então ele pôs as duas mãos na minha bundinha e me levantou e começou a beijar e a chupar a minha xixoquinha, e desabotoou bem depressa a calça dele, tudo meio atrapalhado, mas era uma coisa mais linda de tão gostoso. Eu gostei bastante de brincar de medo. Depois ele quis ficar lambendo bastante a minha coisinha, ele disse que era uma vaca lambendo o filhotinho dela e lambeu com a língua tão grande que eu comecei a fazer xixi de tão gostoso. Tio Abel lambia com xixi e tudo e eu disse que estava com tontura de tão bom, e também que agora estava ardendo e ficando inchada a minha xixoquinha. (Hilst, 2005, p. 33).

Nesse sentido, Lori rompe todos os padrões, sobretudo os sociais, uma vez que não se posiciona como vítima e se apropria do privilégio do prazer. A personagem é a representação de perversão e subversão social, desconsiderando todo e qualquer preceito religioso e social.

Silva (2017, p. 71) elucida que “os personagens têm vida própria, Hilst como a autora já os obedece, seguindo os ‘princípios do prazer’. A imaginação ultrapassa as palavras, elas passam a ser imagéticas, resultam na iconização da cena”.

Sob essa perspectiva, as aventuras sexuais descritas por Lori deixam dúvidas quanto à designação do texto em erótico ou pornográfico, visto que pelo fato de a protagonista ser uma criança, pode impedir a excitação sexual. No entanto, a

linguagem presente na história desperta o erotismo e possui descrições explícitas de sexo. Por outro lado, em *O Caderno negro (Corina: a moça e o jumento)*, o pornográfico é certificado, pois privilegia os órgãos em detrimento dos corpos e dos seres (Fernandes, 2011).

Outrossim, *O Caderno negro (Corina: a moça e o jumento)* apresenta elementos convencionais às narrativas pornográficas, como a exposição exacerbada dos órgãos genitais, descrição detalhada do ato sexual, qualificar a mulher como “puta” a exclusiva disposição do prazer masculino e o preconceito contra o homossexual. De acordo com Fernandes (2011), a atribuição dessa história no meio de caderno rosa, é de representar a tentativa do escritor moderno – como é o caso do pai de Lori – em ter que abandonar a literatura tida como “séria”, para aventura-se na pornografia, por pressão editorial, assim como a Hilda fez.

A obra é finalizada com uma revelação da própria Lori relatando o motivo pelo qual tinha escrito o caderno rosa:

Não tenho mais meu caderno rosa. Mami e papi foram pra uma casa grande, chamada casa pra repouso. Eles leram o meu caderno rosa. [...]. Eles pediram para escrever pra papi e mami explicando como eu escrevi o caderno. Então eu vou explicar (Hilst, 2021, p. 63).

Em seguida, Lori apresenta uma nova sugestão de escrita: um novo caderno contendo histórias infantis para o tio Lalau, com o título *O cu do sapo LiuLiu e outras histórias*. Destacamos que esse novo caderno inclui três histórias e *Historinha esotérica chilena*. Embora esse novo caderno, contenha histórias infantis, com uma nova escrita e com menos bandalheiras, é possível perceber a perspicácia e audácia da personagem:

O sapo Liu-Liu tinha muita pena de seu cu. Olhando só pro chão! Coitado! Coitado do cu do sapo Liu-Liu! Então ele pensou assim: Vou fazer de tudo pra que raíno de Sol entre nele, coitadinho! Mas não sabia como fazer isso. Conversando um dia com a minhoca Léa, contou tudo pra ela. Mas Léa também não sabia nada de cu. Vivia procurando o seu e não achava (Hilst, 2018, p. 57).

Ao chegar ao final da narrativa, o leitor perceber que “caiu” em uma armadilha textual, visto que tudo o que Lori registrou em seu caderno rosa é inventado, ou seja, a narradora-personagem escreve uma nova narrativa (*O Caderno Negro: Corina A Moça e o Jumento*), como forma de intensificação da abordagem do erotismo. Nesse sentido, a complexidade da narrativa de apresentar uma história a partir de outra,

reflete sobre si mesma e sobre a sua natureza linguística. De acordo com Faria (2012): “[...] um tipo de texto ficcional que se volta sobre si mesmo, que é uma ficção que contém, em seu bojo, questionamentos ou comentários sobre seu estatuto linguístico, narrativo e sobre seu processo de produção e de recepção”.

Os pais da menina descobrem que a garotinha teve acesso ao material visual (como revistas e fitas cassete) e literário (como Georges Bataille e Henry Miller) – proibido para crianças – que estava disposto em uma prateleira do escritório e etiquetado como BOSTA. Portanto, as histórias narradas – como, o tio Abel e a história de O caderno Negro – por Lori nunca existiram, mas foram reproduzidas a partir dos escritos do pai.

A existência d’*O caderno rosa* se dá em razão da tentativa de Lori salvar o seu pai, um escritor fracassado, que não tem nenhum livro publicado vendável e cujo editor exige que escrevesse bandalheira para torna-se um escritor “consumido” (Borges, 2013). O excerto a seguir corrobora esta afirmativa:

[...] Eu via muito papi brigando com o tio Lalau, e o tio Lalau dava aqueles conselhos das bananeiras, quero dizer bandalheira, 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? [...] 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, 2014, p. 54).

Salienta-se que a narrativa é um espelho da vida e da carreira literária de Hilst. Em *O caderno rosa*, a autora expõe suas frustrações como escritora, como a rejeição de seus trabalhos e as pressões do mercado literário. A figura do pai de Lori, um escritor fracassado, reflete tanto a própria experiência de HH quanto sua relação complexa com seu pai, Apolônio Hilst. A ambição de Lori em imitar o pai, assim como o desejo de Hilst de obter o reconhecimento paterno, revela a busca incessante da autora por afirmação e validação.

Além disto, a descrição do corpo e do uso sexual dele com tantas imagens verbais e visuais estimulantes e provocativos, atinentes ao mundo adulto, mas que são ocasionadas por meio do prazer do corpo infantil, evidenciam nuances eróticas e pornográficas. Fuks (2011) elucida que a narrativa suspende os limites impostos pela consciência moral e social às possibilidades do prazer.

Outrossim, é evidenciado em *O caderno rosa*, como a literatura pode se moldar a um mercado editorial sem escrúpulos através da exploração sexual de um corpo feminino infantil, que comumente ocupa outras representações nas páginas ficcionais e no imaginário social, tais como, o puro, o ingênuo, o anjo. Se por um lado há uma certa desconstrução da representação da infância na literatura, por outro há um reforço do papel que o corpo feminino ainda ocupa em uma sociedade sexista e misógina, pois foi necessário criar uma personagem feminina infantil para satisfazer os desejos de um mercado editorial pautado no prazer sexual.

Além disto, a descrição do corpo e do uso sexual dele com tantas imagens verbais e visuais estimulantes e provocativos, atinentes ao mundo adulto, mas que são ocasionadas por meio do prazer do corpo infantil, evidenciam nuances eróticas e pornográficas. Fuks (2011) elucida que a narrativa suspende os limites impostos pela consciência moral e social às possibilidades do prazer.

As nuances eróticas presentes na narrativa, põe em questão as normas de gênero e as expectativas sociais relacionadas ao mercado editorial e à sexualidade feminina de forma desafiadora e explícita, uma vez que a personagem ocupa a centralidade de seu próprio desejo, corpo em razão de seu prazer. Sob viés, Borges (2006) elucida:

[...] São os olhos adultos de quem vê é que transformam a realidade em pornográfica. A obscenidade do texto reside em se apropriar dos desvios humanos de comportamento para refletir sobre a escrita da literatura e do tipo de literatura que se constrói como vendável e de qualidade (Borges, 2006, p. 30).

Frisamos que costumeiramente, a mulher é projetada socialmente para vivenciar o sexo e a sua sexualidade a partir de uma experiência permeada pela afetividade, sem necessariamente acontecer a penetração e o orgasmo e para satisfazer o prazer masculino, enquanto que o homem é preparado socialmente para o sexo apenas como um prazer físico, com penetração e orgasmo.

No entanto, em toda a sua estrutura narrativa, *O caderno rosa* e, conseqüentemente, *O caderno negro* apresenta o sexo, o desejo, a sexualidade e o corpo feminino como centralidade da experiência feminina e seu prazer carnal.

Ademais, *O caderno rosa* destaca-se por seu cunho provocativo, visto que além de rememorar e provocar no leitor instintos naturais – que possivelmente não gostaria

de sentir no momento da leitura – relacionados à sexualidade, característicos de textos pornográficos e eróticos, também o coloca em uma posição de inquietação – provocando no leitor aversão – devido ao teor excessivo com que as relações sexuais explícitas são tratadas, sobretudo por serem representadas por uma criança.

Ora a autora retrata o desejo e a sensualidade, de modo a deixar o leitor a interpretar e imaginar como melhor desejar, ora a autora apresenta algumas representações sexuais de forma explícita, não dando abertura para a imaginação, possibilitando assim a combinação entre o erotismo e a pornografia.

Isso se soma a outras questões polêmicas presentes na narrativa, como pedofilia, zoofilia e prostituição que, conseqüentemente, desafia as normas sociais e legais, provocando uma repulsa e choque no leitor que turva o erotismo inserido na história hilstiana. A obra, ao invés de se concentrar em descrições explícitas de sexo, utiliza a transgressão como ferramenta para questionar os valores e as convenções da sociedade. Dessa forma, a transgressão é o coração da obscenidade atribuída a obra de HH.

Nesse sentido, Hilst traz um emaranhado de elementos eróticos, obscenos e pornográficos que se entrecruzam na narrativa, tornando-a de complexa definição, dessa forma, acreditamos que seja mais produtivo pensar na obra como uma obra híbrida, que utiliza elementos da pornografia, do erotismo e da obscenidade para construir uma narrativa complexa e provocativa. A obra não se encaixa especificamente em nenhuma dessas categorias, mas dialoga com todas elas.

Diante disso, a narrativa hilstiana oportuniza uma reflexão sobre o fazer literário de maneira inovadora como possibilidade de brincar com a língua, determinando um vínculo entre linguagem e prazer, bem como a atividade sexual e conhecimento. Assim, Hilst opera criativamente uma narrativa que transita entre os três gêneros, o erótico, o pornográfico e o obsceno, transformando-a em uma experiência discursiva multifacetada.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Historicamente, a mulher foi considerada – em muitas sociedades patriarcais – um ser inferior pelo homem e não como o semelhante, logo essa disparidade esteve presente em diversos âmbitos sociais e, sendo refletida, em escritos literários. Além disto, a sexualidade e o desejo feminino eram vistos como algo a serem regulados e contidos, inclusive na literatura brasileira.

Em sociedades cuja atividade sexual conta com uma tradição normatizada, qualquer evocação às práticas sexuais, independente de como se dê tal representação, aparece como subversiva para “os bons costumes” (Mainguenu, 2010, p. 25).

Ao analisar a obra de autoras femininas, buscamos um olhar crítico sobre a representação do corpo e do desejo na literatura. Nossa intenção não é legitimar práticas como a pedofilia ou a iniciação sexual infantil, mas é problematizar as normas sociais que restringem a expressão da sexualidade feminina e desmistificar a ideia de que o erotismo, quando abordado por mulheres, é sinônimo de imoralidade.

A literatura, sobretudo a de autoria feminina, tem o poder de nos causar incômodo, de nos fazer sair da bolha em que vivemos e de refletir que não há uma única forma de ser mulher ou de escrever sobre a experiência feminina. A história da literatura é marcada pela representação da mulher como um arquétipo angelical e domesticado. Consequentemente, qualquer desvio desse ideal feminino era visto como transgressão, e a mulher que não se conformava a esse papel era marginalizada ou demonizada.

Dessa forma, a obra é um ato político e transgressor, uma vez que rompe com todas as regras impostas ao desejo, prazer e sexualidade feminina, além de formular uma ideia de erotismo às margens de construções culturais de masculino e feminino.

Embora, *O caderno rosa Lori Lamby* seja uma narrativa perturbadora para muitos, é de uma originalidade e intrepidez ao abordar elementos mais sombrios de nossa psiquê e da realidade, questionando assim os limites do aceitável. No entanto, é justamente essa capacidade de chocar e incomodar que torna a obra tão relevante e atual.

Salientamos que para além de nos oportunizar momentos de fruição, a literatura nos provoca, nos inquieta e nos perturba a sair da nossa zona de conforto e refletir sobre a condição social e literária da mulher e no impraticável (como a pedofilia e iniciação sexual infantil).

Ler *O caderno rosa*, bem como toda a obra hilstiana é mergulhar em várias camadas de uma complexidade singular, exigindo de nós engajamento, reflexão e um olhar atento às linhas e entrelinhas.

A primeiro momento, a narrativa nos causa certa estranheza, mas no decorrer da história, nos possibilita reflexões importantes e certa identificação com as cenas sexuais, visto que HH explora a natureza humana e os seus desejos mais profundos e obscuros.

Para além de analisar uma obra literária, este estudo é uma tentativa de ser um mecanismo de (re)pensar e ressignificar as narrativas acerca da mulher, de sua escrita literária, seu corpo, sua condição na sociedade e sua sexualidade, como forma de contribuir assertivamente para o espaço das mulheres na literatura.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABREU, Márcia. **Cultura Letrada: Literatura e Leitura**. São Paulo: Editora UNESP, 2006.
- ALBERONI, Francesco. **O erotismo: fantasias e realidades do amor e da sedução**. São Paulo, SP: Círculo do livro, 1986.
- ALEXANDRIAN. Extractos de Georges Bataille ou L'Amour Noir. Prefácio. In: BATAILLE, Georges. **O ânus solar**. Lisboa: Hiena, 1985.
- ALVES, Lídia Maria Nazaré. **Masculino e Feminino: Uma Construção Social**. I Seminário Científico da FACIG, 2015.
- ÂREAS, Vilma. WALDMAN, Berta. **Hilda Hilst, o excesso em dois registros**. In: HILST, Hilda. **Da Poesia**. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- BARTHES, Roland. **Crítica e verdade**. Tradução Leyla Perrone-Moisés. — São Paulo: Perspectiva, 2007.
- BATAILLE, Georges. **O Erotismo**. Trad.: Fernando Scheibe. — 2. ed. Minas Gerais: Autêntica, 2020.
- BOAUVOIR, Simone. **O Segundo Sexo**. Nova Fronteira. 2º edição. 2016.
- BONNICI, Thomas. Teoria e Critica Pós-Colonialistas. In: BONNICI, Thomas. ZOLIN, Lúcia Osana. (org.). **Teoria Literária: Abordagens Históricas e Tendências Contemporâneas**. 2. Ed. rev. Maringá: Eduem, 2005.
- BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. — 18º ed. — Rio de Janeiro 160. Tradução: Maria Helena Kühner. Brasil, 2020.
- BORGES, Luciana. **O Erotismo como Ruptura na Ficção Brasileira de Autoria Feminina: Um Estudo de Clarice Lispector, Hilda Hilst e Fernanda Young**. Florianópolis: Ed. Mulheres, 2013.
- BORGES, Luciana. Sobre a Obscenidade Inocente: O Caderno Rosa de Lori Lamby, de Hilda Hilst. **OPSIS - Revista do NIESC**, Vol. 6, 2006.

BOTOSO, Altamir; FEITOSA, Layne Victória dos Santos. Nuances do Erotismo no Poema “Do Desejo”, de Hilda Hilst. **Revista de Letras Norte@mentos**, v. 15, n. 38, 2022.

BRÊTAS, Roberto da Silva *et al.* A percepção de adolescentes sobre sexualidade. **Revista Mineira de Enfermagem**, v. 11, n. 4, p. 446-452, 2007.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: Feminismo e subversão da identidade**. 23ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2022.

CAIRO, Luiz Roberto Veloso. **Memória Cultural e Construção do Cânone Literário Brasileiro**. SCRIPTA, Belo Horizonte, v. 4, n. 8, p. 32-44, 1º sem. 2001.

CARDOSO, Beatriz. A Obscena Senhora Hilst, 1994. In: DINIZ, Cristiano. **Fico Besta Quando me Entendem**. São Paulo: Globo, 2013.

CAVALCANTE, Nathalie Sá. **Gênero e Carnavalização na Tetralogia Obscena de Hilda Hilst: o Alto e o Baixo em Prol da Desconstrução**. Fortaleza, 2021. https://repositorio.ufc.br/bitstream/riufc/60580/3/2021_tese_nscavalcante.pdf. Acesso em 03 de junho de 2022.

CHIARA, Ana Cristina de Rezende. “Lori Lambe a memória da língua”. In: NUÑEZ, Carlinda Fragale Pate (org). **Armadilhas ficcionais: modos de desarmar**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2003.

COELHO, Nelly Novaes. **Literatura Infantil: teoria, análise, didática**. São Paulo: Moderna, 2000.

CULLER, Jonathan. **Teoria literária: uma introdução**. Trad. Sandra Vasconcelos. São Paulo: Beca Produções Culturais Ltda., 1999.

DEL PRIORE, Mary. **Histórias e Conversas de Mulher**. São Paulo: Planeta, 2013.

DEL PRIORE, Mary. **Sobreviventes e guerreiras: Uma Breve História da Mulher no Brasil de 1500 a 2000**. São Paulo: Planeta, 2020.

DUARTE, Edson Costa. A recepção da literatura de Hilda Hilst. **Palimpsesto-Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras da UERJ**, v. 13, n. 18, p. 135-145, 2014.

EAGLETON, Terry. **Teoria da literatura – Uma introdução**. São Paulo: Martins Fontes, 2019.

DINIZ, Cristiano. **Fico Besta Quando me Entendem**. São Paulo: Globo, 2013.

FARIA, Zênia de. **A metaficção revisitada: uma introdução**. Signótica, Goiânia, v. 24, n. 1, p. 237–251, 2012.

FELINTO, Marilene. Hilda Hilst, 69, para de escrever: “Está tudo lá”, 1999. In: DINIZ, Cristiano. **Fico Besta Quando me Entendem**. São Paulo: Globo, 2013.

FERNANDES, Clarice Cerqueira. **Uma Estratégia Obscena: O Caderno Rosa de Lamby, de Hilda Hilst, em Perspectiva**. Revista Eletrônica de Estudos Literários – REEK. Ed. nº 08. 2011.

FERREIRA, Ermelinda. **Da poesia erudita À narrativa pornográfica: sobre a incursão de Hilda Hilst no pós-modernismo**. Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea, n. 21, p. 113-127, 2003.

FOUCAULT, Michel. **HISTÓRIA DA SEXUALIDADE I: A VONTADE DE SABER**. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. 13ª Ed. Rio de Janeiro, Edições Graal, 1988.

FOLGUEIRA, Laura. DESTRI, Luisa. **Eu e não outra: A vida intensa de Hilda Hilst**. Tordesilhas; 1ª edição. 2018.

FUJIMURA, Calima Miwa. Escrevendo o corpo: a erótica de Hilda Hilst. In: **XI Congresso internacional da ABRALIC: tessituras, interações, convergências. São Paulo, Anais Eletrônicos**. 2008.

FUKS, R. L. **Hilda Hilst e os limites da linguagem uma leitura de O caderno rosa de Lori Lamby**. Travessias (UNIOESTE. Online), v. XIII, p. 238-246, 2011.

GOMES, Melissa Carvalho. **Imagem e auto-imagem: identidade feminina no Cânone literário brasileiro**. Signótica, v. 15, n. 1, p. 63-75, 2003.

GONÇALVES, Magaly Trindade. BELLODI, Zina C. **Teoria da literatura “revisitada”**. Petrópolis: Vozes, 2005.

HANSEN, João Adolfo. **Norma e obscenidade em Gregório de Matos, Glauco Mattoso e Hilda Hilst**. Revista Teresa (USP), São Paulo, vn, v. 15, p. 11-32, 2014.

HILST, Hilda. **A Obscena Senhora D**. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

HILST, Hilda. O Caderno Rosa de Lori Lamby. In: HILST, Hilda. **Pornô Chic**. São Paulo: Globo, 2014.

HILST, Hilda. **Podem me Chamar de Louca**. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2021.

HILST, Hilda. ABREU, Caio Fernando. CECILIO, Ana Lima. **Três Vezes Hilda: Biografia, correspondência e poesia**. Companhia das Letras, 2018.

HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção**. Tradução Ricardo Cmz. - Rio de Janeiro: Imago Ed., 1991.

IRIGARAY, Luce. **Este sexo não é só um sexo: Sexualidade e status social da mulher**. 1ª edição. São Paulo: Senac, 2017.

JERONIMO, Gabriela Guimarães. BORGES, Luciana. **O Vocabulário Infantobsceno em O Caderno Rosa de Lori Lamby, de Hilda Hilst: As Escolhas Lexicais na Nomeação das Genitálias**. REVISTA ALERE, 2018.

JOBIM, José Luís. Senso comum e conceito de literatura. In: KLINGER, Diana. JOBIM, José Luís. KEMPINSKA, Olga Guerizoli. **Teoria da Literatura I**. v. 1. – Rio de Janeiro: Fundação CECIERJ, 2013.

JOBIM, José Luís. Construção do conceito de literatura. In: KLINGER, Diana. JOBIM, José Luís. KEMPINSKA, Olga Guerizoli. **Teoria da Literatura I**. v. 1. – Rio de Janeiro: Fundação CECIERJ, 2013.

LERNER, Gerda. **A Criação do Patriarcado: História da Opressão das Mulheres pelos Homens**. Copyright da edição brasileira ©: Editora Pensamento-Cutrix LTDA, 2019.

LIMA, Maicon Novaes; OLIVEIRA, Sandra Veronica Vasque Carvalho de. Hilda Hilst: Entre o Profano e o Sagrado na Literatura Brasileira Contemporânea. Educação Sem Distância – **Revista Eletrônica Da Faculdade Unyleya**, 1(8). 2023.

LOBO, L. **Literatura de autoria feminina na América Latina. Ver. Mulher e Literatura**, Rio de Janeiro, 1998. Disponível em: <http://www.openlink.com.br/nielm/revista.htm>.

MAFRA, Inês Da Silva. **Paixões e máscaras (Interpretação de Três Narrativas de Hilda Hilst)**. Dissertação de Mestrado (inédita), Curso de Pós-graduação em Letras, Literatura Brasileira e Teoria Literária, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 1993.

MAINGUENEAU, Dominique. **O Discurso Pornográfico**. São Paulo: Parábola Editora, 2010.

MARQUES, Reinaldo. **Literatura comparada e estudos culturais: diálogos interdisciplinares**. In: CARVALHAL, Tania Franco. Culturas, Contextos e Discursos: Limiares críticos do comparatismo. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 1999.

MATOS, Maria Izilda Santos de. SOIHET, Rachel. (org.). **O corpo feminino em debate**. São Paulo: Editora UNESP 2003.

MAUSS, Marcel. **Essais de sociologie**. aris, Éditions de Minuit (omos 1 e 2 de Oeuvres). 1969.

MIOTTO, Flávia Herédia. **A fenda do gozo: uma leitura de O Caderno Rosa de Lori Lamby (1990), de Hilda Hilst**, através da obra *Le Plaisir du texte* (1973), de Roland Barthes. São Paulo: Revistas USP, 2021.

MORAES, Eliane Robert. **Da Medida Estilhaçada**. Cadernos de Literatura Brasileira, São Paulo, v. 8, p. 114-126, 1999.

MORAES, Eliane Robert. A prosa degenerada de Hilda Hilst. In: PRYBYCIEN, Regina. GOMES, Cleusa. (org.). **Poetas mulheres que pensaram no século XX**. Editora: UFPR, 2008.

MORAES, Eliane Robert. **A escrita do excesso**. Viver Mente & Cérebro Especial, v. 4, p. 72-75, 2008.

MORAES, Eliane Robert. **As faces espelhadas de Eros**. In: Dossiê Ter Sido Estar Sendo: Hilda Hilst. Revista Cult – 233. 2020.

NASCIMENTO, Michelle Vasconcelos Oliveira do. **Escrever como homem ou escrever como mulher?: Relações entre a autoria feminina e o cânone literário.** Florianópolis: XXVIII Simpósio Nacional de História, 2015.

PAIM, Camile Cotta. **O Caderno Rosa de Lori Lamby: A crítica, a obscenidade e a provocação em Hilda Hilst.** Rio de Janeiro, 2014.

PAES, José Paulo. Erotismo e poesia: dos gregos aos surrealistas. In: _____. (org). **Poesia erótica em tradução.** São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Altas literaturas: escolha e valor na obra crítica de escritores modernos.** São Paulo: Companhia das letras, 1998.

PERROT, Michelle. **Minha História das Mulheres.** Trad. Angela Corrêa. São Paulo: Contexto, 2008.

PERROT, Michelle. Os silêncios do corpo da mulher. In: MATOS, Maria Izilda Santos de. SOIHET, Rachel. (org.). **O corpo feminino em debate.** São Paulo: Editora UNESP 2003.

PISA, Clelia. PETORELLI, Maryvonne Lapouge. Brasileiras: Vozes, Escritos do Brasil, 1977. In: DINIZ, Cristiano. **Fico Besta Quando me Entendem.** São Paulo: Globo, 2013.

REGUERA, Nilze Maria de Azeredo. BUSATO, Susanna (org.). **Em Torno de Hilda Hilst.** São Paulo: Unesp Digital, 2015.

RIBEIRO, Merissa Ferreira. *et al.* **A Ficcionalidade Indigesta de O caderno rosa de Lori Lamby, de Hilda Hilst.** REVISTA LITERALMENTE, João Pessoa-PB, vol. 1, n. 1, jan./jun., 2021.

ROCHA, Carlos Alexandre da Silva. **A traição do pacto pornográfico: uma leitura de Caderno rosa de Lori Lamby.** Letras em Revista, Terezina, V. 05, n. 01, jan./-jun, 2014.

RODRIGUES, Tatiana Franca. **O meta-discurso em Lori Lamby: por que não se deve olhar para as estrelas.** XI Congresso Internacional da ABRALIC Tessituras, Interações, Convergências, 2008.

ROMANELLI, Marina. **A representatividade feminina na literatura brasileira contemporânea**. Rio de Janeiro; UFRJ/ECO, 2014.

ROSSINI, Tayza Cristina Nogueira. **A Construção do Feminino na Literatura: Representando a Diferença**. Trem de Letras, 2016.

SAAVEDRA, Carola. A palavra deslumbrante de Hilda Hilst. In: HILST, Hilda. **Da Prosa**. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

SANTOS, Célia Regina dos. WICLEWICKI, Vera Helena Gomes. Literatura de autoria de minorias étnicas e sexuais. In: BONNICI, Thomas. ZOLIN, Lúcia Osana. (org.). **Teoria Literária: Abordagens Históricas e Tendências Contemporâneas**. 2. Ed. rev. Maringá: Eduem, 2005.

SCARPIN, Adriana Regina **A teoria psicanalítica das pulsões na trilogia obscena de Hilda Hilst**. Ourinhos, 2018.

SCHEIBE, Fernando. Apresentação do Tradutor. BATAILLE, Georges. **O Erotismo**. Trad.: Fernando Scheibe. – 2. ed. Minas Gerais: Autêntica, 2020.

SILVA, Alessandra Maria. **Literatura, Erotismo e Pornografia em O Caderno Rosa de Lori Lamby de Hilda Hilst**. Dissertação de Mestrado. Pontifícia Universidade Católica de Goiás. Goiânia, 2017.

SILVA, Antonio Edson Alves da. Hilda Hilst e o Caderno Rosa de Lori Lamby: uma análise de discurso pornográfico. **Revista Interfaces**, v. 10, n. 04, p. 175-193, 2019.

SILVA, Maurício. **Construção do cânone literário academicista: considerações acerca da história literária do pré-modernismo brasileiro**. Revista Alpha, n. 16, dez. 2015, 224-235.

SILVA, Natália Marques da. “Licencioso, Indigno, a que Chamam Desejo”: Pornografia e Pós-Modernidade em Hilda Hilst. In: VILALVA, Walnice (Org.). **Cartografias literárias e o domínio arquitetural da narrativa**. Tangará da Serra: UNEMAT, 2020.

SOUZA, Gustavo Ramos de. **MORAES, Eliane Robert (org.). Antologia da poesia erótica brasileira**. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2015. Aletria.

TAKARA, Samilo. **Pedagogias pornográficas: sexualidades educadas por artefatos da mídia**. Revista Brasileira de Educação, v. 26, 2021.

TISCOSKI, Luciana. **Hilda Hilst e sua Recriação Mítica na Maldição de Potlatch**. Juiz de Fora, v. 11, n.19, jan./jul. 2011.

WEINTRAUB, Fabio. COHN, Sergio. GORBAN, Ilana. WEISS, Marina. Os dentes da Loucura. In: DINIZ, Cristiano. **Fico Besta Quando me Entendem**. São Paulo: Globo, 2013.

WERNECK, Humberto. Hilda se Despede da Seriedade. In: HILST, Hilda. **Pornô Chic**. 1. Ed. – São Paulo: Globo, 2014.

WOOLF, Virginia. **Um Teto Todo Seu**. Antofágica, 2022.

ZILBERMAN, Regina. **Cânone literário e história da literatura**. Organon, v. 15, n. 30-31, 2001.

ZOLIN, Lúcia Osana. Literatura de Autoria Feminina. In: BONNICI, Thomas. ZOLIN, Lúcia Osana. (org.). **Teoria Literária: Abordagens Históricas e Tendências Contemporâneas**. 2. Ed. rev. Maringá: Eduem, 2005.