

SOBRE A ESCRITA, ARQUIVOS E IMAGENS SOBREVIVENTES A PARTIR DA OBRA DE HILDA HILST

Andrea Fricke DUARTE*
Edson Luiz André de SOUSA**

Resumo: Este texto trabalha a produção da escritora brasileira Hilda Hilst, a partir da década de 1970 até a década de 1990, investigando as noções de erótico, de pornográfico e de obsceno, culminando na trilogia pornográfica da escritora. Há dois principais objetivos no presente artigo: o primeiro é investigar a construção da noção de obsceno para HH através de uma hipótese de que, ao lançar-se na escrita erótica e/ou pornográfica, a escritora tenha assumido diferentes posições discursivas. E segundo, que essas diferentes posições discursivas (de desistência e de retomada da escrita) implicaram em alguns desdobramentos concentrados na década de 1990: um aspecto político de denúncia sobre a mercantilização da arte e da cultura e, ao mesmo tempo, e aqui se define a hipótese do artigo, de que a passagem para a escrita pornográfica tenha surgido para cumprir uma função importante para Hilda Hilst, que no fim dos anos 1980 se despede da “grande” literatura anunciando: “Sinto-me livre para fracassar.” Querendo investigar mais de perto o período e a passagem discursiva efetuada por HH, nos utilizamos de três eixos fundamentais – a escrita, os arquivos e as imagens sobreviventes – como ferramentas de trabalho para pensar os dois objetivos principais à luz também da relação vida e obra da escritora, e mais um vasto material de arquivo. Para tanto, será a partir do confronto de diferentes temporalidades da vida e da obra da escritora um dos meios utilizados para analisar a potência política do trabalho e tentar fazer uma escuta precisa de Hilda Hilst. Nosso referencial teórico tem como campo a psicanálise, a crítica literária e a crítica de arte, assim como a arte e literatura em si mesmas, propulsoras de ideias e importantes questionamentos. São problematizados os conceitos de escritura, de obscenidade e de imagens sobreviventes dentro dos campos de conhecimento da literatura, da psicanálise, da arte, e da crítica.

Palavras-chave: Hilda Hilst; escrita; arquivos; imagens sobreviventes; literatura; psicanálise.

Abstract: This text analyses the work of the Brazilian writer Hilda Hilst, from the 1970s to the 1990s, investigating notions of erotic, pornographic and obscene, resultin the pornographic trilogy of the author. There are two main objectives in this article: the first is to investigate the construction of the notion of obscene to HH via the hypothesis that, by launching the erotic and/or pornographic writing, the writer has assumed different discursive positions. And second, that these different discursive positions (renunciation and resumption of writing) involved in some concentrated developments in the 1990s: a political aspect of complaint about the commodification of art and culture and, at the same time, and here is defined the hypothesis of the article, that the shift to pornographic writing has emerged to fulfill an important function for Hilda Hilst, who in the late 1980s said goodbye to “big” advertising literature: “I am free to fail”. In order to investigate more closely the period and the discursive passage made by HH, we used three fundamental pillars – writing, archives and surviving images - as working tools for thinking the two main objectives also in the light of the life/work relationship of the writer, plus a vast archive material.

* Doutoranda em Psicologia Social/UFRGS com período sanduíche em École des Hautes Études en Sciences Sociales. Email: deafridu@hotmail.com

** Psicanalista. Analista Membro da APPOA. Doutor em Psicanálise e Psicopatologia pela Universidade de Paris VII. Professor do PPG Psicologia Social e PPG de Artes Visuais – UFRGS.

The confrontation of different times of life and work of the writer will be used in order to analyse the political power of work, and attempt to accomplish an accurate listening of Hilda Hilst. Our theoretical framework has the field of psychoanalysis, literary criticism and art criticism, as well as art and literature themselves, propelling ideas and important questions. The concepts of scripture, obscenity and surviving images within the fields of knowledge of literature, psychoanalysis, art, and criticism are problematized.

Keywords: Hilda Hilst; writing; archives; surviving images; literature; psychoanalysis.

“É triste explicar um poema. É inútil também. Um poema não se explica. É como um soco. E, se for perfeito, te alimenta para toda a vida. Um soco certamente te acorda e, se for em cheio, faz cair a tua máscara, essa frívola, repugnante, empolada máscara que tentamos manter para atrair ou assustar” (Hilst, *Cascos e Carícias: crônicas reunidas* (1992-1995) 53).

I. UM COMEÇO

Hilda Hilst, escritora brasileira, poeta, dramaturga, cronista, romancista. Também poderia se dizer dela: lírica, intensa, sarcástica, inteligentíssima, dizia um de seus amigos¹, e sobretudo, bem-humorada. Sua obra é marcada pelo erotismo e pelo grotesco, uma mescla entre o profano e o sagrado, numa busca radical pelo humano e pelo divino, junto a um humor fino, debochado. Em 1976, construiu a *Casa do Sol*² para consolidar seu projeto pessoal de se tornar uma grande escritora³. Considerada por alguns como difícil, sua vasta obra literária inclui todos os gêneros, tendo iniciado aos vinte anos com um livro de poemas. Hilda faleceu em 2004 aos 74 anos deixando mais de 50 livros publicados⁴.

Minha pesquisa atual é fruto de uma pesquisa anterior (2009-2011) desenvolvida no mesmo programa: PPG Psicologia Social e Institucional – UFRGS, onde realizei o trabalho *HH – Da dispersão à suspensão*, pensando na produção da escritora na década de 1980. Ao fim desse trabalho, constatou-se uma mudança de posição enunciativa em Hilda Hilst, e a assunção de uma espécie de “fracasso” no seu ideal pessoal referente à “grande literatura”. A escritora se lança numa escrita erótica e/ou pornográfica, que causou não apenas uma grande polêmica, mas o afastamento de vários amigos pessoais

¹ José Luis Mora Fuentes (entrevista parte I) 17/07/2014.

<<http://www.youtube.com/watch?v=FO4Po8XbsCo>>

² Casa do Sol transformou-se no Instituto Hilda Hilst - HH – Centro de Estudos Casa do Sol, fundado em 2005. <<http://www.hildahilst.com.br/site/>>

³ Desde de 1963, Hilda havia deixado uma vida badalada e de intenso convívio social na capital paulista para se dedicar exclusivamente à literatura. Passa a morar na Fazenda São José, a 11 quilômetros de Campinas (SP), de propriedade de sua mãe. A mudança radical fora inspirada pela leitura de *Carta a El Greco*, do escritor grego Nikos Kazantzakis. Entre outras ideias, a obra defende a tese de que é necessário isolar-se do mundo para tornar possível o conhecimento do ser humano. (IMS 10)

⁴ “Biografia de Hilda Hilst” Portal Cultural – Instituto Hilda Hilst – Centro de estudos Casa do Sol. 16/07/2014 <<http://www.hildahilst.com.br/cpweb0022.servidorwebfacil.com/biografia.php>>

de Hilda – pela própria obra encarnar, às vezes, o lugar do abjeto. Essa fase inicia-se com a publicação de uma trilogia que é composta pelos livros *O Caderno Rosa de Lory Lamby* (1990), *Cartas de um Sedutor* (1991) e *Contos d’escárnio/Textos Grotescos* (1992). Por fim, entre os anos 1998 - 2004, a escritora assume um novo discurso: a desistência da literatura, quando assume publicamente: “não tenho mais nada a dizer” (Faria 36).

A atual pesquisa, sensível à trajetória de Hilda Hilst, e querendo elevá-la a uma pensadora da cultura, reconhece que há no ofício do poeta-escritor como no trabalho dos artistas uma força política particular, justamente quando essas produções assumem um caráter de denúncia e convocação do público a novos modos de viver a arte e a vida. Para Sousa e Ferreira, a arte contemporânea, acolhendo o abjeto e trabalhando nas obras com o excesso e com aquilo que é “resto que faz corpo e poeira ao nosso olhar” (77), recupera a sua potência mesma, podendo a arte dar lugar assim ao estranho, e desse modo fazer resistência às categorias que até então regulavam o campo visual. “Objetos, portanto, que obrigam uma reformatação dos conceitos, dos paradigmas, do discurso” (77). Isso nos interessa, uma vez que as “categorias” do abjeto fazem parte do universo hilstiano, onde o pornográfico é colocado em cena. Segundo Alcir Pécora (*Cartas de um Sedutor* 8), a pornografia manifestando o irreprimível, uma “vertiginosa e anárquica dos interditos básicos, costumeiramente ideologizados em imperativos morais de ordem pública”, aqui (em *Cartas de um Sedutor*), atua como “imaginação do mal, da desordem... da mais radical amoralidade, constituindo-se desde o início contra a naturalização moralista da boçalidade”. A passagem de tempos identificados pelos diferentes momentos enunciativos da escritora faz questão, e mais, a atual pesquisa quer confrontar estas temporalidades entre si e com o momento presente. O quanto esta obra, em grande parte desconhecida dos leitores brasileiros, o teatro completo publicado pela primeira vez em 2008, pode revelar; certo anacronismo entre a criação e a recepção da obra. Como um enigma, nunca compreendido por Hilda Hilst, tantos anos passados em silêncio sobre sua produção não dizem respeito unicamente ao público e o seu escritor, mas a todo um sistema editorial e a realidade de um país que vivenciou no período um golpe de Estado e uma abertura política que deixou profundos silêncios que começam a ser escutados agora⁵.

Para o filósofo, historiador e crítico de arte, Didi-Huberman, o regime da imagem e da imaginação é um local de luta política, principalmente aquelas imagens que portam memórias e têm um poder de transmitir algo de um tempo que se passou. No seu livro *A sobrevivência dos vaga-lumes*, será principalmente no confronto “de um presente ativo com o passado reminiscente”, o momento mesmo em que “o Outrora encontra, aí o nosso Agora” (61), em que é possível se liberar constelações ricas de Futuro. Para Didi-Huberman então, serão as imagens sobreviventes, e sobreviventes ao nosso olhar,

⁵ Como a Comissão Nacional da Verdade (CNV), criada pela 12528/2011 e instituída em 16 de maio de 2012, que tem por finalidade apurar graves violações de Direitos Humanos ocorridas entre 18 de setembro de 1946 e 5 de outubro de 1988.

25/06/2013 <<http://www.cnv.gov.br/index.php/institucional-acesso-informacao/a-cnv>>

apesar de tudo, que portam em si a capacidade de “repensar nosso próprio princípio esperança”. O autor defende que no confronto de tempos, é possível se formar uma espécie de clarão, um brilho, uma constelação, em meio à *obscuridade do tempo presente*. “A imagem que *passa como um relâmpago* [...] imagem irrecuperável do passado que está arriscada a desaparecer com cada presente que não a reconhece” concentra a urgência política e estética, de pensar o presente junto dos escombros de uma memória que está prestes a desaparecer. Talvez essa seja a urgência colocada por esta pesquisa, que vê na escritora e na sua obra, não só a necessidade de reconhecimento que tem se construído nos últimos anos de maneira expressiva – principalmente quando a Editora Globo passa ser a responsável, a partir do ano de 2001, por toda a obra de Hilda publicada até o momento (Destri, Diniz 62), – mas também a possibilidade de oferecer uma escuta atenta a essa produção, e potencializar as vozes políticas e contestadoras que essas obras implicam.

No presente artigo proponho, portanto, três eixos fundamentais – a escrita, os arquivos e as imagens sobreviventes para pensar a relação entre a vida e a obra da escritora e concentrar o olhar na passagem para a escrita pornográfica e seus desdobramentos. Entre os movimentos de desistência e retomada da escrita, percebemos que há algo que merece atenção, e que a categoria de imagem-sobrevivente de Didi-Huberman dá pistas. Embora uma mudança seja anunciada e assumida pela escritora, temos uma hipótese de que esse ato radical de Hilda possa ter exercido não só uma função para ela, mas efetivamente foi veículo para a construção de uma possibilidade de enunciar mais uma vez seu mal-estar. Há uma preocupação da escritora em termos de transmissão de seu trabalho com e para a literatura, mas sua mirada é “o coração do homem”. Talvez por isso, um de seus melhores amigos tenha escolhido a palavra *intensidade*, se precisasse de apenas uma para dizer de Hilda Hilst. A nossa hipótese se resume numa aparente contradição de que, foi a partir de uma assunção de um “fracasso” que Hilda conseguiu finalmente tocar com uma maior intensidade seu leitor. Seguimos no texto.

II. LIVRE PARA FRACASSAR

Hilda Hilst escreve na contracapa do livro *Amavisse* (1989), último livro⁶ antes de se lançar na escrita pornográfica, um poema onde há escrito: “*Sinto-me livre para fracassar*”. A frase do escritor francês Georges Bataille resume um pouco do sentimento da escritora no período, e diante da pergunta do entrevistador do *Cadernos de Literatura*, se a frase seria uma “espécie de adeus do escritor, que presta contas do que fez?”. Hilda responde: “É isso. É aceitar esse silêncio. Eu não sentia mais necessidade de falar.” (Instituto Moreira Salles 37). O poema:

O escritor e seus múltiplos vem vos dizer adeus.
Tentou na palavra o extremo-tudo
E esboçou-se santo, prostituto e corifeu. A infância

⁶ Na quarta capa de *Amavisse* (1989).

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 o 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 hoje, repetindo Bataille:
 "Sinto-me livre para fracassar".
 (Hilst, *Amavisse* contracapa)

III. PODERIA SER UM INCÊNDIO – HILDA HILST – ENTRE O OBSCENO, O PORNOGRÁFICO E O ERÓTICO

Eu tenho oito anos. E vou contar tudo do jeito que eu sei, porque a mamãe e o papai me falaram para eu contar do jeito que eu sei. E depois eu falo do começo da história. Agora eu quero falar do moço que veio aqui e que mami me disse agora que não é tão moço, e então eu me deitei na minha caminha que é muito bonita, toda cor-de-rosa. E mami só pode comprar essa caminha depois que eu comecei a fazer isso que eu vou contar. Eu deitei com a minha boneca e o moço que não é tão moço pediu pra mim tirar a calcinha. Eu tirei. Aí ele pediu pra mim abrir as perninhas e ficar deitada e eu fiquei. Então ele passou a mão na minha coxinha que é muito fofinha e gorda, e pediu que eu abrisse as minhas perninhas. Eu gosto muito quando passam a mão na minha coxinha. Daí o homem disse para eu ficar bem quietinha, que ele ia dar um beijo na minha coisinha. Ele começou a me lambe como o meu gato se lambe, bem devagarinho, e apertava gostoso o meu bumbum. Eu fiquei bem quietinha porque é uma delícia e eu queria que ele ficasse lambendo o tempo inteiro, mas ele tirou a aquela coisona dele, o piupiu, e o piupiu era um piupiu bem grande, do tamanho de uma espiga de milho, mais ou menos. 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 verdinho. (Hilst, *O caderno rosa de Lori Lamby* 13-14).

Obsceno. [Do lat. *obscenu.*] *Adj.* Que fere ao pudor; impuro, desonesto. 2. Diz-se de quem profere ou escreve obscenidades. (Aurélio 987).

Obscenidade. [Do lat. *obscenitate.*] *S.f.* 1. Qualidade ou de caráter obsceno. 2. Palavra, gesto, ato, imagens obscenas (Aurélio 987).

Vamos aos poucos, mas vamos com Hilda, sempre:

Difícil, não? Tudo é difícil Ruiska, difícilímo, arrota pra ver se não é duro, vê, não conseguiste, peida, vê, não podes, coça o meio das costas, vê não consegues, anda de lado e sentado, vê, é difícilímo, acalma-te, come o peixe, agora sim está frito, estás frito também, pois coexistes. (Hilst, *Fluxo-Floema* 60).

Assim se encerra *Fluxo*, a primeira das cinco novelas contidas em *Fluxo-floema*, o

primeiro livro onde Hilda Hilst se lança na ficção narrativa. Ali já estavam presentes algumas marcas que só iriam se acentuar nos livros seguintes, na construção de seu estilo de escrita, da escrita hilstiana. Escrita que dá um lugar para a angústia, como na frase que abre *Fluxo*: “Calma, calma, também tudo não é assim, escuridão e morte. Não é assim?” ou para as questões metafísicas “Eu havia estudado o homem. O homem na sua quase totalidade, o homem em relação a si mesmo, em relação ao outro, em relação a Deus, sim, principalmente em relação a Deus” (30). Mas essas questões sempre são acompanhadas da materialidade do mundo, da constância da carne: “Irriga tua cabeça, velho Ruiska, suga a vitalidade da terra, torna-te terra, estende-se no chão agora, abre os braços, abre os dedos, faz com que tudo se movimente dentro de ti, torce as tuas vísceras, expele o teu excremento.” (26). O corpo humano e seus orifícios são frequentemente apresentados por Hilda, por exemplo: a palavra “cu” ou “uc” é retomada quatro vezes apenas nas primeiras duas páginas da novela e nela, *Fluxo*, o “uc” aparece relacionado diretamente com a temática de um escritor que deve um texto para o seu editor: “[...] toma quinhentos cruzeiros novos e se não ta com inspiração vai por mim, pega essa tua folha luminosa e escreve aí no meio da folha aquela palavra às avessas. Uc? Não seja idiota, essa é a primeira possibilidade, invente novas possibilidades em torno do. Amanhã eu pego o primeiro capítulo, ta?” (24). Aqui no encontro com um texto de Hilda percebemos que algo de obsceno já se encontrava duas décadas antes no seu texto. Retorno que considero importante, porque a escrita chamada pornográfica tem algo de mais direto no encontro com o leitor. Em 1977, já temos também um traço do risível, um humor característico do estilo hilstiano que sempre flerta com a angústia, e que talvez por isso, para alguns, foi um texto considerado difícil. É fato que o humor no texto nem sempre é óbvio⁷.

Diálogos do personagem-escritor Ruiska, interrogando-se a respeito do sagrado e do profano, nas figuras de Deus e do “Cornudo”, e a presença constante do humano com suas funções corporais, a boca e o ânus sendo presentificados no texto, são elementos que se repetem na sua escrita, mas sempre acompanhados do risível. “Quem é você Ruiska? Hein? Está bem, está bem, sou um porco com vontade de ter asas.” (27). Essa repetição onde a divindade e a animalidade são igualadas é uma operação hilstiana que foi nomeada pela própria Hilda, em *Fluxo*, nas figuras da *claraboia* e do *poço*, onde o personagem-porco-com-asas-escritor usa seu telescópio para olhar as estrelas, mas ao mesmo tempo, ele usa o telescópio para olhar o *poço*. Quando o poço aparece na novela, aparece junto à figura de um anão: “De onde você vem, hein? Do intestino, da cloaca do universo, do cone sombrio da lua.” (34). Essa operação hilstiana havia sido identificada na pesquisa anterior, mais acentuada no livro – *A obscena senhora D* –, na figura de um Menino-Porco, uma divindade dividida entre uma infância louca, desgovernada e a animalidade, mais uma vez na figura de um porco:

Na primeira frase do romance, Hillé se intitula teófaga. Teófago é aquele que come deus. Aqui não temos bem certeza quem é devorado. Ora somos nós leitores, devorados pelas perguntas irrespondíveis de Hillé, de sua fúria

⁷ Ver mais em artigo: “Humor e suspensão: oscilação entre o peso e a leveza em Hilda Hilst”. *Psicanálise & Barroco em Revista* 9 (2011): 1-10.

desejosa e desesperada por alguma garantia que ela pudesse repousar um pouco a cabeça. Ora, será ela devorando a divindade, furando sua idéia de totalidade, tornando o divino entre o humano e o animal: o porco-menino, entre uma infância louca desgovernada e a animalidade?

Iria? suportaria guardar no peito esse reservatório de dejetos, estanque, gelatinoso, esse caminhar nítido para a morte, o vaidoso gesto sempre em suspenso em ânsia de te alcançar, Menino-Porco? (Hilst, *A obscena senhora D* 33).

Ou ainda:

Compreender o jogo brincado do Menino Louco, pensa um pouco Hillé, pensa no sinistro lazer de uma criança louca, ou pensa em crianças brincando com gatinhos, com ratos, com tristes cadelas vadias, ó vinde a mim as criancinhas, que sabemos nós de criancinhas? Como pôde dizer isso, ele que dizia que muito sabia? (Hilst, *A obscena senhora D* 20).

O que Hilda Hilst põe em cena é justamente uma tensão entre o desejo intenso de encontrar uma resposta, completa e segura das coisas e a impossibilidade mesma de alcançá-la. Com seu marido, a compreensão impossível, o desencontro persiste por uma recusa. E com a totalidade, e aí talvez entre de modo mais sutil a ironia de Hilda Hilst (Hilst, *A obscena senhora D* 45), é desde o princípio um encontro falhado, eis que a totalidade está destroçada de sua própria qualidade, que é a sustentação da idéia de divindade. Em determinado momento Hillé pergunta: “*Ai Sr. tens igual a nós o fétido buraco?*” Esse Deus, um porco-menino, que teria respostas, que faria sentido, que taparia o furo da existência, não fosse ele um porco. (Duarte, *H H – Da dispersão à suspensão* 77; 80-81).

Qual seria a relação entre a claraboia e o poço com essa operação de Hilda Hilst de animalizar o divino? Claraboia é uma palavra de origem francesa *Claire-voile*, e é definida “como uma abertura no alto dos edificios, geralmente fechada por um caixilho com vidro, destinada a permitir a entrada de luz; 2. Janela redonda, ou fresta, por onde entra luz em uma casa.” (Aurélio 333). Ao recorrer à imagem de uma abertura por onde entra a luz, contrastada com a imagem do poço, justamente onde se localiza uma ausência de penetração da luz, Hilda Hilst evidencia essa oposição entre obscuridade e claridade e cria um jogo onde entram em relação as oposições ascensão e queda, o de cima e o de baixo, o Divino (um ideal de perfeição) e o homem (querendo ascender a ele) confrontados com a irracionalidade da natureza animal e com as funções corporais, que lembram o homem de sua condição. Não bastasse isso, Hilda insere também uma oposição do movimento: *morosidade a galope*⁸, um tempo e um espaço convulsionados

⁸ Anotações de Hilda sobre a composição da personagem em *A Obscena senhora D*: “A Senhora D. é faminta de sua essencialidade Busca o inominável dentro de si mesma e usa para encontrá-lo ---- (termo incompreensível) dos artifícios ao louco dessa Busca. Desafia/ Provoca / Anula-se./ O ego superficial quer morrer, /A alma imortal quer submergir, quer nascer. Intensidade da experiência no eu essencial depende da gradação dessa intensidade. Afasta o homem da comunidade. Dobrar-se sobre si mesmo. A Senhora D. ama porque busca em intensidade. Ama as qualidades do seu Deus.” Material retirado dos arquivos pessoais de Hilda Hilst, na primeira visita em 2009, quando eles estavam organizados por pastas: Pastas 39 e 40 (ver referências bibliográficas - Arquivos CEDAE 1).

pela oposição das suas polaridades, até ganharem um aspecto alucinatório, vertiginoso – do qual é impossível sair ileso, principalmente pela busca hilstiana de um escritor *de dentro*, que quer falar do humano sem excluir a experiência do corpo e, portanto, daquilo que degrada lentamente em direção à morte, e por este motivo, faz questão ao mistério da existência. Nos anos de 1977 e toda década de 1980⁹ Hilda Hilst é povoada por estas intensidades e pela busca de uma medida, ela quer antes de encontrar respostas, colocar as questões mais difíceis, testar e tencionar ao máximo, através da sua linguagem literária, o humano e o divino, até o limite inexorável: a morte. Para mim, sempre é uma experiência do atordoado, sempre um experimentar algo que não é qualquer.

A epígrafe que abre *O caderno rosa de Lori Lamby* é uma citação de Oscar Wilde que diz: “Todos nós estamos na sarjeta, mas alguns de nós olham para as estrelas.” Então abaixo e completando a citação está escrito: “E quem olha se fode”, frase de Lori Lamby, a personagem. Aqui, estamos em 1990. É sutil, mas há uma mudança de posição do que aparecia nas duas décadas anteriores. Antes havia uma espécie de agonia, uma seriedade que Hilda pensa abandonar ao “desistir da grande literatura”, mas nos parece antes, uma mudança de formato que aqui investigamos justamente como a passagem para a escrita pornográfica. Em uma crônica de jornal do dia 13 de setembro de 1993, Hilda escreve: “Uma das coisas que eu mais admiro em alguém é o humor. Nada a ver com a boçalidade. Alguns me pedem crônicas sérias. Gente... o que fui de séria nos meus textos nestes 43 anos de escritora!” (Hilst, *Cascos e carícias: crônicas reunidas* (1992-1995) 62).

Hilda Hilst sabe levar o leitor a observar as estrelas, mas não sem passar pelo obscuro do corpo, pela convulsão da carne. Sonia Purceno, pesquisadora de Hilda Hilst, retoma a citação de Oscar Wilde e diz que esta oposição sarjeta/estrelas situa “a linha vertical entre o alto e o baixo, retomando a posição de claraboia e poço”, afirmando que Hilda entendeu que não há outro lugar senão o baixo, a sarjeta, e que é de lá que é preciso escrever (Purceno 63-92). Afinal, é preciso lembrar, Hilda quer acertar o leitor com um soco forte o suficiente para acordá-lo. Essa construção literária de Hilda Hilst remonta a uma antiga tradição que foi estudada por Bakhtin, ao resgatar o realismo grotesco no seu texto *A cultura popular da Idade Média e no Renascimento. No contexto de François Rabelais*, quando ele retoma o aspecto cômico da cultura popular, a partir do carnaval e as suas relações sociais. Mas o que nos interessa é justamente o traço de rebaixamento, onde ele vê a degradação como um princípio ativo do riso popular. Para Bakhtin, degradar significa entrar em comunhão com a vida da parte inferior do corpo, a do ventre, e dos órgãos genitais e, portanto, com atos como o coito, a concepção, a gravidez, o parto, a absorção de alimentos e a satisfação das necessidades naturais. A degradação cava o túmulo corporal para dar lugar a um novo nascimento. E por isso, diz ainda o autor, não tem somente um valor destrutivo, negativo, mas tem também um

⁹ Nas décadas anteriores, desde o começo de sua obra, que começa com a poesia e é seguida do teatro, Hilda Hilst é de uma enorme seriedade, mas não vamos discutir esses períodos no presente artigo.

positivo, regenerador: é ambivalente, ao mesmo tempo negação e afirmação (Bakhtin 19).

Hilda Hilst parece estar inserida nessa tradição, se consideramos o que Bakhtin nos conta sobre fenômenos linguísticos surgidos após os festivos carnavalescos. Esses consistiam em um uso frequente de grosserias blasfematórias dirigidas às divindades e constituíam um elemento necessário dos cultos cômicos antigos, mas mudavam de sentido durante o carnaval. De fato, durante o carnaval essas grosserias mudavam consideravelmente de sentido: perdiam seu sentido mágico e sua orientação prática específica, e adquiriam um caráter e profundidade intrínsecos e universais. Graças a essa transformação, os palavrões contribuía para a criação de uma atmosfera de liberdade, e do aspecto cômico secundário do mundo (Bakhtin 15). Esse aspecto do riso produzido ao blasfemar contra divindades e de positivar a degradação do corpo como dispositivo para provocar o riso popular, como descrito acima, foi observado ainda na pesquisa de mestrado¹⁰, quando nos debruçamos a pensar o aspecto do risível e algumas relações que podiam ser estabelecidas com a psicanálise.

Bakhtin realiza uma operação de positivar um negativo, a partir do realismo grotesco, quando ele vê o *degradar*¹¹ como uma forma de entrar em comunhão com a vida da parte inferior do corpo. É essa operação de positivar um negativo que eu gostaria de pensar sobre o obsceno em Hilda. Na descrição da palavra obsceno, em sua definição, encontramos aquilo que fere ao pudor e aquilo que é impuro. Certamente a referência constante de HH aos orifícios do corpo fere ao pudor. Quando narra sobre seus excrementos, necessariamente atualiza a moral judaico-cristã que trata do corpo como aquilo que precisa ser purificado dos pecados da carne. Mas há também em HH exatamente uma desmontagem dessa lógica, através da mesma operação de Bakhtin, como encontramos na passagem anteriormente citada: “suga a vitalidade da terra, torna-te terra, estende-se no chão agora, abre os braços, abre os dedos, faz com que tudo se movimente dentro de ti, torce as tuas vísceras, expele o teu excremento.” (26). Ao associar a vitalidade da terra com a ordenação *torna-te terra*, seguida da ordenação natural – *expele teu excremento* – podemos ver que seus textos acabam por denunciar, o tempo todo, a presença amalgamada do corpo e do espírito. HH vai ainda mais longe e propõe a divindade como terrena, possuidora de um corpo e, portando, destituída daquilo que a torna divina, como descrito anteriormente. O obsceno pode ser pensado a partir destas proposições de Hilda como uma profanação do divino, uma desmontagem da noção do sagrado. Através do jogo positivo-negativo da degradação, de rebaixar a divindade ao frágil corpo humano, o tom humorístico aparece ao mesmo tempo como crítica da moral religiosa, mas também como uma pergunta que soa obscena, que fere a sacralidade. Ou antes ainda, e sustentando a ambivalência constante do texto nas mudanças de posição das personagens, revela-se um pensamento desenvolvido ao longo

¹⁰ “Começo XIII – Humor – por uma política da leveza ou ainda, A arte de cair melhor”. *HH – Da dispersão à suspensão* (2011) Dissertação defendida no Programa de Pós-Graduação em Psicologia Social, da Faculdade de Psicologia da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 17 de julho de 2014 < <http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/36864> >

¹¹ Degradar como negativo, positivado ao “entrar em comunhão com a vida da parte inferior do corpo”.

de toda obra da escritora de que essa separação – corpo e espírito – já não é mais possível. O sagrado seria o próprio corpo. Aqui, percebemos Hilda Hilst próxima de Bataille, quando ele investiga a expressão de gozo numa vítima de sacrifício¹² e coloca uma interrogação acentuada sobre o que acontece no instante da morte. O obsceno, portanto, opera aqui um questionamento radical de certezas que se fundamentam na crença, ele desnaturaliza e coloca em evidência um profundo desconhecimento do homem sobre o limite último, a morte. Hilda se torna ela mesma obscena quando convida o leitor a rir com ela “Do cornudo”, desse “Deus-porco” que a personagem Hille questiona diretamente: “Ai Sr. Tens igual a nós o fétido buraco?” Foi com uma espécie de filiação de Hilda ao escritor francês, ao escolher se colocar questões no limite da experiência humana, que vimos ambos enfrentaram ao longo da vida acusações de loucura e de andarem próximos demais do misticismo. Para Hilda, assim como foi também para Bataille, o obsceno, o erótico e o pornográfico foram objetos de pesquisa. Em HH, nos seus cadernos de anotações pessoais, encontramos as seguintes passagens:

O tempo da Senhora D. Morosidade e galope. Tingido de agora.
O que é obsceno? Ninguém sabe ali
Obsceno é a MISÉRIA, a Fome, a crueldade, nossa época é obscena.¹³

Bataille descreve três formas de erotismo: do corpo, do coração e do sagrado.
Erotismo: em princípio não acho prudente (piadinha) falar em erotismo em tempos de Aids.
O melhor seria ler o erótico e os diálogos pornográficos.

Falou do desejo da Santidade. Desde criança. A busca. A procura. Deus ou o nome que quiserem dar ao Incompreensível. Na juventude eu busquei a beleza pulsação. A virilidade uma nostalgia. Alguma coisa que eu já havia sentido e não podia nomear. Então aventuras – tentativas de encontrar uma possível (?) perfeição.

Santidade	Santidade	Santidade
	Erótica	Erótica diferenciado

Pornografia {Fealdade → AGRESSÃO
Baixeza

¹² Bataille vai desenvolver interrogações a respeito de uma fotografia importante para ele sobre o Suplício chinês: “Em 1905, na China imperial, um jovem chamado Fou Tchou Li foi considerado culpado pelo assassinato de um príncipe, Ao Han Ouan e submetido ao terrível suplício dos *Cem pedaços*. Por clemência (sic) do imperador, a vítima não foi queimada como era previsto, mas esquarterada viva em cem pedaços. Dois franceses assistiram à execução e a documentaram. Um deles, Georges Dumas, publicou uma das fotos em 1923, em seu *Tratado de psicologia*. Dumas intrigara Bataille observando que, por piores que fossem o meticuloso trabalho do carrasco e as dores da vítima, o que se via em seus olhos revoltos era uma expressão de êxtase. É bem verdade que o supliciado encontrava-se sob efeito de injeções de ópio, não para mitigar seu sofrimento, como se poderia supor, mas para prolongá-lo ainda mais. O enigma estava criado.” (Borges 01).

¹³ Material retirado dos arquivos pessoais de Hilda Hilst, referentes à década de 1980, estudados na primeira visita em 2009, quando eles estavam organizados por pastas: Pastas 39 e 40 (ver referências bibliográficas - Arquivos CEDAE 1).

{grotesco
 Provoca {choque
 {estupor
 {indignação

Miller – uma obscenidade violenta/grotesca/dramática¹⁴
 Piñon – erotismo inconsistente e congelado (p.005)¹⁵

Suposição de Lawrence¹⁶ OBS – CENA
 Aquilo que não se pode colocar em cena?
 Hamlet¹⁷ que escandalizou os puritanos contemporâneos de Cromwel não
 escandaliza mais ninguém (p.006) (arquivos CEDAE)

O obsceno está presente em toda a obra de Hilda Hilst como coloca Alcir Pécora, não apenas na trilogia, e em primeiro lugar, ele destaca que “a noção de obsceno aplicada a tetralogia (três livros em prosa pornográfica, acrescentada da poesia impagável de *Bufólicas*) pouco tem em comum com a ideia de literatura erótica em seu sentido corrente” (18). Inclusive, Pécora afirma que desse ponto de vista a tetralogia é a parte menos erótica de toda a sua escrita:

A ideia de erotismo não ficaria mal, por exemplo, aplicada a livros como *Júbilo, memória, noviciado da paixão; Cantares; Amavisse; e Poemas malditos, gozosos e devotos*, desde que se ajustasse a eles uma concepção de erotismo em diálogos com matrizes místicas tradicionais, como a poesia de Sor Juana Inés, São João de la Cruz ou Santa Teresa. Mas essa mesma noção de erotismo é estranha a *Bufólicas, O caderno rosa de Lori Lamby, Cartas de um Sedutor*, ou *Contos d’escárnio*. (Pécora 19).

Georges Bataille, no seu livro *O erotismo*, inicia sua reflexão apontando para uma especificidade da sexualidade humana em relação às outras espécies: “A atividade sexual da reprodução é comum aos animais sexuais e aos homens, mas, aparentemente, só os homens transformaram a atividade sexual em atividade erótica.” (11). Para Bataille, o erotismo comporta um paradoxo que começa “por ser uma exuberância da vida”, mas “o objeto desta busca psicológica, independente do fim da reprodução, não é estranho à morte” (11). Configurando, desta maneira, um jogo complexo onde entram em cena as relações entre a morte e a excitação sexual e o domínio da paixão como violência, perturbação e desordem (18). O autor nos sugere, portanto, que não há apenas um refinamento da espécie humana que transforma a

¹⁴ Referências de Hilda Hilst datam de 1988, e são referidas ao escritor americano Henri Miller e à escritora brasileira Néida Piñon. Desta, em especial do livro *A casa da Paixão*, lido por Hilda no ano de 1977, a autora sublinhou no último parágrafo do livro: “mudar o estado do corpo era alterar todo o pensamento”.

¹⁵ A numeração “005” e “006” é referente às páginas de um mesmo caderno e obedece à regra de organização do arquivo. Material retirado dos arquivos pessoais de Hilda Hilst na terceira visita ao acervo em abril de 2012.

¹⁶ D.H. Lawrence.

¹⁷ Personagem de Shakspeare.

atividade sexual em prazer, mas uma obscura rede de relações que vão falar sobre a dimensão de ultrapassamento que a pulsão erótica manifesta no humano.

Dentre essas manifestações da pulsão erótica, costuma-se diferenciar o erótico do pornográfico. O erótico, preservando o refinamento, tem origem também na mitologia grega (Bulfinch 99), no jovem alado Eros¹⁸ como a expressão do amor e filho da deusa da beleza, Afrodite¹⁹, estando mais referenciado ao amor e às artes, fazendo um contraponto ao pornográfico, por não apresentar o sexual de forma explícita. Já o pornográfico, muito bem colocado por Alcir Pécora na abertura do livro que organizou: *Por que ler Hilda Hilst*, traz a noção do pornográfico banal, que se refere à simulação realista e busca o efeito de excitação do leitor. Os livros de Hilda Hilst, em toda a sua obra, não cumprem essa função: “ao contrário [diz Pécora], eles se dobram todo o tempo sobre si próprios, escancarando a sua condição de composição literária e esvaziando seu conteúdo sexual imediato” (16).

Talvez, por esse motivo (im)previsto, a competência literária de Hilda Hilst, seu compromisso com o trabalho da língua, que ela não tenha conseguido o que queria quando “desistiu do seu projeto de escrever literatura séria” e se lançou numa experiência nova: a de se tornar uma “grande pornógrafa” – imaginando, dessa maneira, conquistar finalmente um público e obter retorno financeiro – o que se tornou uma questão crucial para ela, e que concerne a todos nós – como produzir e poder viver do fruto de seu trabalho

Não é simples comentar a trilogia pornográfica. Em primeiro lugar porque ela é densa, com numerosos elementos, extremamente inteligente e, sobretudo, complexa. Tem sido necessária a leitura de diferentes pesquisadores sobre o período para captar a cada vez um novo elemento que escapa. É importante informar que não caberá a este artigo completar essa etapa da pesquisa nesse momento²⁰. Fica dito, portanto, que não vamos dissecar em minuciosas análises cada obra, e sim será feito um comentário mais geral e a citação de alguns desses artigos que se debruçaram e se aprofundaram em detalhes importantíssimos que os leitores interessados não devem se furtar. O que é fundamental dizer agora é que Hilda Hilst riu muito escrevendo a trilogia. A leveza que ela atingiu, porém, não foi compartilhada com seus leitores, muitos dos quais saíram horrorizados e ofendidos após o contato com *O Caderno Rosa de Lori Lamby*. Segundo Borges, Hilda Hilst confirma pressuposto proppiano²¹ segundo o qual a pornografia nunca é engraçada ou risível:

¹⁸ Uma das lendas mais belas e conhecidas da mitologia grega é a de Eros e Psiquê. O conhecimento geral da lenda se dá pela figura bastante difundida do anjo Eros (ou Cupido). Eros era filho da deusa do amor, Afrodite, um imortal de beleza inigualável.

¹⁹ Afrodite (em grego antigo: Ἀφροδίτη, transl. *Aphrodītē*) é a deusa do amor, da beleza e da sexualidade na mitologia grega. Sua equivalente romana é a deusa Vênus.

²⁰ A pesquisa atual encontra-se em processo de escrita e o capítulo específico à análise da trilogia pornográfica está em “obras”. Trata-se de uma parte da pesquisa que não está finalizada e será assunto de um próximo artigo, quando a pesquisa se encontrar mais avançada.

²¹ Propp, *Comicidade e riso* 48 (qtd. in Borges - Narrando a edição: escritores e editores na *Trilogia*

O próprio texto *O caderno rosa de Lori Lamby* indicia a incompatibilidade entre gozo e riso na fala ingênua de Lori: “O moço pediu para eu dar um beijinho naquela coisa dele tão dura. Eu comecei a rir um pouquinho só, ele disse que não era para rir nem um só pouquinho, que atrapalhava ele se eu risse” (Hilst 23).

Ao desejar que a cidade ria com ela e apresentar nos textos situações que do ponto de vista convencional não seriam risíveis, a autora não consegue a cumplicidade dos leitores e acaba rindo sozinha.

O riso solitário de Hilda Hilst, na fronteira com o reprovável, por obsceno e despuorado, faz a *Trilogia* habitar um lugar de entremeio, um lugar de difícil acesso tanto ao leitor não iniciado, o antileitor de Hilda, quanto aos leitores-fãs da obra hilstiana anterior. (Borges 124)

Tanto em *Cartas de um sedutor*, como em *O caderno rosa de Lori Lamby* Hilda Hilst vocifera contra o mercado, contra a mercantilização da arte, cansada, depois de 40 anos escrevendo e nenhum retorno financeiro e poucos leitores. HH começa este projeto da *Trilogia* com duas expectativas: ganhar algum dinheiro e finalmente encontrar o público-leitor. Para o pesquisador Rocha, *O caderno rosa* aparece como uma “máquina de guerra literária”:

Um dos argumentos favoráveis a essa leitura do *Caderno* como máquina bélica está no fato de que Lori descreve que se prostitui para comprar as coisas que a “Xoxa”; que é um neologismo, pois é um disfarce para não se enunciar o nome da apresentadora Xuxa. Neologismo formado na junção do substantivo Xuxa à fonética do adjetivo “chocho” e o seu significado, pois a apresentadora tem um programa “sem graça” e “vazio” (Houaiss, 2009) de conteúdo, sendo ela e o seu programa, além do seu público, superficiais. Hilda Hilst satiriza a apresentadora global que ilude a cabeça de crianças para fazer seu *merchandising* televisivo. [...] O que é transgredido no *Caderno rosa* é a reflexão sobre o ato de escrever disfarçado de pornografia que perpassa todo o livro. Para conseguir vender e sobreviver, o autor tem que se deixar levar pelo mercado editorial e escrever “coisas porcas”. O editor Lalau, que está ligado intimamente ao comércio da escrita, desloca a noção de valor literário do livro para a quantidade de venda, ou seja, de lucro. O escritor, ao se entregar ao mercado editorial, seria uma prostituta assim como Lori, que se descreve como uma michê-mirim; Dois modos de se olhar o fazer literário que se entrelaçam em forma de crítica contra o mercado. (Rocha 161-64)

Hilda, com sua máquina de guerra literária, lança para além de uma pergunta endereçada à literatura – o que é literatura no contemporâneo (será um puro e simples comércio para ganhar dinheiro?), lança uma grande crítica à cultura. No país do futebol, da tradição da pornochanchada²², da indústria do sexo no carnaval, do excesso de

obscena, de Hilda Hilst 124).

²² Pornochanchada – Tendo como temas recorrentes a malandragem, o adultério, o travestismo, a homossexualidade (entendida como o papel passivo), o tráfico de drogas, a bissexualidade feminina, e se valendo de uma linguagem que, do besteirol, passando pela brejeirice (1 fase) ia até a picardia (2 fases), nascia, no final da década de 1960, o cinema pré-erótico nacional, que se convencionou chamar de pornochanchada. Herdeira direta das chanchadas dos anos 1950 e da repressão instituída pelo AI-5

imagens erotizadas nas principais emissoras de televisão, o sentido do obsceno é interrogado inteligente e vertiginosamente por esta grande intelectual brasileira que foi Hilda Hilst, através de um murro, um soco, ao se enveredar pela “pornografia” e soltar o verbo. Entre essa crítica inteligente e a diversão de transgredir o que foi, durante muito tempo, seu anseio como escritora, Hilda acertou em cheio o leitor, de tal modo que ela não fez dele um cúmplice, mas um corpo que pode ser levado ao chão, tomado pelo riso, pelo horror, pelo absurdo, pela repulsa. Uma multidão de sensações.

O personagem do livro *Cartas de um Sedutor*, por exemplo, vive do lixo e dos restos dos outros, mas separa os livros que encontra para ler, e a partir dessa imagem, Hilda insere através do tom irônico, farpas. Diz o personagem:

Pedimos tudo o que os senhores vão jogar no lixo, tudo o que não presta mais, e se houver comida a gente também quer [...] Que leituras! Que gente de primeira! O que jogaram de Tolstói e Filosofia não dá pra acreditar! Tenho meia dúzia daquela obra-prima A morte de Ivan Ilitch e a obra completa de Kierkegaard. [...] duas penas de papagaio, uma barriga de Buda, três pedaços de asa de anjo, seis Bíblias e duzentos e dez O Capital (Jogaram fora muito esse último, parece que saiu de moda, creio eu). (Hilst *Cartas de um sedutor* 15-16)

Vemos que Hilda Hilst denuncia com fina ironia que a grande literatura, assim como a filosofia, virou lixo. A obra de Karl Marx, *O Capital*, símbolo da luta pela justiça, das ideologias de esquerda que sonharam, lutaram e ainda lutam por *um outro mundo possível* também aqui, no romance, foram jogadas fora e em maior número do que as outras obras, assim como os cacacos misturados de crenças. De modo simples e genial essa passagem que diz: uma barriga de Buda, três pedaços de asa de anjo e seis Bíblias, podem indicar também uma relação de consumo de objetos que fazemos uso e depois jogamos fora, demonstrando que tudo foi mercantilizado pela indústria cultural. Sintoma da cultura que Hilda Hilst assinala, dos ares do nosso tempo árido, e aqui fundamental, quando ela nomeia o obsceno: “O que é obsceno? Ninguém sabe ali/ Obsceno é a MISÉRIA, a Fome, a crueldade, nossa época é obscena.”

Mas outra indicação importante é dada pela pesquisadora Luciana Borges, quando percebe uma das múltiplas facetas do jogo imbricado de Hilda Hilst na composição da trilogia. É a assunção de Hilda de nomear a sua aventura “pornográfica” como um “resíduo do Potlatch”, mas da qual também devemos duvidar:

A decisão radical é pelo autossacrifício mediante o sacrifício da obra: o *potlatch*, uma prática de troca arcaica efetuada pelos índios americanos, documentada por Marcel Mauss²³ e utilizada por Bataille²⁴ na elaboração de uma teoria econômica. A prática de destruição pública das riquezas constitui

(em 1968). (Freitas 62)

²³ O *potlatch* foi teoricamente apresentado ao mundo por meio do *Essai sur le don*, de Marcel Mauss, publicado em *Année Sociologique*, em 1925. (qtd. in Luciana Borges)

²⁴ Bataille, *A parte maldita 34 et passim*. (qtd. in Luciana Borges)

um modo único de aquisição de poder, por meio da ideia de dádiva: destruindo o que se tem de mais precioso, adquire-se outro tipo de poder, simbólico e, portanto, mais valioso. Desse modo, a decisão de se lançar a textos que não deveriam ser levados a sério trai a ambivalente posição que Hilda assumiu frente a seus leitores, oscilando entre a carência, o ressentimento e a revolta. (Borges *Narrando a edição: escritores e editores na Trilogia obscena, de Hilda Hilst* 119)

Devemos duvidar de Hilda quando sacrifica sua obra – abandona seu projeto pessoal de ser uma grande escritora – para conferir à literatura, através da sua destruição, outro tipo de poder, o poder simbólico. Duvidamos no sentido de que algo aí não funciona bem. Segundo Borges, essa decisão de não levar mais a sério a literatura faz Hilda Hilst trair a si mesma, na medida em que ela se mantém numa posição de constante ambivalência em relação a isso. Será por esta desconfiança de Borges junto a nossa hipótese de que há algo em Hilda Hilst que *sobrevive apesar de tudo* que queremos nos debruçar um pouco mais adiante, no trecho que nomeamos de *Arquivos*, seguido do penúltimo subtítulo que demos o nome de *Imagem Sobrevivente*. Será a partir deles, e de numerosos documentos, arquivos, e acompanhada também de outros leitores, comentadores, depoimentos de atores, de amigos e de outros pesquisadores, que me aventuro a atravessar essa avenida infinita, impossível, mas que exerce, como um abismo, certa sedução ao ponto cego do poço. A cada vez sou arrebatada pela força das palavras de Hilda Hilst, como quem pega fogo, atingida por uma faísca, por um raio. Essa escrita que carrega em si a potência do fogo faz da operação de leitura e escritura, para mim, um incêndio.

O que sobrevive a um incêndio? Ou como será isso, de permanecer com um incêndio no corpo²⁵, carregá-lo, estar em plena combustão, mas também em ferida e queimadura? Esta imagem do incêndio reúne a potência do fogo, da combustão que gera luz e calor, mas que ao tocar a matéria ele imediatamente a consome, faz uso dos corpos para perpetuar sua chama. Se essa matéria é humana, se for pele, arde, queima, faz ferida. Esse encontro com a literatura de Hilda Hilst carrega, *para mim*, estas insígnias, e que Derrida definiu de maneira precisa sobre o poema: “Não há poema sem acidente, não há poema que não se abra como uma ferida, mas que não abra ferida também” (Derrida 115).

IV. ESCRITA

“Escrever ainda é humano”. Essa frase faz parte de “Tabelionato”, uma das histórias do livro “Jogo de Varetas”, do poeta e escritor brasileiro Manoel Ricardo de Lima. Ali onde os gestos dos quase personagens são ora melancólicos, ora convulsos, encontrei essa frase que tenta garantir aos rarefeitos e sem nome, descontraídos, múltiplos às vezes, de si mesmos, “*somos uns quinze*” uma condição da escrita como uma espécie

²⁵ “[...] e carregavam um incêndio no corpo até o termo de suas vidas precárias.” (Lima, *Jogo de Varetas* 34)

de resto, que garantiria talvez uma única certeza: “do último e calcinado gesto com a mão: escrever ainda é humano” (Lima 47). É com essa força de sobrevivência, e de sobrevivência de um gesto (com a mão), que eu gostaria de lançar luz sobre a escrita.

Escrever implica num certo apagamento. Toda escrita verdadeira, que constitui um sujeito, segundo Sousa (Sousa 174), implica numa certa condição de exílio daquele que enfrenta o desafio de escrever. Sousa vai dizer ainda que a tensão se estabelece justamente numa diferença importante entre aquele que se põe a escrever e o sujeito que este escrito produz.

Esta é exatamente a afirmação de Blanchot em *O livro porvir* acerca da escritura. Para ele algo acontece neste ato, do qual não se pode voltar o mesmo. O escritor e crítico vai falar sobre o que ele chamou de o segredo da narrativa, que consiste na formulação de que “a narrativa não é o relato do acontecimento, mas o próprio acontecimento, o acesso a esse conhecimento, o lugar aonde ele é chamado para acontecer” (8), “acontecimento ainda porvir e cujo poder de atração permite que a narrativa possa esperar, também ela realizar-se” (11). Para Blanchot, há uma metamorfose por acontecer no “desejo de dar a palavra ao tempo” (*O livro porvir* 12), evocando pela narrativa, um outro tempo, “imaginário”, “canto enigmático que está sempre à distância”. Vai falar sobre um espaço que a narrativa quer percorrer, movendo-se pela transformação que ela própria provoca. Temos aqui, a indicação de uma distância, ligada à experiência da narração. Muito importante é pensar uma espécie de afastamento de si, um exílio, como indicou Sousa acima, e a travessia perigosa desse acontecimento, onde alguma coisa não cessa de desaparecer e, assim, não cessa de se escrever.

Lúcia Castello Branco, em artigo que discute a literatura a partir de Deleuze e Lacan, traz a ideia do exterior de Blanchot para pensar sobre *o neutro*. Diz ela sobre ele: “A respeito desse exterior blanchotiano, devemos assinalar de início, que ele não se opõe ao interior, mas antes, como se pode demonstrar através da figura topológica da Banda de Moëbius, é o próprio interior estendido à sua condição de exterioridade.” (Branco 145). E seguindo na perspectiva de Blanchot, versa a autora, que neste processo de afastamento da literatura dela mesma, no afastamento da linguagem em direção ao exterior é onde o sujeito que ali diz eu, dá lugar à neutralidade de um “ele sem rosto” (149). Mas Lúcia Castello Branco avança, e vai aproximar essa neutralidade de um “Ele sem rosto” ao que Lacan denomina de “extimidade”, onde se fundem exterioridade e interioridade. Para a autora, é nesse ponto que se cruzam vida e obra. Utiliza o que ela chama de a “história literária” que Blanchot, no caso, constrói para si, e “tomando a singularidade da experiência do escritor, concebe a escrita literária como “uma passagem de vida que atravessa o vivível e o vivido”. Assinala, então, a literatura “não destacada da vida, mas constituindo-se em passagem de vida” (147) e que através do vivido e do vivível, atravessa também o passado e o futuro.

Operações complexas vão ao encontro de um exterior, onde o eu torna-se ele.
“ ‘Ele’ sou eu convertido em ninguém, outrem que se torna outro, e que, no lugar onde estou, não possa mais dirigir-me a mim e aquele que se me dirige

não diga “ele”, não seja ele mesmo” (Blanchot qtd. in Branco 148)

A dimensão de acontecimento na escrita vem ao encontro de nossa proposição partindo de Hilda Hilst. Reconhecemos nela, nas suas pesquisas e interrogações sobre a existência uma espécie de transferência para as obras. Seu estarecimento diante do mundo é sentido, como que transportado para as personagens. Através da literatura, Hilda Hilst encontrou uma maneira de dar curso para suas buscas. Segundo Roland Barthes, escritor, semiólogo e crítico literário, a escritura se dá como um *satori*: “o *satori* (o acontecimento Zen) é um abalo sísmico mais ou menos forte (nada solene) que faz vacilar o conhecimento, o sujeito: ele opera um vazio de fala. E é também um vazio de fala que constitui a escritura.” (*O império dos signos* 10). Na abertura do livro, Barthes escreve:

o texto não “comenta” as imagens. As imagens não “ilustram” o texto: cada uma foi para mim uma espécie de vacilação visual, análoga, talvez àquela perda de sentido que o Zen chama de *satori*; texto e imagem, em seus entrelaçamentos, querem garantir a circulação, a troca destes significantes: o corpo, o rosto, a escrita, e neles ler o recuo dos signos. (9)

São bonitas as palavras que Barthes utiliza para situar uma espécie de ruptura, o vacilo do sujeito que escreve, ao laborar o vazio. Vazio de fala que implica e constitui a escritura. Para o campo da psicanálise, a escrita se dá como uma operação de criação de si e que necessariamente implica uma relação com o corpo e com o inconsciente. Nesse trabalho da letra e do inconsciente, entra em jogo algo muito primordial, que é a própria constituição do simbólico, no campo da linguagem. Para entender de que modo isso se passa, é preciso compreender que algo acontece na passagem do concreto do mundo para a construção simbólica, algo que alguns psicanalistas nomearam como uma experiência de perda, ou o contorno de um vazio. Até mesmo a indicação de sutura do vazio como uma operação sempre recomeçada, e que implica na noção da escrita como acontecimento.

Acontecimento em que o apagamento e o desaparecimento do eu entra em questão. É um momento de suspensão onde o traçado da letra é entendido ao mesmo tempo como uma ação de inscrição e escavação. Lacan, no seu texto *Lituraterra*, de 1973, vai conceber a letra como um litoral: “Não é a letra... litoral mais propriamente, ou seja, figurando que um campo inteiro serve de fronteira para o outro” (Lacan 18). Sobre essa passagem, Rivera traz a referência de Lacan à caligrafia chinesa, onde “pintura e escrita a um só tempo permite-nos perceber na letra sua dimensão de gesto do corpo em que esses dois tempos se embutem e distendem” (Rivera 87). Diz ainda Rivera que: “A escrita é rasura e supõe um traço anterior, o traço no corpo.” (88). Temos aqui uma operação bastante complexa. Retomemos o que o professor e psicanalista Edson Sousa propõem: “toda escrita verdadeira, que constitui um sujeito implica numa certa condição de exílio daquele que enfrenta o desafio de escrever” (Sousa 174). Esse exílio diz do apagamento-desaparecimento que está embutido na noção da escrita como escavação, que cava um buraco no eu, quando o eu se torna “*um ele-sem-rosto*”, mas ao mesmo tempo, na medida em que a escritura se dá, ela faz a marca da letra como inscrição que

funciona como marca e registro. É uma operação dupla e simultânea e por isso, complexa, em que a condição de constituição de si – a criação literária, aqui no caso – Hilda Hilst, implica ao mesmo tempo num certo apagamento-exílio. E aí pontuamos mais uma vez, que a escrita traz consigo uma dimensão corporal e inconsciente na passagem da vida para obra e da obra para vida. Portanto, a ideia de traço, a operação da letra, implica necessariamente numa rasura, e isso, diz Sousa, quer dizer que “a escrita é a materialização da experiência da perda.” (Sousa 240).

Somos confrontados, portanto, com a perda, onde está implicada a perda de algo que nos diz respeito, com uma queda que nos antecede, no momento mesmo em que nos constituí? De grande importância para nossa leitura será pensar o jogo do carretel observado por Freud. Didi-huberman no seu livro *O que nos vemos e o que nos olha*, em especial o quinto capítulo que tem por título “A dialética do visual ou o jogo do esvaziamento”, vai pensar o aspecto da perda que entra em questão no famoso jogo do carretel, o Fort – Da, observado por Freud, enquanto seu neto de 18 meses jogava para longe um carretel emitindo o som “óóó”, próximo do *fort*, advérbio alemão significando “longe”. E num segundo momento, ele trazia para si o objeto, emitindo um jubiloso DA (algo como “aí está!”). Famosa passagem que situa a instauração do simbólico para a criança, ao simular o controle sobre o objeto, no momento mesmo da ausência da mãe. Mas o que Didi-Huberman observa é justamente um fundo de crueldade posto em questão. No mesmo texto que Freud fala dessa experiência do seu neto, faz comentários a respeito do término da guerra mundial e seu terrível saldo. Comentário tomado e em seguida largado, diz o autor, nos oferecendo a leitura de que esse jogo do paradigma infantil de lidar com a ausência da mãe, nada tem de inocente: “O jogo risonho talvez se mostre aqui como um além do pavor, mas não pode deixar de ser lido, ao mesmo tempo, e em sua exposição mesma, como um *repor em jogo o pior*” (80). E vai dizer que é “a identidade imaginária da criança que vai se instaurar” naquele momento. Afirma o caráter frágil do objeto carretel que a qualquer momento pode se desfazer, romper o fio ou mesmo ser deixado de lado pela criança, ressaltando nessa atmosfera de fragilidade tanto a dimensão de resto da operação que ali está em jogo, como a dimensão mesma do jogo, que só acontece pela ausência que o representa. Retoma o paradoxo do próprio conceito do simbólico, como a morte da coisa, enlaçando o entendimento do processo de instauração do simbólico ao processo do luto. E diz então sobre o *sempre tornar a cair*, do jogo, como um paradoxo, o qual, nesta repetição da pulsão,

inclui no seu cerne um momento de imobilidade mortal. Momento central da oscilação, entre diástole e sístole – o antro inerte aberto subitamente no espetáculo “vivo” e mesmo maniaco, de um carretel sempre lançado para longe e sempre trazido de volta a si. Momento central de imobilidade, suspensiva ou definitiva – uma sempre oferecida como memória de outra –, em que somos olhados pela perda, ou seja, ameaçados de perder tudo e de perder a nós mesmos. (Huberman *O que vemos o que nos olha* 86)

Aqui nesta passagem, poderíamos entender certa função que cumprem tanto a literatura como a arte como uma tentativa de acolher essa condição de exterioridade radical, certo apagamento, nomeou antes o psicanalista Edson Sousa, capaz de constituir um sujeito.

Essa possibilidade iminente de perder algo íntimo que entra em jogo como a condição mesma da criação e da instauração de novas linguagens. René Passeron vai pensar nesse movimento, propondo que “toda obra de arte é um curativo do vazio”, na medida em que “a arte torna-se uma prática de enfermeiro do vazio, mas este vazio jamais cicatriza” (Passeron 11).

Para alguns escritores, como Hilda Hilst, por exemplo, a escrita vai ser o próprio lugar de existência, um lugar onde a criação está constantemente em jogo e num duplo sentido. Aqui a concepção de Lúcia Castelo Branco da escrita literária como “uma passagem de vida que atravessa o vivível e o vivido”²⁶ parece se encaixar ao trabalho de pesquisa de Hilda Hilst, onde vemos a singularidade da experiência do escritor que assinala a literatura “não destacada da vida, mas constituindo-se em passagem de vida” (147): Em notas pessoais de 1988, na sequência de poucas páginas, ela toma nota de diversos escritores e pensadores, entre eles estão: Ernest Becker, Erick Bentley, Simone Weil, Thomas Mann, Otto Rank, Beckett, Anatol Rosenfeld. Então escreve:

O viver no mundo de hoje uma coisa sinistra com aparência de ordenado.

Há um colocar-se no mundo { A Paixão
A vontade de conhecimento
Estado de pergunta

Que modifica o comportamento do homem em relação a tudo e em relação a si mesmo.

As pessoas parecem querer livrar-se de si mesmas.

Não tratar a carne como muitos tratam o ouro, às escondidas

Sair de:

[um existir colado aos conceitos]. (Arquivos CEDAE 2)

Para ela, a escrita literária vinha de uma busca: “*Escrevo para acordar o homem*” (Arquivos CEDAE 2). Numa entrevista de 1980 ela diz:

O que existe é que eu escrevo movida por uma compulsão ética, a meu ver a única importante para qualquer escritor: a de não compactuar. Para mim, não transigir com o que é nos imposto como mentira circundante é uma atitude visceral, da alma do coração, da mente do escritor. O escritor é o que diz “Não”, “Não participo do engodo armado para ludibriar as pessoas”. No momento em que eu ou qualquer outro escritor resolve se dizer, verbalizar diante do outro, para o outro, o leitor que pretender ler o que eu escrevo, então escrever sofre uma transformação essencial” Que tipo de transformação? “Uma transformação ética que leva ao político: a linguagem e a sintaxe passam a ser intrinsecamente atos políticos de não pactuação com o que nos circunda e tenta nos enredar com seu embuste, a sua mentira ardilosamente sedutora e bem armada. (Arquivos CEDAE 2).

A criação que estava em jogo para Hilda Hilst acontecia na linguagem e, portanto, no âmbito literário ao assumir o trabalho com a língua, e ao mesmo tempo, era a uma busca

²⁶ Ver na página 11.

amalgamada com a transformação do homem. Numa das fotos dos arquivos, vemos uma pesquisa de Hilda Hilst onde ela está à procura de uma medida. Vemos escrito: “Mudar o coração do homem”. “Homem político”. Embaixo está escrito medida, e algumas medidas possíveis são: “paixão” “vencer a vaidade”. Ela estava estudando as aproximações e as diferenças de ideia de santidade em Simone Weil²⁷ e em Rosa Luxemburgo²⁸. Essa relação radical que a escritora Hilda Hilst assume na sua escrita de fazer da escritura um compromisso ético e político por excelência, nos aproxima da noção de escritura pensada por Maurice Blanchot no seu livro *A conversa infinita 2 – A experiência limite*. Ali ele vai pensar a escritura como uma súplica, onde está em jogo o que há de mais visceral a ser dito, quando o homem se depara com uma única possibilidade: se escreve para não morrer.

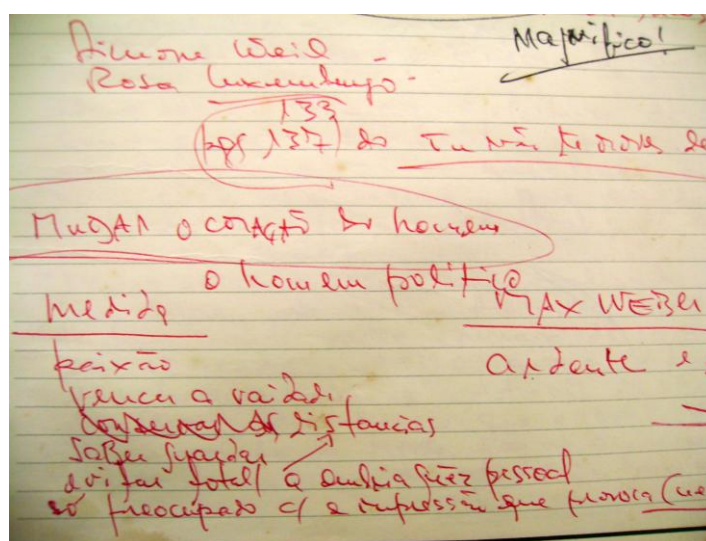


Figura 1. Imagem do arquivo.

Para Blanchot (Blanchot, *A conversa infinita – a experiência limite* 24-26), a súplica vai se constituir numa medida extenuante, presentificando uma verdade dura a quem só resta falar. O suplicante aparece como aquele que está fora da relação de poder e que se confunde com o estrangeiro: “ambos privados de tudo, privados que estão desse direito que funda todos os outros e que é o único de criar pertença ao lar”. Blanchot retoma os gregos para quem o rito da súplica está relacionado à busca de uma medida “quando o

²⁷ Simone Weil (Paris, 3 de fevereiro de 1909 - Ashford, 24 de agosto de 1943) foi uma escritora, mística e filósofa francesa, tornou-se operária da Renault para escrever sobre o cotidiano dentro das fábricas. Lutou na Guerra Civil Espanhola, ao lado dos republicanos, e na Resistência Francesa, em Londres; 15/07/2014 <<http://www.simoneweil.com.br/p/conhecendo-simone-weil.html>>

²⁸ Rosa Luxemburgo (Zamość, 5 de março de 1871 - Berlim, 15 de janeiro de 1919), foi uma filósofa e economista marxista polonesa, alemã. Tornou-se mundialmente conhecida pela militância revolucionária ligada à Social-Democracia do Reino da Polônia e Lituânia (SDKP), ao Partido Social-Democrata da Alemanha (SPD) e ao Partido Social-Democrata Independente da Alemanha (USPD). Participou da fundação do grupo de tendência marxista do SPD, que viria a se tornar mais tarde o Partido Comunista da Alemanha (KPD). 15/07/2014. <<http://www.rls.org.br/sobre-rosa-luxemburgo>>

poder ultrapassa o limite, comprometendo o equilíbrio, um outro poder que inverte a situação de força intervém em favor do homem-sem-recursos”. Blanchot sinaliza que para os gregos a desmedida é humana, “exprimindo a audácia do homem que confia unicamente em seus recursos, enquanto a medida é divina” e então ele propõe uma outra medida a partir de René Schaerer, que pensa caber ao homem “igualar de início o pró e o contra, à espera de que o céu faça pender a balança; e o céu aguarda, para fazê-la pender, que o homem a tenha equilibrado”. Essa mudança de perspectiva, diz Blanchot, não mede apenas o poder tornando-o igual, mas o desloca, no sentido de que “o suplicante não é mais fraco, ou o mais fraco, mas ele está tão baixo que está fora de alcance: separado ou sagrado”. Isto implica para Blanchot que cabe ao suplicante apenas a fala “o suplicante é por excelência o falante”; e será através da palavra e sem romper o afastamento que se instaura um espaço entre-dois (vazio e sagrado), transformando assim a palavra na medida: “A palavra é a medida, no entanto, não qualquer palavra [...]. O estrangeiro a quem falta toda a linguagem comum, é paradoxalmente aquele que está presente por sua palavra; do mesmo modo é quando tudo falta que o homem mergulhado na desgraça está em condições de falar, pois aí está a sua verdadeira medida.”.

Essa manobra que o suplicante realiza diz, na verdade, de uma impossibilidade de se constituir um terceiro termo. Blanchot afirma que a medida também é isto: quando não existe meio. *A palavra*, a fala, portanto, daquele para quem já não há meio disponível, é o recurso utilizado por Manoel Ricardo de Lima em sua tese de doutorado: “A palavra como desmedida, por dentro e por fora de uma escritura que não é nem testemunho nem narrativa, mas que apenas insere nela mesma um propósito vertiginoso: ou a fala ou a morte.” (Lima, *Joaquim Cardozo: um encontro com o deserto* 9).

V. ARQUIVOS

Os arquivos que estou trabalhando são os manuscritos deixados por Hilda Hilst, guardados no Centro de Documentação Alexandre Eulálio (CEDAE), no IEL – Instituto de Estudos da Linguagem, na Unicamp, em Campinas. O arquivo tem por nome: Fundo Hilda Hilst. Ele é de natureza privada, isso significa dizer que foi comprado pela Unicamp. Os documentos datam desde o ano de 1916 ao ano de 2004 e são classificados em três categorias. Na categoria *textuais* há 3.257 manuscritos/datiloscritos e 1.321 impressos. Na categoria *iconográficos*, 246 fotografias, 150 desenhos, 3 pinturas, 4 cartazes e 10 cartões-postais. Na categoria *tridimensional*, há 1 objeto²⁹. O Fundo Hilda Hilst levou cinco anos para ser organizado.

Estive três vezes pesquisando nos arquivos, e é sempre uma experiência de encantamento e vertigem. Encantamento porque há uma quantidade enorme de material

²⁹ Centro de Documentação Alexandre Eulálio (CEDAE). Acesso em 13/07/2014
<http://www3.iel.unicamp.br/cedae/guia.php?view=details&id=1f0e3dad99908345f7439f8ffabdffc4>

de pesquisa, e a vertigem é pelo pouco tempo que costumo dispor para realizá-la. A escrita pornográfica no seu começo tinha uma força oculta: “estou me despedindo da literatura brasileira – sem ressentimentos”, escreveu Hilda Hilst. Ali ela imaginava que seria lida pela primeira vez.

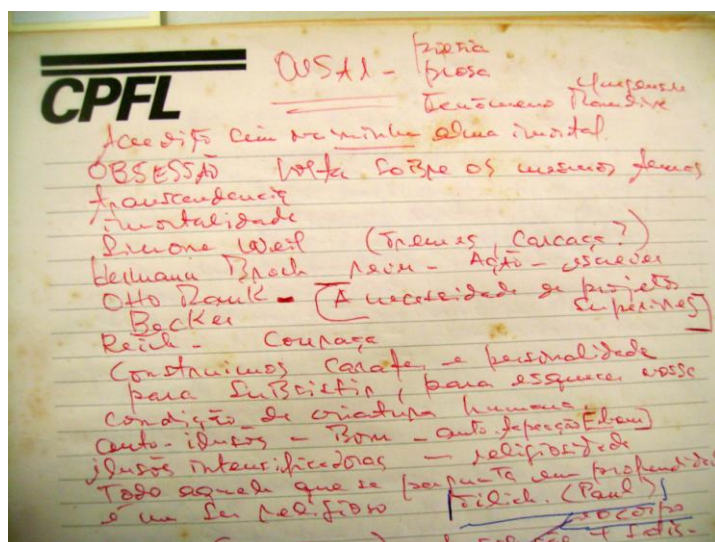


Figura 2. Imagem do arquivo.

“Todo aquele que se pergunta em profundidade é um ser religioso” (HH).

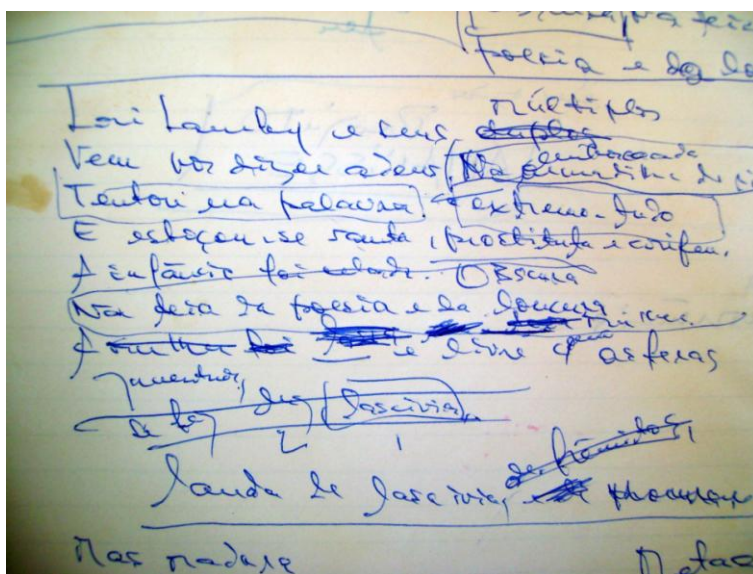


Figura 3. Imagem do arquivo.

Hilda Hilst quer acordar seu leitor, quer atingi-lo em cheio, quer despertá-lo de um sono

letal. Era 1993 e Hilda já havia escrito sua trilogia pornográfica, já havia causado certo furor e dado muitas entrevistas. No momento, escrevia crônicas para o jornal de Campinas, onde a toda semana recebia cartas escandalizadas e ofendidas de seus leitores. Finalmente as respostas eram mais imediatas, mas a venda dos livros ainda era inexpressiva. Sobrevivia do salário do jornal e de um programa da Universidade de Campinas – UNICAMP, como anotou na agenda no dia 30/04/1993³⁰:

Incrível! Pensar que eu tenho 40.000 mts² que valem 600.000 dollars e que não tenho dinheiro a não ser os 30.000 cruzeiros da Universidade e 6.000 do Correio Popular.

Que não recebo nem um tostão dos meus livros. Nem o da Itália, a Lori Lamby já publicado lá há + de 1 ano. (CEDAE – 3)

Em 1990, quando do lançamento do primeiro livro do que viria a se constituir em sua trilogia erótica/pornográfica, Hilda Hilst concedeu uma entrevista para a TV Cultura. Decidi transcrever um trecho da entrevista para, a partir daqui, adentrar na literatura erótica da escritora, começando pela sua própria palavra:

– (Entrevistadora) Hilda, Lori Lamby é um ato de rebeldia?

– (Hilda) É um ato de agressão. Não é um livro é uma banana a Lori. Que eu estou dando para os editores, para o mercado editorial. Porque durante 40 anos eu trabalhei a sério, tive um excesso de seriedade, de lucidez e não aconteceu absolutamente nada. E agora acho que as pessoas precisam ser acordadas. É muito importante se a pessoa ta dormindo muito tempo você de repente faz uma ação vigorosa pra que a pessoa se levante.

Também um grande desânimo perpassa a escritora, que se dedicou à literatura com fervor, que escolheu viver para escrever e consolidar a sua obra. Ddiz em entrevista publicada no *Diário do Povo*, um jornal de Campinas em 27 de março de 1988:

– É verdade que você vai parar de escrever?

– (HH) Estou me despedindo da literatura. Trabalhei 40 anos e não consegui fazer o que eu mais desejei: me comunicar. O D.W. Lawrence tem um personagem em ‘O amante de Lady Chaterly’ que desejava ser um escritor, que queria escrever, mas escritor é aquele que tem leitores. O escritor é como as pessoas que ficam em determinado ponto esperando pelo ônibus e acabam por perdê-lo. Eu fiquei na fila do ônibus por 40 anos e perdi o ônibus. Não acontece nada no meu sentir, ninguém leu a minha obra. É difícil a pessoa pensar, pensar faz uma ferida. A futilidade toma conta do homem, é um estado violento e você não consegue tirar a pessoa desse estado. Embora eu tenha tentado fazer isso durante todos esses anos. (Arquivos do CEDAE – 4a)

Em entrevista para o poeta Álvaro Alves de Faria publicada na revista *Caros Amigos* de dezembro de 1998, Hilda Hilst desabafa:

“Não escrevo mais”. A escritora com então 68 anos “é uma pessoa ressentida e sem nenhum sonho”.

³⁰ Material inédito, encontra-se no Fundo Hilda Hilst – CEDAE – Centro de Documentação Alexandre Eulálio – localizado no IEL (Instituto Estudos da Linguagem – Unicamp/SP).

“Falar o quê? Nada tem a falar para ninguém.” “Está cansada de falar. De escrever. Escreveu a vida inteira. Quem lê Hilda Hilst? Não esconde o desconforto. É uma dor que não merecia.” (13).

Era 1998. A Editora Globo ainda não havia comprado os direitos de publicação das obras completas de Hilda, o que faria três anos mais tarde, por iniciativa do melhor amigo, José Luis Mora Fuentes. Seu teatro continuava inédito.

A partir do ano de 1999, quando passo a residir na capital, procuro em livrarias e sebos, mas não encontro livros para comprar da escritora em Porto Alegre. Numa passagem muito rápida em Campinas, em novembro de 2001, encontro numa pequena livraria três livros e compro todos. Em fevereiro de 2002, encontro um exemplar de poemas³¹ na Universidade Federal de Uberlândia (UFU). Tiro xerox e guardo numa pasta junto a reportagens de revistas e jornais e material impresso encontrado na rede.

Aqui um depoimento do grande amigo de Hilda, o escritor José Luis Mora Fuentes, que morou como outros escritores, por um período, na Casa do Sol na década de 1970 e era quem recebia as pessoas no nos últimos anos antes de falecer³²:

Ela não foi comunicada ou lida antes porque ela não tinha uma boa distribuição. Tanto que os amigos da Hilda às vezes se reconheciam porque o cara tava com o livro da Hilda na mão. Então falava: você é amigo da Hilda, né? Porque pra ele ter o livro da Hilda era ela que tinha dado. E era verdade. Ela antes de morrer ela percebeu o começo disso, ela chegou a ver... porque com a editora globo foi muito rápido. Uma aberração né, porque começou a existir para comprar na livraria. Antes saíam críticas maravilhosas da Hilda nos jornais, que a crítica sempre foi muito boa pra Hilda, mas a pessoa ia comprar o livro e não achava. Uma vez a própria Hilda quis... entrou numa livraria para comprar um livro dela porque ela queria dar pra uma pessoa e tava sem, aí ela chegou na livraria e falou: você tem a Hilda Hilst? E o cara falou, não a gente não trabalha com estrangeiros ahahaha e ela saiu de lá chocada. (Fuentes, José Luis Mora, site).

VI. IMAGEM SOBREVIVENTE – OU REFLEXÕES SOBRE A IMAGEM

“E são os fantasmas, por uma insistência que lhes é própria, que desviam as formas, e empurram o artista à repetição.” (Passeron 9)

Pesquisar Hilda Hilst *ainda*, uma vez mais, diz algo que fica como nomeou René Passeron “Entre uma insistência que derrapa e jamais finaliza, sob a ideia obscura que o perfura” (9). Diz isso do artista que retoma seu trabalho, que recomeça sem cessar a nova obra. Essa insistência diz de algo que me ultrapassa, que não descobri ainda o

³¹ HILST, Hilda. Sete cantos do poeta para o anjo – desenhos de Wesley Duke Lee. Massao Ohno Editora, 1962.

³² Depoimento de José Luis Mora Fuentes, em entrevista concedida a rede minas, gravada em 05/07/09, três dias antes do seu falecimento.

nome que tem. Diz também de Hilda Hilst e sua procura. Este *isso* que me interroga, talvez a não evidência do que seria o obsceno, o que resiste a sua constante atualidade; as próprias pesquisas de HH sobre o erotismo e sobre a noção de obscenidade que encharca as obras, que vai ganhando densidade com o passar dos anos e com a insistência da escritora.

Há um poema de HH de que gosto muito, onde ela traz um verbo pouco usual, *deliquescer*, e que me auxilia a pensar nas operações e movimentos que HH procurava na sua poética. Aqui um trecho do poema:

Te descobres vivo sob um jugo novo.
 Te ordenas. Eu deliquescida: amor, amor
 Antes do muro, antes da terra, devo
 Devo gritar a minha palavra, uma encantada
 Ilharga
 Na cálida textura de um rochedo. Devo gritar
 Digo a mim mesma. Mas ao teu lado me
 Estendo
 Imensa. De púrpura. De prata. De delicadeza.
 (Hilst, *Júbilo, memória, noviciado da paixão* 70).

Deliquescente: [do latim *deliquescere*] Adj. 1. Sujeito a deliquescência. 2. Fig. Que se desfaz; desagregado, decadente: moral deliquescente; estilo deliquescente] (Aurélio 210).

A instância da letra para Lacan, assim como o desejo, é marcada por operações negativas. Isso significa dizer que essas operações se dão de forma paradoxal, de modo que ao instaurar um sujeito, elas ao mesmo tempo cavam nele um vazio, marcando uma espécie de divisão constitutiva do processo de criação. A ideia de algo que se constitui pelo próprio desfazimento, ou por essa condição permanente de estar em trânsito, interessava Hilda Hilst, pois assim “deliquescida” é como ela se define no poema acima, e também, principalmente, interessa a esta pesquisa, que procura uma forma de transmissão coerente com seu objeto de pesquisa. Isso que se desfaz no seu próprio processo de constituição, nos aproxima, necessariamente, da noção de criação pensada junto da destruição. É a própria noção de erotismo de Bataille como aprovação da vida até na própria morte (*O erotismo* 11). Dessas operações, algo resta? Interrogação à qual não podemos nos furtar, já que insiste em nos lembrar Passeron: “A arte não cessará jamais de repetir suas tentativas de liberação, e que, longe de se limitar a invenção de formas estéticas e de visar (ao que parece) ao belo, ela desobstrui os conteúdos erótico-escato-mortuários, das quais a pessoa não se purifica jamais completamente” (Passeron 10).

VII. UMA OBSESSÃO: HILDA HILST

Obcecar. [Do lat. *obcaecare*.]. V. t. d. 1. Tornar cego; cegar. 2. Deslumbrar, ofuscar. 3. Obscurecer com trevas (o espírito); cegar. 4. Turvar o entendimento de; perturbar,

ofuscar: “Outrora o mistério apenas me o b c e c a r a como mistério; evidenciando-se, também, a minha alma se desensombraria.” (Mário de Sá Carneiro, *A confissão de Lúcio*, p.91.) 5. Induzir ao erro. 6. Desvairar, alucinar, cegar, enceguecer, encegueirar: *A paixão obcecou-o; Ficou obcecado pela cobiça.* 7. V. Obsedar (2) A empresa obcecou-o a ponto de afastá-lo de suas ocupações habituais. 8. Tornar contumaz no erro. P.9. Tornar-se contumaz no erro. (Aurélio 936).

Obsessão. [Do lat. *obsessione.*] S. f. 1. Impertinência, perseguição, vexação. 2. Fig. Preocupação com determinada idéia, que domina doentamente o espírito, e resultante ou não de sentimentos recalçados; idéia fixa, mania. (Aurélio 937).

Didi-Huberman no seu livro *A imagem sobrevivente*, ao pensar sobre uma nova maneira de escrever a história da arte, a partir de Aby Warburg³³, diz de uma dimensão do intensivo que pode marcar a presença de certas obras. Ele vai defender a ideia de um *modelo fantasmal*, onde o que está em jogo não é uma linearidade histórica a partir de um mesmo começo, mas antes, aquilo que se exprime “por obsessões, ‘sobrevivências’ remanências, reaparições das formas” (25). Didi-Huberman identifica neste modelo uma quebra na escrita mesma da história das artes, “no qual os tempos não eram calcados em estágios biomórficos, mas se exprimiam por extratos, blocos híbridos, rizomas, complexidades específicas, retornos frequentemente inesperados e objetivos sempre frustrados” (26). Partindo dessa noção fantasmal e inconsciente que Didi-Huberman chega a nomear certo momento de *modelo psíquico*, essa escrita da história da arte, inaugurada com Aby Warburg, coloca em cena um saber que se inquieta, que se perturba, que “ao contrário de um começo absoluto, uma tábula rasa, é antes, um turbilhão no rio da disciplina, um *momento agitador*, depois do qual o curso das coisas se haverá desviado profundamente, ou até *transtornado*” (26). Como uma recusa de um começo, Didi-Huberman se lança a estudar Aby Warburg como uma obsessão assumida, e a defende definindo-a da seguinte maneira: Obsessão “[é] algo ou alguém que volta sempre, sobrevive a tudo, reaparece de tempos em tempos, enuncia uma verdade quanto à origem. É algo ou alguém que não conseguimos esquecer. Mas que não podemos reconhecer com clareza.” (27) Ao definir o termo, Didi-Huberman nomeia um pouco o modo como me relaciono com a escrita hilstiana, e corresponde àquilo que a própria escritora dizia de sua busca através da literatura. Por exemplo, no livro *Obscena Senhora D* de 1982, uma pesquisadora³⁴ contou 359 perguntas de cunho existencial, que o livro continha, na busca de Hillé, a personagem na procura de seu Deus. (Arquivos CEDAE – 4).

E em entrevista intitulada “A tempestade” de 1994, feita por Paulo Martinelli, para o Correio Popular de Campinas, HH comenta:

³³ Historiador de arte alemão, nascido em Hamburgo, 13 de junho de 1886, faleceu em 1929. Segundo Didi-Huberman, Aby Warburg modifica a leitura das obras de artes feitas até então, e instaura uma “reviravolta”, diz ainda que: “Depois dele, já não estamos *diante da imagem e diante do tempo*, como antes.” (Didi-Huberman, *A imagem sobrevivente* 26)

³⁴ MACHADO, Clara Silveira. *A Escrita Delirante em Hilda Hilst*. (Doutorado em Comunicação e Semiótica). São Paulo, PUC, 1993.

Minha temática sempre foi a busca. Meus personagens são sempre os que perguntam.

Nos meus livros eróticos, que foram classificados como pornôis por alguns, os personagens tem problemas existenciais. De repente no meio de uma orgia, o sujeito está se perguntando: o que eu estou fazendo? O sexo nestes livros é para puxar o vestido do divino, é um meio para se enxergar a ínfima luz. (Arquivos CEDAE – 4b)

Embora percebamos que a maneira como Hilda coloca as questões ganhou uma leveza impulsionada pelo humor quando assume a desistência de falar “seriamente” e declara o uso abusivo do “pornográfico” em tom mais agressivo, de um humor ácido, através de palavrões e termos chulos, como podemos ler em *Cartas de um Sedutor*:

E não é que esse pulha cínico ta lançando um livro? É capaz de tudo. De dar a rodela, de meter no aro de algum editor velhusco, chupar-lhe a pica até fazê-la sangrar, sacripanta bicudo! queria porque queria ser escritor! Ponderava: Tiu, não tem essa de ascese e abstração. Escritor não é santo, negão. O negócio é inventar escroteria, tesudices, xotas na mão, os caras querem ler um troço que os faça esquecer que são mortais e estrume. (Hilst, *Cartas de um Sedutor* 138).

Embora reconheçamos neste trecho uma pergunta endereçada à literatura, que questiona, entre outras coisas, o que deve escrever um escritor no contemporâneo, para ser vendável, dando a ver as relações de mercantilização da literatura e da arte, quando fica em evidência o caráter político da trilogia, de denuncia e revolta, retomamos a desconfiança que foi levantada antes sobre esse auto sacrifício de Hilda ao sacrificar a própria literatura. Nossa hipótese de que algo retorna, algo ali se repete, vem dizer da sobrevivência de uma forma. A essa *sobrevivência* nomeada por Didi-Huberman a partir de Aby Warburg, encontramos essa passagem que nos apareceu no meio dos termos chulos, exatamente como Hilda descreveu acima: “De repente no meio de uma orgia, o sujeito está se perguntando: o que eu estou fazendo?” apareceu essa imagem vagalume, sobrevivente, que chamamos de – *Da obscenidade I*:

Da obscenidade I

“Com será isso de não se permitir mais lembranças, nem abraços, nem coitos. Como será isso de morrer antes de estar morto?” (Hilst, *Cartas de um Sedutor* 125).

Talvez aqui eu confirme minha hipótese de pesquisa, de que, uma das grandes funções que pode ter sido a escolha pela escrita pornográfica, para Hilda Hilst, foi a de encontrar uma maneira de continuar perguntando, de continuar buscando. Dessa vez, com maior ênfase, e com uma grande esperança de finalmente se comunicar com o outro, o leitor por seu equívoco de escrever pornografia. O desejo intenso de Hilda Hilst de *mudar o coração do homem* encontrou na escrita erótica e/ou pornográfica uma forma de fazer *sobreviver* esse desejo, difícil de sustentar, quando fundamentalmente, não há leitores.

Será em “Sobrevivências”, o segundo capítulo de seu livro *A sobrevivência dos vaga-lumes*, que Didi-Huberman vai lançar luz aos pequenos vagalumes, vai olhar para essa luz fraca e se interrogar sobre essa imagem em movimento. Ele vai pensar na intermitência de uma luz, na pulsação entre o acender e o apagar, tendo os vaga-lumes em sua dança noturna, “uma vocação à iluminação em movimento” (Didi-Huberman, *A sobrevivência dos vaga-lumes* 47-48). Essa luz que se movimenta, que pode desaparecer, como desapareceram os vaga-lumes do olhar de Pasolini, pode reaparecer mais tarde em outra cidade, num outro tempo. Essa oscilação de uma imagem, que num momento está presente, disponível ao olhar e que, de repente, já não está mais. Quero insistir neste ponto: o confronto entre aparição e desaparecimento.

Será neste intervalo que Didi-Huberman propõe uma reflexão sobre as imagens. Para isso, o filósofo, historiador e crítico da arte resolve unir dois tempos do cineasta italiano Pier Paolo Pasolini. O primeiro deles, numa carta escrita ainda jovem (1941) a um amigo de sua adolescência, em que Pasolini alega ver nos vaga-lumes “lampejos de inocência e desejo”. Mais tarde, Pasolini escreve um texto em 1974, chamado “O poder vazio na Itália”, mas o título que ficou famoso, nos conta Didi-Huberman, foi “O artigo dos vaga-lumes” (L’articolo dele luciole). Nesse artigo, Pasolini denuncia o comportamento imposto pelo consumo como capaz de “remodelar e deformar a consciência do povo italiano, até uma irreversível degradação” (Pasolini, apud Didi-Huberman, *A sobrevivência dos vaga-lumes* 30-34), reduzindo as diferenças entre as pessoas e vendo tudo ser transformado em mercadoria. Os vaga-lumes desaparecem não na noite, diz Didi-Huberman, mas “na ofuscante claridade dos ‘ferozes’ projetores: projetores dos mirantes, dos shows, dos estádios de futebol, dos palcos de televisão.” Será seu amor pelo povo que ganha uma tragicidade, quando Pasolini diz então “que o espírito popular desapareceu”. “Com a imagem dos vaga-lumes, é toda uma realidade do povo, que aos olhos de Pasolini está prestes a desaparecer” (Ibidem 34).

A partir da desesperança política a que foi acometido o cineasta italiano ao ver nos vaga-lumes a tragédia de seu desaparecimento, Didi-Huberman fala ainda da memória e da função política das imagens, de uma escolha de confrontar dois tempos da imagem e que podem produzir pensamento. O filósofo se interroga o que faz Pasolini, num momento, ver nos vaga-lumes “lampejos de inocência e desejo” e, num outro momento, ver neles o desaparecimento de seu povo amado. Procurando na produção poética do cineasta e nos incidentes da história, que Pasolini se inscreve e escreve, atenta e nos convida a olhar para o desejo de ver, para certa disposição a imaginar. Lança luz a palavra *sobrevivência*, e ao caráter indestrutível, ele diz, das imagens em perpétua metamorfose. Finaliza o capítulo indicando que o que desapareceu em Pasolini foi a capacidade de ver aquilo que não havia desaparecido completamente, *aquilo que aparece apesar de tudo* – indicando-nos uma luz, ainda que pequena, sobre imagens sobreviventes.

A escolha pelo olhar de Didi-Huberman sobre as imagens, e aqui, as *imagens sobreviventes*, vem ao encontro da nossa pesquisa que se esforça em encontrar um olhar

aguçado, e que faça falar, a obra da escritora Hilda Hilst. Quando Hilda Hilst imaginou-se *livre para fracassar*, foi o desaparecimento de um possível, foi uma espécie de desistência que lhe acometeu, assim como acometeu Pasolini ao crer no desaparecimento dos vagalumes na Itália. Perguntamos-nos, então, o que há nesses entretempos, nos silêncios de tantos anos sobre sua escrita e, depois, o horror sobre o obscuro, tão caro a Hilda Hilst? Pensamos que para compreender os tempos e as produções de cada época, uma imersão nos arquivos deve ser feita. Mas não apenas mergulhar nos arquivos. Didi-Huberman nos sugere ainda uma espécie de bifurcação, um deslocamento, quem sabe, até uma experiência de *deliquescência*, um acontecimento que se dá no *encontro das diferenças*:

Há uma outra maneira de formular a pergunta, de deslocar as coisas. [...] É bifurcar de repente. Não adiar mais nada. Ir direto ao encontro das diferenças. É partir para o campo. Não que o Arquivo ou a biblioteca sejam puras abstrações, não-terrenos: ao contrário, esses reservatórios de saber e civilização reúnem grande número de estratos, dos quais é possível seguir, justamente - de um arquivo a outro, de um campo de saber a outro -, os movimentos do terreno. Mas bifurcar é outra coisa: é mover-se em direção ao terreno, ir ao local, aceitar a experiência existencial das perguntas que alguém faz a si mesmo.

Trata-se na verdade, de experimentar em si um deslocamento de ponto de vista: deslocar a própria posição de sujeito, a fim de poder oferecer meios para deslocar a definição do objeto. (Didi-Huberman, *A imagem sobrevivente – História da arte e do tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg* 37).

Que encontro é esse? De quais diferenças Didi-Huberman nos fala? Talvez a pista esteja na última frase do trecho acima: *“Trata-se na verdade, de experimentar em si um deslocamento de ponto de vista: deslocar a própria posição de sujeito, a fim de poder oferecer meios para deslocar a definição do objeto”*. Ao adentrar num universo de pesquisa é preciso estar disposto a perde-se, a mover-se em direção ao terreno, e aceitar talvez, a mais inquietante tarefa que Hilda nos legou (nas palavras de Didi-Huberman): *“ir ao local, aceitar a experiência existencial das perguntas que alguém faz a si mesmo”*.

Para finalizar, consideramos importante lembrar que este *ainda não é* momento conclusivo desta pesquisa de doutorado em desenvolvimento. Apresentamos aqui nossas ferramentas conceituais, nossas escolhas pelos eixos – *escrita – arquivos e as imagens sobreviventes* – para dar um contorno possível às nossas pesquisas até o momento. É importante dizer ainda que, ao escrever o presente artigo, vimos surgir esta hipótese de que a escolha de Hilda Hilst pela escrita erótica e/ou pornográfica talvez tenha funcionado como um vaga-lume, quem sabe, uma sobrevivência no seu desejo de *“mudar o coração do homem”*. Só poderíamos encerrar o artigo compartilhando nossa obsessão pela escritora. Portanto, obcecados e seduzidos pela mente brilhante de nosso objeto de pesquisa, oferecemos a ela a última palavra. Em entrevista em 1988, ao ser confrontada com a questão “Como é que você se define?”, Hilda responde:

Outro dia eu estava lendo sobre as narrativas japonesas e encontrei a palavra

MONOGATARI, que quer dizer, em japonês, romance, conto lendário, e resolvi decompô-la. Ela tem mono, gata, rata, gamo, ata, ira e gnomo. Quando eu li isso veio a pergunta: o que é um escritor? A partir dessa composição eu intui que o escritor, o intelectual, é um gnomo – pequena criatura grotesca, o homem, um gnomo com ira – porque segue em ansiedade, carregando a ata, o texto, o discurso, e atrás dele o mono, a gata, a rata e o gamo. Então o intelectual no mundo de hoje seria um monogatari, eu sou um monogatari, eu sou aquela pessoa grotesca, querendo passar o meu texto ao mundo com certa ira, com uma certa ansiedade, e todo mundo pondo a corrente: a gata, a rata, o gamo, o mono, num país em que o escritor está totalmente desamparado. (Arquivos CEDAE – 4a)

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Adorno, Theodor. *Mínima Morália – Reflexões a partir da vida danificada*. São Paulo: Editora Ática, 1993.
- Agamben, Giorgio. *Infância e história: destruição da experiência e origem da história*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.
- Agamben. “O autor como gesto”. *Profanações*. São Paulo: Boitempo, 2007.
- Agamben. *O que é o contemporâneo e outros ensaios*. Chapecó: Editora Argos, 2009.
- Bakhtin, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: no contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec. Brasília: Ed. UnB, 1987.
- Bataille, Georges. *O Erotismo*. Lisboa: Antígona, 1988.
- Bataille. *As lágrimas de Eros*. Lisboa: Produções & etc – Publicações Culturais Engrenagens, 1984.
- Barthes, Roland. *O império dos signos*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- Benjamin, Walter. “Sur le concept d’histoire”(1940) qdt in. Didi-Huberman, Georges. *A sobrevivência dos vaga-lumes*. Vera Casa Nova, Márcia Arbex, tradução. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.
- Blanchot, Maurice. *A parte do fogo*. Trad. Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- Blanchot. *A conversa infinita – A palavra plural*. 1 vol. Trad. Aurélio Guerra Neto. São Paulo: Escuta, 2001.
- Blanchot. *A conversa infinita – a experiência limite*. 2 vols. Trad. João Moura Jr. São Paulo: Escuta, 2007.
- Blanchot. *O livro por vir*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- Borges, Augusto Contador. “Georges Bataille: imagens do êxtase”. *Agulha Revista de Cultura Fortaleza-São Paulo* 9 (2001).
- Borges, Luciana. “Narrando a edição: escritores e editores na Trilogia obscena, de Hilda Hilst”. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea* 34 (julho/dezembro 2009): 117-45.
- Branco, Lúcia C. “A morte do último escritor”. Ed. Branco, L. C., Barbosa, M. V., Silva, S. A. *Maurice Blanchot*. São Paulo: Annablume, 2004.
- Branco, Lúcia C. “O silêncio do exterior: Deleuze, Lacan, a Literatura e a Vida”. Ed. Lins, Daniel. *Nietzsche e Deleuze – pensamento nômade*. Rio de Janeiro: Relume

- Dumará, 2001.
- Bulfinch, Thomas. *O Livro de Ouro da Mitologia – Histórias de Deuses e Heróis*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1999.
- Derrida, Jacques. “Che cosa è la poesia?” Trad. Marcos Siscar e Tatiana Rios. *Inimigo Rumor* n.10. SP/RJ: Cosac & Naify / 7Letras. (2006): 113-16.
- Destri, Luisa. Diniz, Cristiano. Pécora, Alcir. eds. *Porque ler Hilda Hilst*. São Paulo: Globo, 2010.
- Didi-Huberman, Georges. *A sobrevivência dos vaga-lumes*. Vera Casa Nova, Márcia Arbex, tradução. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.
- Didi-Huberman, Georges. *A imagem sobrevivente – História da arte e do tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.
- Duarte, Andrea Fricke, Sousa, Edson Luiz André. “Humor e suspensão: oscilação entre o peso e a leveza em Hilda Hilst”. *Psicanálise & Barroco em Revista* 9 (2011): 1-10.
- Faria, Alvaro A. “Hilda Hilst, o silêncio estrondoso”. *Caros Amigos*. São Paulo: Casa Amarela – dezembro de 1998.
- Faria, Alvaro A. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Ed. 34, 1998.
- Foucault, Michel. “O que é um autor”. *Ditos e Escritos III: Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema*. Ed. Manoel de Barros da Motta. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.
- Ferreira, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Dicionário da Língua Portuguesa*. Nova Fronteira: Rio de Janeiro, 1975 p.333.
- Freitas, Marcel de Almeida. “Porno-chanchada: capítulo estilizado e estigmatizado da história do cinema nacional”. *Comunicação & política* XI. 1 (n.d.): 57-105.
- Freud, Sigmund. “O humor” (1927). *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. 2nd ed. Rio de Janeiro: Imago, 1987-1989.
- Hilst, Hilda. *Sete cantos do poeta para o anjo – desenhos de Wesley Duke Lee*. Massao Ohno Editora, 1962.
- Hilst, Hilda. *Cascos e carícias: crônicas reunidas (1992-1995)*. São Paulo: Nankin Editorial, 1998.
- Hilst, Hilda. *A Obscena Senhora D*. São Paulo: Globo, 2001.
- Hilst, Hilda. *Tu não te moves de ti*. São Paulo: Globo, 2004.
- Hilst, Hilda. *Cartas de um Sedutor*. São Paulo: Globo, 2009.
- Hilst, Hilda. *Contos D’Escárnio/Textos Grotescos*. São Paulo: Globo, 2002.
- Hilst, Hilda. *Estar sendo/Ter sido*. São Paulo: Nankim Editorial, 1997.
- Hilst, Hilda. *O Caderno Rosa de Lori Lamby*. São Paulo: Globo, 2005.
- Hilst, Hilda. *Rútilos*. São Paulo: Globo, 2003.
- Hilst, Hilda. *Fluxo-Floema*. São Paulo: Perspectiva, 1977.
- Hilst, Hilda. *Júblio, Memória, Noviviado da Paixão*. São Paulo: Globo, 2001.
- Instituto Moreira Salles. *CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA, n. 8: Hilda Hilst*. São Paulo: IMS, 1999.
- Lacan, Jacques. “A instância da letra no inconsciente ou a razão desde Freud”. *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.
- Lima, Manoel Ricardo. “Partout”. *Jogo de Varetas*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012.
- Lima, Manoel Ricardo. “Joaquim Cardoso: um encontro com o deserto”. Tese de

- doutoramento. Pós-Graduação em Literatura. Universidade Federal de Santa Catarina, UFSC, 2008.
- Machado, Clara Silveira. “A Escrita Delirante em Hilda Hilst”. Tese de doutoramento em Comunicação e Semiótica. São Paulo, PUC, 1993.
- Passeron, René. “Por uma Poïanálise”. *A invenção da vida – arte e psicanálise*. Ed. Sousa, Edson Luiz André, Tessler, Élide, Slavutzky, Abraão. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 2001.
- Pécora, Alcir, ed. *Por que ler Hilda Hilst*. São Paulo: Globo, 2010.
- Pécora, Alcir. “Prefácio”. Hilst, Hilda. *Cartas de um Sedutor*. São Paulo: Globo, 2009.
- Poli, Maria Cristina. “Escrevendo a psicanálise em uma prática de pesquisa”. *Estilos da Clínica* (USP) XIII (2008): 154-79.
- Rocha, Carlos Alexandre da Silva. “A destruição do pacto pornográfico em O Caderno Rosa de Lori Lamby”. *RevLet – Revista Virtual de Letras* 6. 1 (jan./jul 2014).
- Sousa, Edson Luiz André, Ferreira, S. “Marcas do abjeto na arte contemporânea”. *Tempo psicanalítico*. Rio de Janeiro 42. 1 (jan./jun. 2010): 75-88.
- Sousa, Edson Luiz André. *Uma Invenção da utopia*. São Paulo: Lumme Editor, 2007.
- Sousa, Edson Luiz André. “Totumcilmum. A condição de exílio da escrita”. Ed. Giovanna Bartucci. *Psicanálise, Literatura e Estéticas de Subjetivação*. Rio de Janeiro: Imago, 2001.
- Riveira, Tania. *Guimarães Rosa e a Psicanálise – ensaios sobre imagem e escrita*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

Sites

- “Biografia de Hilda Hilst” Portal Cultural – Instituto Hilda Hilst – Centro de estudos Casa do Sol. 16/07/2014
<<http://www.hildahilst.com.br.cpweb0022.servidorwebfacil.com/biografia.php>>
- Borges, Augusto Contador. “Georges Bataille: imagens do êxtase”. *Agulha Revista de Cultura* 9 (2001) <<http://www.jornaldepoesia.jor.br/ag9bataille.htm>>
- Centro de Documentação Alexandre Eulálio (CEDAE) 13/07/2014
<<http://www3.iel.unicamp.br/cedae/guia.php?view=details&id=1f0e3dad99908345f7439f8ffabdfc4>>
- Comissão Nacional da Verdade (CNV), 16/07/2014
<<http://www.cnv.gov.br/index.php/institucional-acesso-informacao/a-cnv>>
- Duarte, Andrea Fricke. “H H – Da dispersão à suspensão” (2011) Dissertação em Psicologia Social. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 17 de julho de 2014
<<http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/36864>>
- Fuentes, J.L. “Hilda Hilst” *Diverso*. Minas Gerais, 05/07/2009. Entrevista concedida Rede Minas dia 16 de julho de 2014
(Parte I) <<http://www.youtube.com/watch?v=FO4Po8XbsCo>>
(Parte II) <<http://www.youtube.com/watch?v=b7BlaahWR1g>>
(Parte III) <<http://www.youtube.com/watch?v=wwRrGDfgFz0>>
(Parte IV) <<http://www.youtube.com/watch?v=cFONDan40xY>>
- Hilst, Hilda. *Entrevista TV Cultura*. Entrevista concedida em 1990, por ocasião do lançamento de “O caderno Rosa de Lori Lambi” 13/07/2014

<<http://www.youtube.com/watch?v=5yeFhO4G2OQ>>

Lima, Manoel Ricardo. “Joaquim Cardoso: um encontro com o deserto”. Tese de doutoramento. Pós-Graduação em Literatura. Universidade Federal de Santa Catarina, UFSC, (2008). 13/07/2014

<<https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/90919/251406.pdf?sequence=1>>

<Rosa Luxemburgo 15 de julho de 2014 <<http://www.rls.org.br/sobre-rosa-luxemburg>>

<Simone Weil 15 julho de 2014 <<http://www.simoneweil.com.br/p/conhecendo-simone-weil.html>>

Arquivos CEDAE

1. Série A Obscena Senhora D (1982) – pastas 39 e 40.

Constam duas versões datiloscritas do livro e sete fragmentos manuscritos e datiloscritos; anotações de leitura e esboços; cartas sobre o livro e sobre as adaptações para o teatro; uma dissertação de mestrado sobre o mesmo; fotos da estréia da adaptação teatral da obra (1993) com a presença titular; artigos sobre o livro e sobre adaptações teatrais do mesmo; documentos sobre a tradução do livro para o francês e constam ainda textos datiloscritos das adaptações teatrais. A série está subdividida em 4 subséries: cartas, artigos de jornal, documentos sobre publicação e adaptação teatral. (grifos nossos)

2. Caderno 1995-1999.

3. Caixa Agendas – agenda de 1993.

4. Pasta 53- O caderno rosa de Lori Lamby

a) Entrevista publicada no Diário do Povo, um jornal de Campinas em 27 de março de 1988.

b) Entrevista intitulada “A tempestade” de 1994, feita por Paulo Martinelli, para o Correio Popular de Campinas, pasta 53.