

Escrevendo o corpo: a erótica de Hilda Hilst

Doutoranda Calima Miwa Fujimura¹ (UERJ)

Resumo:

Este trabalho procura investigar, em O caderno rosa de Lori Lamby, de Hilda Hilst, quais as formas de representação do corpo criadas pela autora. Os modos de dizer o corpo, nesta obra, passam por uma escrita que parece se empenhar no brincar da criança que testa nomeações às partes do seu corpo e o do outro, nas imagens produzidas através da palavra e, finalmente, na fricção das idéias sexuais, quando postas em evidência por uma narradora menina, afirmando as delícias do toque masculino e do sexo por dinheiro – um corpo todo prazer, um corpo que trabalha. Ao destacar uma escrita escandalosa que fala sobre o corpo, Hilda Hilst, coloca à prova os limites de seu êxtase profanador da língua que almeja, com sua escrita pornográfica, a supremacia da língua, no descompromisso da bandalheira e na experiência que fala o corpo.

Palavras-chave: Hilda Hilst, pornografia, corpo, literatura, língua

Introdução

Desenhar o corpo por palavras em *O caderno rosa de Lori Lamby*, de Hilda Hilst, pode ser pensado como tarefa que persegue, no vocabulário da língua, a correlação parte-nome que em abundância assume, feito brincadeira escandalosa de criança, imagens diversas que se multiplicam na narrativa pornográfica. Os modos de dizer o corpo parecem surgir como imagens que chocam e excitam pela imaginação que funciona conforme o narrar da menina Lori de suas experiências com a sua “coisinha” e com a “coisa-pau” da figura masculina.

Ao se encarar a narrativa de Hilda Hilst na qual a menina Lori descreve um corpo todo prazer, um corpo que trabalha ao afirmar as delícias do toque masculino e do sexo por dinheiro, o leitor é lançado no terreno instável do impasse entre o absurdo do que é lido e da permissividade do literário. O colocar em cena de um narrador infantil falando pornografias deixa a autora perto da imagem metafórica da porca² que nos faz suspender a interdição moral e social a favor da transgressão, do entregar-se ao mundo sacana de *O caderno rosa de Lori Lamby*. Este primeiro livro de sua trilogia desmonta leituras morais somente após um percurso que obriga o leitor a atravessar as cenas perturbadoras do prazer infantil. Lori não escreve as suas experiências sexuais, ela copia as que encontra nos escritos de seu pai, afastando qualquer possibilidade de leitura realista. Ana Chiara, em “Lori Lambe a memória da língua”, observa que a narrativa de *O caderno rosa* pode ser encarada sem tantas interdições sociais e vista como:

um mundo sem amarras, sem censura, que se insinua quando a literatura não se envergonha de ser o que é, ou seja, mundo do ‘faz-de-conta’ ou do ‘como se’, o mundo da fabulação no qual se oferece à linguagem uma oportunidade de recuperar a soberania, ou, quem sabe, seu lado perverso e descolado do real. (Chiara, 2003. p.69)

¹ Calina Fujimura, doutoranda.

Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ)
calina@superig.com.br

² A metáfora da porca a qual eu me refiro, apareceu primeiramente num ensaio, por mim desenvolvido, chamado “Metáforas da porca” (2007) que também tratava da escrita de Hilda Hilst. Parece-me interessante retomar tal observação, explicando-a ao longo do trabalho, quando pensadas as formas que a autora utiliza para escrever o corpo em sua narrativa.

Quero pensar, neste trabalho, numa aproximação das maneiras de se dizer o corpo em Hilda Hilst com a idéia de se ler, como observa Silviano Santiago, numa leitura das obras de Rubem Fonseca, em seu ensaio “Errata”, as formas baixas, escrachadas de se nomear o corpo-pedaço, como mecanismo que faz preencher os espaços do corpo discursivo pela imagem do riso e não de algo ofensivo, imoral.

O conceito de “proliferação semântica”³ – processo metonímico – do neobarroco, desenvolvido por Severo Sarduy, em “Por uma ética do desperdício” (Sarduy, 1979. p.57) também se assemelha ao trabalho da autora, em *O caderno rosa*, quando focamos o experimentar dessas várias nomeações das partes sexuais, contadas por Lori como descobertas, desvendamentos da língua e de seus nomes no falar e no provar que gera prazer.

1 Descolando do real

Investigar o funcionamento dessa escrita que se expande em nomes, imagens e idéias pornográficas, faz entrever, na bandalheira de Hilst, a metáfora da ‘porca’. Cria-se uma imagem esburacada para Hilda que roda, comprime e trabalha o cérebro. Ela pode ser vista como a ‘porca’, a peça metálica que se atarraxa no parafuso, que faz girar o pensamento, torcendo o discurso, a inteligência, a cabeça da gente... A porca “aperta” o parafuso que não resiste à pressão e encaixa. Cedemos aos giros que a porca propõe, embarcando na viagem que nos faz pensar a transgressão dos limites, o testar a linguagem, o corpo.

A ‘porca’ é também metáfora quando se refere à nojenta, obscena, suja, grosseira, aspectos que Hilda Hilst recebe quando decide lançar sua trilogia sacana. No entanto, cabe ao leitor observar que a autora faz da inocência da narradora-criança uma possibilidade para experimentações lúdicas da linguagem. Lori consegue romper com a representação direta do real, como ressalta Ana Chiara, ao notar que a personagem⁴

encarna a sucessão dos narradores dos textos pornográficos, encarna, portanto, uma figuração, projeção, não uma ‘pessoa’. A pressuposição de uma criança narrando cenas sexuais deixa de ser aberrante por desconstrução da possibilidade designativa e torna-se a prefiguração da aberração constitutiva da linguagem literária, pois, pertence ao mundo performático da criação artística (...) (Chiara, 2003. p.71 e 72)

A narrativa é o lugar em que, pela ficção, Lori se distancia do real perverso que agride o leitor. A língua testada pela personagem em dicionários, em seus usos sacanas, nas explicações simples e infantis de conteúdos sexuais tão aberrantes, vai se apresentando, no decorrer da obra de Hilst, como opção pela palavra artística, pelo literário, desestruturando a possibilidade de comparação com a pornografia realista, ao se notar como a autora, de maneira lúdica, opera o conteúdo proposto na narrativa: “Ele ficou de pé na minha frente, e ia mexendo no piupiu dele e aí ele disse ai ai muitas vezes, e pediu pra ver a minha coisinha bem de perto e que queria me lambe mais, e se eu deixava.” (Hilst, 2005. p.17)

Se por um lado *O caderno rosa* lança o leitor em direção a uma descrição do corpo e do uso sexual dele com tantas imagens verbais e visuais provocantes, inclinadas para o concreto e tão fiéis

³ Não se trata de uma aproximação do estilo neobarroco com a obra de Hilst, mas de uma tentativa de se aproveitar o conceito de “proliferação”, a fim de se entender os processos decorrentes das formas de se falar o corpo.

⁴ Em “Lori lambe a memória da língua, para Ana Chiara, a narradora de Hilst oscila entre a pureza da criança e a corrupção de uma menina de seus oito anos que registra, num caderno rosa, cenas escandalosas, de forma inocente. Abre-se um espaço, neste livro, em que são suspensos os limites impostos pela moral e social a favor do prazer de ler, criando-se “uma situação interdita ao mundo adulto: a instauração poderosa do que Freud chama de ‘ego do prazer purificado’, ou seja, a busca de obtenção de prazer acima de todas as necessidades.” (Chiara, 2003. p. 69)

ao mundo adulto, no desfecho do livro, todas as possíveis proposições de escândalo do prazer infantil são abaladas pela desconstrução e pelo riso operados pela autora.

Ao descobrirem o caderno rosa, os pais da menina são internados em uma casa de repouso. Os tios de Lori pedem que ela explique a origem daqueles relatos em uma cartinha destinada aos pais:

Bom, papai, eu só copieei de você as cartas que você escreveu pra mocinha mas inventei o tio Abel. Porque Caim e Abel é um nome do catecismo que eu gostei. Mas eu copieei só de lembrança as tuas cartinhas, eu ia inventar outras cartinhas do tio Abel quando eu aprendesse palavras bonitas... Ô papi e mami, todo mundo lá na escola, e vocês também, falam na tal da criatividade, mas quando a gente tem essa coisa todo mundo fica bravo com a gente.

Lambidinha pra vocês também... (Idem, p.93-96)

O jogo do discurso artístico-literário tem como prerrogativa essa capacidade de manipular a falsidade, o fictício, enfim, o falso, e apresentá-lo como verdade. A arte seleciona um objeto impossível e o torna convincente, provável, desestabilizando as referências externas, simplesmente convencionadas como reais. Ela retira do falso seu caráter verdadeiro, transformando, na literatura, o discurso da aparência em discurso verdadeiro.

O *lógos* grego remete à palavra que constitui um discurso racional, construído pelo encadeamento da razão, da lógica⁵. Dessa forma, o que é ficção compõe-se de um rearranjo do *lógos* (palavra).

A construção da narrativa de Hilda Hilst se assemelha a essa falsificação do discurso quando traça um caminho convincente das experiências sexuais de Lori. Através da progressão do texto, Hilst guia sua história por um discurso matematicamente arquitetado, de operações lógicas que prendem o leitor na teia de prazer da narrativa até seu final surpresa. O *lógos* do discurso poético é tão convincente que induz ao escândalo e à excitação, mesmo sendo mentira⁶.

2 Formas de se dizer o corpo

Com olhos descolados um pouco do real, podemos começar a pensar, sem tantos pudores, sobre a multiplicação das formas de se falar o corpo, as imagens geradas e as idéias gozosas que nos inundam com abundância, assim como os nomes que, pelo trabalho da língua feroz de Hilda Hilst, propagam-se nos relatos inocentes de Lori.

Silviano Santiago, em seu texto “Errata” tece análises sobre a escrita de Rubem Fonseca o qual ele chama de “o prosador por excelência do *corpo* na nossa literatura” (Santiago, 1982. p.61). Narrativas como o conto “A opção”, citado por Santiago, são entremeadas por partes destacadas do corpo, palavras que não se restringem a simples nomeação, mas dentro do texto de Rubem Fonseca, adquirem uma função de conseguir pela arte, pelo poético, transformar nomes deselegantes em algo risível e não ofensivo. No momento em que a nomeação das partes do corpo se torna embaraçoso,

⁵ Outro significado para *lógos* pode ser “palavra / algarismo”, aquilo que se conta por grafemas verbais ou numéricos. Como exemplo, temos o vocábulo “logaritmo”, que aponta para essa idéia de progressão.

⁶ Em seu ensaio “Verdades sobre a mentira meditações insuspeitas sobre *O homem da areia de Hoffmann*”, Carlinda Nuñez chama atenção para a possibilidade legada à literatura de conseguir, por meio do discurso mentiroso e irreal, convencer como se fosse verdade, fazendo o leitor crer que a matéria narrada é autêntica, ao representar a verdade de uma mentira. De acordo com Nuñez, “a abordagem estética da mentira, ao apreciar o rendimento literário do seu jogo ambivalente, apenas confirma o que a velha e sábia etimologia já consignava. Mentir vem do latim *mentiri*, cujo significado original (“produto da mente, imaginação”), correlato a *mens*, *mentis* (mente), remete a imaginar, criar mentalmente, pensar, sem a marca negativa do significado secundariamente adquirido.” (Nuñez, 2005. p.33 e 34)

rir dessas palavras se apresenta como a melhor maneira de lidar com o próprio corpo, conforme Silviano Santiago observa: “Rir e não corar. Sorrir e não ter vergonha. Exibir e não recalcar. A transa com qualquer palavra é livre e aberta, pois é ela que dá ao homem o seu equilíbrio emocional.” (Idem, p.62)

Hilda Hilst, com a sua Lori, parece se aproximar desse discurso que, através da maneira natural, sem tantos tabus com a qual a criança encara o seu corpo, despe aquilo recoberto por panos, dando um caráter de riso e descontração ao que é lido. O papel da palavra obscena, em *O caderno rosa*, parece tentar explodir com as formas ditas “sérias” das partes do corpo, exercendo, dentro da narrativa, a experimentação, o brincar do artista com a linguagem, na voz da narradora que registra, com inocência, sua visão do corpo e do sentir do mesmo:

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

– A tua bocetinha, ele disse. Que é minha agora, ele disse. Vamos passar olinho na minha bocetinha mais piquinininha. (Hilst, 2005. p. 33)

Essas outras imagens, esses vários nomes que vão sendo criados para designar o órgão sexual – equivalentes, metáforas – constroem a cadeia de significantes eróticos da obra que, pelo riso, transferem o aspecto lúdico e lembram o conceito presente no neobarroco de “proliferação” que Severo Sarduy irá desenvolver em sua parte destinada ao erotismo, no seu texto “Por uma ética do desperdício”.

Há no recurso neobarroco de proliferar significantes uma idéia interessante. Quando pensamos nas diversas nomeações que os órgãos sexuais, através de imagens, metáforas, aproximações, palavras, recebem, é criada uma cadeia de palavras obscenas que circula em redor do significante que equivale ao órgão sexual em foco. Traça-se, no neobarroco, uma órbita de nomes que progredem metonimicamente e se ligam, pelo significado, ao significante ausente, apagado.

No brincar com as formas de se dizer o corpo, a menina Lori multiplica as referências às partes que geram prazer, construindo sua rede de palavras que se prendem aos significantes ‘vagina’ e ‘pênis’, num “jogo de esconder e de achar: um caça-palavras” (Chiara, 2003. p.68). Severo Sarduy, sobre o erotismo neobarroco, afirma que o mesmo está ligado a uma atividade lúdica na qual o jogo com as palavras funciona como “paródia da função de reprodução, uma transgressão do útil, do diálogo ‘natural’ dos corpos” (Sarduy, 1979. p.78), um grande riso que desconstrói a seriedade do assunto tratado.

As imagens produzidas por essa escrita que faz ver o corpo, cenas eróticas trabalhadas por Hilda Hilst através de palavras que seleciona em seu vocabulário de ‘bandalheiras’, lembra as noções desenvolvidas por André Green sobre o ‘olhar’.

Segundo André Green, existe na literatura um movimento caracterizado pelo desejo de ver, iniciado, ainda, na capa e na encadernação do livro que funcionariam como roupas, insinuando-se ao olhar atraído do leitor. “Entramos na livraria para dar uma olhada” (Green, 1983. p.219), observa o autor, colocando-se na condição de leitor. A leitura, assim, assume uma importância visual: a de atrair o olhar do receptor por sua imagem.

A característica ligada ao livro, descrita por André Green, desdobra-se em uma segunda que diz respeito à busca do prazer em satisfazer a curiosidade do leitor pelo o que está escrito, por isso visível. Trata-se “de um prazer tido pelo/com o olhar” (Green, 1983. p.220), revelador de uma tendência da leitura, à qual Green chama de voyeurismo.

Do ponto de vista do leitor/crítico, abre-se uma hipótese a partir da leitura do texto de André Green sobre pornografia. Ao sermos levados, pelos pornógrafos, à curiosidade de ler e imaginar cenas obscenas, participamos delas passivamente, olhando (como *voyeurs*) pelo buraco da fechadura que separa o universo pornográfico contido no livro do olhar atento de quem recebe e lê tais informações. A recepção de uma obra, então, provém da relação escritor (livro) – leitor. André Green explica essas posições perante o ato de ler: “O leitor diz ao escritor: ‘Mostre-se’ no momento em que este interpela aquele para dizer: ‘Olhe-me’.” (Green, 1983. p.223)

Nessa relação mediada pelo olhar, no ato da leitura, o leitor vê a representação sem limite das imagens que passam por sua mente, vistas no desempenho da palavra obscena que conduz a imaginação.

Conclusão

A escolha pelas bandalheiras, pela tentativa de entrar no mercado literário através do imoral, do pornográfico desenha, por traços de semelhança, as maneiras, as metáforas e as imagens escolhidas para se desenhar o corpo por palavras. A trilogia sacana desestrutura as frágeis cadeias de comportamentos moralmente corretos com os disparos secos de uma linguagem feita para chocar, para se aproximar da realidade com que a escrita pornográfica se esforça a fim de descrever o ato sexual, porém se distancia de qualquer afirmação que a relacione com a pedofilia ao desmontar, com um tom tão inocente, como aventura de criança nos escritos do papai, as possibilidades do verídico. As bandalheiras de Hilst são a tentativa não de atrair um público pelo prazer de ler obscenidades gozosas, mas de desafiá-los, contrárias àquelas vistas dentro da profundidade de *A obscena Senhora D.*. No entanto, quando perguntada sobre sua investida no universo pornográfico, numa entrevista, Hilda Hilst afirmou descaradamente:

(...) no final ficou uma bandalheira agradável e perfeita. Mesmo assim, não vendeu, porque as pessoas ficaram escandalizadas, tinham vergonha de falar sobre os livros. Este livro, *Bufólicas*, que eu fiz com ilustrações do Jaguar, é uma crítica de costumes engraçadíssima. Na época, o Jaguar ficou muito triste porque não foi noticiado em lugar nenhum. Só disseram que nós éramos dois velhos indecentes. (Mendes, 1994. p.49).

O desejo de se fazer vender no mercado literário é o gatilho que dispara sua escrita obscena, fazendo dela uma forma de pensar a língua nas tramas de copiar desse anjo de caderno rosa. Nesta obra de Hilda Hilst, as obscenidades são reveladas como o prazer infantil de descoberta da língua – da língua criança que experimenta nas formas de dizer e de lambear o corpo.

Referências Bibliográficas

- [1] CHIARA, Ana Cristina de Rezende. “Lori Lambe a memória da língua”. In: Carlinda Fragale Pate Nuñez (org). *Armadilhas ficcionais: modos desarmar*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2003.
- [2] GREEN, André. “Literatura e psicanálise – a desligação”. In: LIMA, Luiz Costa. In: *Teoria da literatura em suas fontes*. 2 ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983.
- [3] HILST, Hilda. *O caderno rosa de Lori Lamby*. 2.ed. São Paulo: Globo, 2005.
- [4] MENDES, Mario. “Hilda Hilst uma senhorita nada comportada”. *Elle*. Jun. 1994, p.47 a 50.

NUÑEZ, Carlinda Fragale Pate. “Verdades sobre a mentira meditações insuspeitas sobre *O Homem da areia de Hoffmann*”. In: PINTO, Sílvia Regina (org.). *Tramas e mentiras: jogos de verosimilhança*. Rio de Janeiro: 7 letras, 2005.

[6] SANTIAGO, Silviano. “Errata”. In: *Vale quanto pesa: ensaios sobre questões político-culturais*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

[7] SARDUY, Severo. “Por uma ética do desperdício”. In: *Escritos sobre um corpo*. São Paulo: Perspectiva, 1979.