

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E NATURAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

CARLOS ALEXANDRE DA SILVA ROCHA

**A SÁTIRA AOS MECANISMOS BIOPOLÍTICOS NA TETRALOGIA
OBSCENA DE HILDA HILST**

VITÓRIA
2023

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E NATURAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

CARLOS ALEXANDRE DA SILVA ROCHA

**A SÁTIRA AOS MECANISMOS BIOPOLÍTICOS NA TETRALOGIA
OBSCENA DE HILDA HILST**

Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras do Centro de Ciências Humanas e Naturais da Universidade Federal do Espírito Santo, como exigência para obtenção do grau de Doutor em Letras – área de concentração: Estudos Literários.

Orientador: Prof. Dr. Vitor Cei Santos.

VITÓRIA

2023

Ficha catalográfica disponibilizada pelo Sistema Integrado de Bibliotecas –
SIBI/UFES e elaborada pelo autor

R672s Rocha, Carlos Alexandre da Silva, 1988-
A sátira aos mecanismos biopolíticos na Tetralogia obscena de Hilda Hilst/ Carlos Alexandre da Silva Rocha. - 2023.
138 f.

Orientador: Vitor Cei Santos.

Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Federal do Espírito Santo, Centro de Ciências Humanas e Naturais.

1. Narrativa brasileira contemporânea. 2. Sátira. 3. Biopoder. 4. Hilda Hilst. 5. Tetralogia obscena. I. Santos, Vitor Cei. II. Universidade Federal do Espírito Santo. Centro de Ciências Humanas e Naturais. III. Título.

CDU: 82

CARLOS ALEXANDRE DA SILVA ROCHA

**A SÁTIRA AOS MECANISMOS BIOPOLÍTICOS NA TETRALOGIA
OBSCENA DE HILDA HILST**

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras do Centro de Ciências Humanas e Naturais da Universidade Federal do Espírito Santo, como exigência para obtenção do grau de Doutor em Letras – área de concentração: Estudos Literários.

Apresentada em 13 de dezembro de 2023.

COMISSÃO EXAMINADORA

Prof. Doutor Vitor Cei Santos
Universidade Federal do Espírito Santo
Orientador

Prof. Dr. Fernando Simplício dos Santos
Universidade Federal de Rondônia
Membro Titular Externo

Prof^a. Dr^a. Rosanne Bezerra de Araújo
Universidade Federal do Rio Grande do Norte
Membro Titular Externo

Prof. Dr. Ricardo Lísias Aidar Fermino
Membro Titular Externo

Prof. Dr. Wilberth Claython Ferreira Salgueiro
Universidade Federal do Espírito Santo
Membro Titular Interno

Prof^a. Dr^a. Débora de Fátima Einhardt Jara
Instituto Federal Catarinense
Membro Suplente Externo

Prof^a. Dr^a. Andressa Zoi Nathanailidis
Universidade Federal do Espírito Santo
Membro Suplente Interno

A Dario Moura de Oliveira (*in memoriam*)

e a Antônio Ayres Rocha (*in memoriam*).

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador Vitor Cei Santos pela orientação atenciosa.

À Gabriela Oliveira, por seu amor e apoio constante.

À banca de qualificação e de defesa, em especial, aos professores Deneval Siqueira de Azevedo Filho e Rosanne Bezerra de Araújo, cujas contribuições foram bastante significativas para a continuidade do trabalho, a partir da qualificação.

Aos meus pais, Alecia e Carlos.

À minha irmã Vanessa.

À Irene Coutinho da Silva, Ricardo e Rose Salvalaio, pela amizade duradoura.

Aos meus amigos Rhaiana Cristina e Gabriel Miranda, companheiros de labuta.

Aos companheiros de trabalho da EEEFM Elza Lemos Andreatta, que me acompanharam durante os quatros anos de estudo para a realização desta tese.

RESUMO

Em 1989, Hilda Hilst anuncia que deixará de produzir literatura séria e que escreveria livros pornográficos e obscenos; em 1990, lança *O caderno rosa de Lori Lamby*, o primeiro livro que compõe sua *tetralogia obscena*, sendo seguido por *Contos d'escárnio & textos grotescos*, de 1990, *Cartas de um sedutor*, de 1991, e *Bufólicas*, de 1992, o único em versos. Nessas obras, a autora, a partir da sátira, zomba e desnuda o biopoder confessional. Sendo assim, este trabalho tem como *corpus* a tetralogia obscena de Hilst, na qual há o rebaixamento do biopoder soberano e disciplinar, estudados por Michel Foucault ([1984], 2001), e dos mecanismos de poder da sociedade do controle, enunciados por Gilles Deleuze ([1995] 2013). Ao evidenciar o uso da confissão na narração das personagens narradoras Lori, Karl, Crasso e as figuras áulicas de *Bufólicas*, Hilst avacalha essa tecnologia de poder, e o seu projeto efetua a sátira do gênero pornográfico e confessional comercializado na época das publicações. Nesse sentido, o trabalho é um estudo teórico que analisa a sátira ao biopoder presente na tetralogia obscena, relacionando-a às noções de sociedade soberana, disciplinar e do controle, sob a mira das reflexões de Achille Mbembe (2018), Vladímir Propp ([1976] 1992), Linda Hutcheon ([1984] 1985) e Henri Bergson ([1941] 1987), além dos teóricos anteriormente citados. O objetivo é investigar como a sátira se realiza na tetralogia obscena e como Hilda Hilst compõe um conjunto de obras em que a confissão satiriza o próprio ato de mapear-se diante do mundo.

Palavras-chave: Narrativa brasileira contemporânea – Hilda Hilst. Sátira. Biopoder.

ABSTRACT

In 1989, Hilda Hilst announced that she would stop producing serious literature and that she would write pornographic and obscene books; in 1990, she released *O caderno rosa de Lori Lamby*, the first book that made up her obscene tetralogy, followed by *Contos d'escárnio & textos grotescos*, from 1990, *Letters from a seducer*, from 1991, and *Bufólicas*, from 1992, the only one in verse. In these works, the author, based on satire, mocks and lays bare the confessional biopower. Thus, this thesis has as its corpus Hilst's obscene tetralogy, in which there is the lowering of sovereign and disciplinary biopower, studied by Michel Foucault ([1984], 2001), and the mechanisms of power of the control society, enunciated by Gilles Deleuze ([1995] 2013). By highlighting the use of confession in the narration of the narrators Lori, Karl, Crasso and the auric figures of *Bufólicas*, Hilst undermines this technology of power, demonstrating, in a way, that her project would have the function of satirizing the pornographic and confessional genre marketed at the time of publications. In this sense, the work is a theoretical study that analyzes the satire on biopower present in the obscene tetralogy, relating it to the notions of sovereign, disciplinary society and control, under the aim of the reflections on the subject of Achille Mbembe (2018), Vladimir Propp ([1976] 1992), Linda Hutcheon ([1984] 1985) and Henri Bergson ([1941] 1987), in addition to the previously mentioned theorists. The objective is to investigate how satire is carried out in the obscene tetralogy and how Hilda Hilst composes a set of works in which confession satirizes the very act of mapping oneself in front of the world.

Keywords: Contemporary Brazilian Narrative – Hilda Hilst. Satire. Biopower

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
1. A SÁTIRA AO SOBERANO EM <i>BUFÓLICAS</i>	19
1.1. OS SUPPLICIADORES EM <i>BUFÓLICAS</i>	24
1.2. OS SUPPLICIADOS EM <i>BUFÓLICAS</i>	41
2. A DOMESTICAÇÃO DOS CORPOS A PARTIR DO PANÓPTICO CONFESSIONAL EM <i>CARTAS DE UM SEDUTOR</i> E <i>CONTOS D'ESCÁRNIO – TEXTOS GROTESCOS</i>	53
2.1. OS PROCEDIMENTOS BIOPOLÍTICOS PARA SE EXTRAIR A VERDADE ...	57
2.2. INSTITUIÇÕES BIOPOLÍTICAS QUE DOUTRINAM OS CORPOS PARA O CAPITALISMO	65
2.3. A MORAL: SABER OU NÃO-SABER COMO NOVOS ÍNDICES DA MORALIDADE	78
3. A INDÚSTRIA CULTURAL COMO CONTROLE COMPORTAMENTAL SATIRIZADA EM <i>O CADERNO ROSA DE LORI LAMBY</i>	87
3.1. A EDUCAÇÃO SEXUAL A PARTIR DOS APARATOS DE CONTROLE DA INDÚSTRIA CULTURAL	92
3.2. O BIOPODER CAPITALISTA ASSOCIADO ÀS TECNOLOGIAS DE COMUNICAÇÃO EM MASSA	101
3.3. O <i>MISE EN ABYME</i> E O USO DO ANIMAL COMO FERRAMENTA DA SÁTIRA CONTRA O BIOPODER	116
CONSIDERAÇÕES FINAIS	126
REFERÊNCIAS	131

...É o *potlatch*: o “poder de perder”. Não é que eu queira uma aceitação do público. Mas quando a gente vai chegando à velhice como eu, com setenta anos, dá uma pena de ninguém ler uma obra que eu acho maravilhosa. Fico besta de ver como as pessoas não entendem o que escrevi.

Hilda Hilst

INTRODUÇÃO

Em 1989, em entrevista concedida para Marici Salomão, Hilda Hilst (1930-2004), escritora campinense já consagrada no meio literário, decreta que *Amavisse* seria o seu último livro a ser levado a sério, pois, segundo a autora, o silêncio dos leitores e da crítica literária perante sua obra seria um desaforo (DINIZ, 2012, p. 144). Em 1990, Hilst iniciou, então, uma nova proposta literária com *O caderno rosa de Lori Lamby*, proposta essa que ficaria famosa sobretudo devido às entrevistas da autora. A obra, na época, foi a primeira de uma série de livros que Hilst classificou como pornográficos, ou melhor, pornô-chic, devido a seu potencial satírico e crítico. Para Alcir Pécora, crítico e organizador das obras da escritora, esse livro seria seguido por outros três: *Contos d'escárnio. Textos grotescos*, de 1990, *Cartas de um sedutor*, de 1991, e *Bufólicas*, de 1992.

O caderno rosa de Lori Lamby e *Contos d'escárnio. Textos grotescos* são lançados no mesmo ano, tendo como narradores personagens que são escritores, Lori e Crasso, respectivamente. Lori é uma criança que relata não só aspectos próprios do universo infantil, mas também as experiências sexuais que tem com adultos em troca de benesses. Crasso é um sexagenário do ramo imobiliário que, após observar livros de má qualidade serem publicados, decide lançar sua própria obra, em que expõe, dentre outros fatores, sua conduta sexual. Em *Cartas de um sedutor*, a enunciação é dividida entre Stamatius e Karl, também escritores, que em relatos fragmentados narram suas vidas e as de outros personagens, narração essa repleta de episódios obscenos. *Bufólicas*, único livro do projeto escrito em versos, traz sete poemas-fábulas acerca de personagens tradicionais dos contos de fadas, como o rei, a rainha, a bruxa, a menina, o lobo, a avó, o anão, a donzela e a fada, todos retratados a partir de seus comportamentos sexuais.

A crítica literária brasileira¹, ao se debruçar sobre essas quatro obras de Hilda Hilst e considerar a proposta literária da autora, em geral, defende duas visões: uma de que os três livros narrativos compõem uma *trilogia obscena*, excluindo-se *Bufólicas*; e outra segundo a qual os quatro livros seriam um projeto literário unificado formando, com isso, uma *tetralogia*

¹ Cf. Azevedo Filho (1996), Queiroz (2004), Pécora (2005), Borges (2006), Cardoso (2007), Rodriguez (2007), Silva (2009), Vialeto (2013).

obscena. Em ambos os casos, para a crítica houve o consenso de que, sendo trilogia ou tetralogia, o projeto literário hilstiano teria fracassado como gênero pornográfico.

Sobre a pornografia, Jean-Marie Goulemot, em *Esses livros que se lêem com uma só mão*, destaca uma definição essencial:

Lembremos, para acabar de uma vez por todas com o que se refere a este termo, que pornógrafo vem do grego *pornê*, que significa “prostituta”, que em seu primeiro sentido o pornógrafo é o autor de um tratado sobre a prostituição antes de ser um autor de escritos obscenos e que a pornografia tem por objeto a prostituição em seu aspecto social antes de ser a “representação (por meio de escritos, desenhos, pinturas e fotos) de coisas obscenas destinadas a serem comunicadas ao público” (Dicionário Robert) (GOULEMOT, 2000, p. 22-23, grifos do autor).

Nas fontes teóricas consultadas por Goulemot, fica patente que a conceituação sobre as artes que representam o sexo está impregnada de valores morais, já que se entende a pornografia como uma escritura prostituída. O escritor, a partir dessa definição, seria um vendido e faria literatura de baixa qualidade. Percepção, aliás, seguida por boa parte dos críticos de Hilda Hilst.

Segundo Deneval Siqueira de Azevedo Filho, em *Holocausto das fadas* (1996), quando os livros pornográficos provocam o riso dos leitores, o projeto mercadológico de Hilda Hilst fracassa, pois não causa excitação sexual, malogrando as expectativas de um livro que segue os parâmetros estéticos do gênero pornográfico (AZEVEDO FILHO, 1996, p. 27). A escritora, então, fracassa na comunicação com o público leitor de livros pornográficos devido à linguagem rebuscada, às citações filosóficas e literárias que permeiam toda a sua série obscena. O pesquisador discorda da leitura de que os livros pertençam a uma série temática, pois, segundo ele, não há continuidade do segmento estético e muito menos temático para se embasar a informação dada por variados críticos de que os quatro livros fariam parte de uma *tetralogia obscena* e, por isso, *Bufólicas* não pertenceria ao projeto literário de Hilst (AZEVEDO FILHO, 1996, p. 103).

Ronnie Francisco Cardoso (2007), por sua vez, em *Na falha da gramática, a carne*, considera *Bufólicas* como um fecho para o projeto obsceno de Hilst, mas não inclui a obra em seu trabalho, devido ao fato de os poemas-fábulas destoarem do formato narrativo, já que são versos que rebaixam as personagens dos contos de fadas e “estão marcados pelo gênero burlesco de maneira mais acentuada que nos livros da trilogia em prosa” (CARDOSO, 2007, p. 14). Além disso, para o crítico, nesse livro predomina o tom de escarnecimento de atividades

sexuais, e nela Hilst se utiliza da paródia e de elementos do humor² para acentuar as características eróticas que marcam as obras da escritora. Em uma nota de *Esses livros que se lêem com uma só mão*, Goulemot diz que existe a evolução estética do gênero pornográfico, mas o que ele “ganha em filosofia, virtuosidade narrativa ou mesmo em graça, ele o perde, [...] em eficácia pornográfica” (GOULEMOT, 2000, p. 51). “Eficácia”, no sentido dado por Goulemot, é “excitar sexualmente o leitor”; logo, seguindo os argumentos do autor francês, podemos compreender a tetralogia obscena de Hilda Hilst como uma evolução estética da pornografia.

Ponto de vista similar é manifesto por Rita de Kássia de Aquino Gomes (2016), em sua dissertação *A estética hilstiana, em Contos d'escárnio. Textos grotescos, à luz da pornografia*. Gomes trabalha a questão da estética pornográfica em Hilda Hilst, defendendo que a autora operacionaliza nesse segundo romance de seu projeto obsceno um uso inovador dos dispositivos pornográficos, uma vez que “utiliza alguns elementos da pornografia, não para ostentar a euforia pornográfica, como esperado, mas para entremeá-los a temas de desengano e desesperação existenciais” (GOMES, 2016, p. 68). Apesar de o trabalho de Gomes considerar a literatura obscena de Hilst como uma trilogia e de propor uma discussão que não é propriamente o foco desta tese, a saber, a inclusão dos livros de Hilst no rol da pornografia ou não, encontramos na dissertação da pesquisadora questões caras a nossa pesquisa, como, por exemplo, a crítica ao mercado editorial efetuada na obra de Hilst. Rita Gomes demonstra, ao analisar *Contos d'escárnio*, que um dos pontos principais do projeto obsceno hilstiano é o debate metalinguístico sobre a criação literária, pois o narrador Crasso “segue o ritmo mercadológico, que se faz vendável e assim tem êxito e prosperidade no ramo da literatura de fácil comércio” (GOMES, 2016, p. 17). Gomes ressalta que essa característica mercadológica é uma ironia na literatura de Hilst, visto que a autora recorre à representação do escritor que faz sucesso editorial na composição dos narradores Lori, Karl e Crasso como uma forma de ironizar o mercado editorial e realizar o jogo entre a literatura tomada como de qualidade e a considerada como sem valor estético.

Em “Desafiando o campo literário: *Bufólicas* e as estratégias de produção da crença em Hilda Hilst” (2016), Clovis Carvalho Britto observa *Bufólicas* como pertencente ao projeto literário da escritora. Segundo Britto, a autora campinense lança a obra obscena com o intuito

² Apesar de utilizarmos certos conceitos sobre humor para analisarmos a tetralogia obscena de Hilda Hilst, optamos por não enfatizar com conceitos e termos sobre riso e humor, uma vez que já foram trabalhados de forma razoável em minha dissertação de mestrado intitulada *Obsceno, paródia e grotesco em Bufólicas de Hilda Hilst*, defendida em 2014.

de ser conhecida pelo público leitor. Para chegar até essa conclusão, o crítico literário utiliza-se de entrevistas que Hilst concedeu na época de lançamento dos livros que causaram polêmica. Apesar de toda essa tentativa de ser mais popular, “criou-se a fama de que Hilda Hilst era uma escritora difícil” (BRITTO, 2016, p. 126), deixando Hilst indignada com o status de escritor conferido a quem não mereceria tal distinção.

Ao tecer considerações sobre *Bufólicas*, Britto afirma que o único livro de poemas que compõe a tetralogia obscena contém igualmente a crítica da “identificação vulgar entre criação e consumo mercadológico”, constituindo-se no desvelamento do obsceno que é “a metamorfose da arte em mercadoria” (BRITTO, 2016, p. 132). Neste ponto, concordamos com o sociólogo, pois ao nosso ver Hilda Hilst constrói seu projeto obsceno pensando sempre em rir dessa condição do escritor que é valorizado por sua qualidade artística, mas que não consegue vender muitos livros.

A partir dos argumentos de Britto (2016), Cardoso (2007), Gomes (2016) e Azevedo Filho (1996), percebemos que para a crítica ora a concepção de tetralogia é aceita e explorada, ora é aceita, mas não estudada, ora é desconsiderada, por se pensar que não há unidade temática entre as obras. Defendemos, diferentemente deste último ponto de vista, que existe uma ligação estrutural entre as obras que comporiam a tetralogia, pois essas estariam unidas à medida que, em todas, Hilst se utiliza da matéria marcadamente obscena e satírica para a composição de críticas sociais e, sobretudo, ao mercado editorial. Hilst movimenta o objetivo do seu projeto literário, que, ao invés de ser uma escrita meramente pornográfica, direciona críticas ao mercado editorial capitalista e às metodologias do biopoder. Esta tese segue a concepção de que a *tetralogia obscena* da autora apresenta como união de todas as obras a sátira ao biopoder conforme os tipos de sociedade, a saber: soberana, disciplinar e controle. Desse modo, procuraremos demonstrar de que modo os títulos que compõem a *tetralogia obscena* deslizam entre os agenciamentos para criar uma máquina de guerra contra a regra geral de infelicidade da contemporaneidade: a confissão como metodologia biopolítica.

Acerca do suposto fracasso literário de Hilst, é válido observarmos também o que José Castello (2022) assinala em “A maldição de Potlatch”. Para Castello, a escritora campinense, ao enfatizar em entrevistas o insucesso de suas obras, estaria valendo-se de uma encenação. Seguindo os conceitos contidos em *A parte maldita*, de Georges Bataille, sobre o termo de *potlatch*, a obra literária de Hilda Hilst seria “parte daquele segmento da riqueza literária brasileira que o país, numa imitação impiedosa do ritual ameríndio, resolveu destruir gratuitamente” (CASTELLO, 2022, p. 91). Nessa interpretação, a tetralogia obscena de Hilda

Hilst seria um evento similar ao ritual praticado pelos povos originários do noroeste dos Estados Unidos, que destruíam suas riquezas para obter prestígio e poder. Hilda Hilst destrói também sua maior riqueza, a sua literatura escrita por décadas a fio, e na tetralogia repete a fórmula, pois “escreve para não ser lida. Para ser recusada. É, no entanto, essa maldição que a leva a prosseguir” (CASTELLO, 2022, p. 96).

Embora Castello (2022) defenda que as atitudes da escritora em se denunciar como abandonada e esquecida pelos leitores seja um grande teatro, Hilda Hilst assumia o termo *potlatch* como um sinônimo do silêncio em torno de sua obra, na medida em que, no momento em que os leitores não liam seus livros de grande refino estético, destruíam aquilo que ela fez de melhor, a sua obra literária. Apesar de denunciar em variadas entrevistas que iria se dedicar à escrita de leitura pornográfica e vendável, Hilst não faz o que diz e os leitores não encontram o que foi combinado pela imprensa, nos cadernos de cultura do país. Castello defende que Hilda, ao não seguir o combinado e reclamar tanto por não ser lida, sonhando com o sucesso editorial, “chega a desejar o contrário. Se fala tanto sobre a maldição que a acomete [...], é porque de alguma forma a deseja” (CASTELLO, 2022, p. 65). Partindo, portanto, dessa maldição em ser desconhecida, é que Hilda Hilst obteria o prestígio.

Visão semelhante é expressa por Britto (2016), no artigo anteriormente citado. Analisando o conceito de *potlatch* a partir da perspectiva de Bourdieu, Britto constata, como Castello, a ideia de perda dentro da obra hilstiana e evidencia que, com base na noção indígena de dispêndio, para Hilda Hilst a falta de debate sobre sua obra era muito próxima do que acontece no ritual. Entretanto, apesar de destruir sua produção literária, a autora era impulsionada criativamente partindo da “estratégia encenatória a envolver sua obra de mistérios e promessas. Desse modo, a maldição se converteria em prestígio” (BRITTO, 2016, p. 128). Nesse sentido, a radicalidade sobre o tema obsceno faz com que a tetralogia chame atenção para toda a produção literária de Hilst, o que teria dado uma maior publicidade para o conjunto da obra da autora.

A literatura hilstiana também alcançou destaque e publicidade devido ao fato de Hilst ser uma mulher que escolhe, no início da década de 1990, explorar temáticas obscenas em sua escrita. Luciana Borges (2006), em “Sobre a obscenidade inocente: *O caderno rosa de Lori Lamby*, de Hilda Hilst”, estuda o primeiro livro do projeto obsceno da autora, apreciando dois fatores da literatura canônica: o texto pornográfico e a autoria feminina. Para a estudiosa, tratar de temas sexuais constitui-se como uma transgressão, mas uma mulher abordar o tema em uma escrita erótica seria ainda mais transgressor, pois a mulher sai da posição de objeto sexual e

passa à condição de enunciadora do desejo, criando um discurso sobre as questões sexuais a partir da visão feminina. Borges demonstra que a pornografia em si não é um problema, mas ultrapassar os limites pensados para as atividades sexuais e intelectuais femininas sim. Desse modo, a estudiosa defende que, ao contrário do que ocorre na pornografia, na literatura obscena hilstiana, a descrição meticulosa das cenas e dos desempenhos sexuais e “a aparente bandalheira esconde[m] uma profunda reflexão do papel do escritor e da literatura” (BORGES, 2006, p. 27). Logo, a obscenidade de Hilst “reside em se apropriar dos desvios humanos de comportamento para refletir sobre a escrita da literatura e do tipo de literatura que se constrói como vendável e de qualidade” (BORGES, 2006, p. 30).

Em outro artigo, “Ficção *a trois*: erotismo, mercado e valor em trilógicas eróticas de autoria feminina”, Borges (2013) investiga duas trilógicas que trabalham as questões do sexo em formato literário: *Fifty Shades Trilogy (Cinquenta tons de cinza)*, da inglesa E. L. James, e a *trilogia obscena* de Hilda Hilst, considerando, portanto, apenas os livros em prosa da escritora campinense. Ao estudar “a relação entre literatura, valor de mercado e circulação de capital erótico” (BORGES, 2013, p. 193), a estudiosa defende que as trilógicas eróticas se utilizam do suspense para possibilitar a divisão da história em outros volumes para continuar a vendagem, aliás, segundo Borges tais procedimentos na trilogia *Cinquenta tons de cinza* alavancaram o “crescimento de cerca de 140% da editora Intrínseca” (BORGES, 2013, p. 195).

Como Borges afirma, esse tipo de literatura, como a escrita por E. L. James, reforça os estereótipos da narrativa cor de rosa, pois configura-se “como mais um mecanismo de legitimação de ideologias conservadoras do que se considera feminino e masculino e do lugar da mulher na sociedade patriarcal” (BORGES, 2013, p. 213), essas obras marcam a condição subalterna da mulher ao invés de romper com esse pensamento. Hilda Hilst, por sua vez, quebra o padrão seguido por esses *best-sellers*: subverte o gênero e rompe com os paradigmas esperados nesses tipos de narrativas, uma vez que “as influências de Hilda Hilst – Bataille, Kiekergaard, Deleuze – associadas à desconstrução formal do gênero (*genre*) e à produção de uma ficção estruturalmente híbrida, poderiam mesmo dificultar a compreensão da obra como pertencente ao gênero (*gender*) feminino” (BORGES, 2013, p. 215). Logo, o debate sobre a matéria obscena ou pornográfica tem como intenção questionar e atacar o sistema literário vigente trazendo também o debate vocabular dos romances obscenos como uma forma de questionar o sucesso do gênero.

Como visto, Borges não considera *Bufólicas* como livro de fechamento do projeto obsceno de Hilst, entretanto destacamos que, apesar de esse ser um livro de poemas, constata-

se nele a exploração de estruturas narrativas semelhantes às fábulas compostas em forma de poemas de La Fontaine, por exemplo. Embora discordemos da classificação do projeto obscuro como trilogia, observamos que a análise de Borges é muito pertinente por realizar o exame do projeto literário de Hilda Hilst de forma comparativa com obras que foram sucesso de vendas no Brasil.

Se Hilda Hilst se vale da matéria obscena para questionar a sociedade e o próprio sistema literário, é peça fundamental do seu projeto a sátira. Em *Comicidade e riso*, Vladímir Propp (1992) define o riso de zombaria como uma expressão que ocorre com maior frequência, tanto na vida, como, por exemplo, o riso ridicularizador em um grupo de amigos, quanto na arte, as expressões caricaturizadas de um político em uma charge ou o exagero de um comportamento humano em uma obra literária. No caso das expressões artísticas, podemos relacionar o riso de zombaria às expressões satíricas, pois na maior parte das produções paródicas e caricaturescas recorre-se à possibilidade do riso crítico, que pressupõe a superioridade moral do produtor da obra e do espectador que ri ao consumir a obra ou, de acordo com o teórico russo, de um riso “suscitado pelos defeitos daquilo ou de quem se ri” (PROPP, 1992, p. 151). Portanto, parece-nos que Hilda Hilst ao criar a tetralogia obscena, não pretendia meramente aventurar-se pelo gênero pornográfico, como foi aventado por parte da crítica na época do lançamento, mas sim satirizar de forma zombeteira a confissão e as sociedades que ditaram a nossa história.

Luis Eustáquio Soares, em *Franz Kafka e Guimarães Rosa: a sociedade do controle integrado*, resume a divisão das sociedades soberana, disciplinar e controle:

[...] cada forma de Estado corresponde, por sua vez, a uma tecnologia de dominação a serviço da axiomática religiosa. À primeira, a dos Estados arcaicos imperiais, a técnica de dominação preponderante é a que especialmente Deleuze e Foucault chamaram de sociedade da soberania; à segunda, por sua vez, a dos Estados formados por “impérios evoluídos”, cidades, sistemas feudais, a técnica hegemônica ainda é a da sociedade da soberania, com vestígios de um segundo modelo emergente, que é o da sociedade disciplinar; a terceira forma de Estado, os modernos, a tecnologia de dominação que prevaleceu e que marcou e marca todas as nossas vidas, diretamente, é a da sociedade disciplinar, num primeiro momento, com preponderância até a Segunda Guerra Mundial e, após esta, a da sociedade do controle, que é a que determina o estado de exceção atual, razão por que é possível deduzir a existência de três grandes estados de exceção durante o longo pesadelo da tradição do oprimido, sedimentada pela relação indiscernível entre axiomática religiosa e mortuária, a saber: um estado de exceção da sociedade da soberania, um segundo da sociedade disciplinar e um terceiro da sociedade do controle. (SOARES, 2013, p. 72)

Para Soares, os panópticos das sociedades se embaralham e, mesmo que o período dominante dessa ferramenta de poder tenha passado, ainda somos presos a ela. Por isso, no

século XIX, vemos transmitida por satélites, em nossas redes sociais, a invasão de algum país, ou seja, a tecnologia mostrando a vida nua, em tempo real. Assim também são os programas policiais que supliciam com a vergonha na praça pública da televisão. Por isso, ao considerarmos a relação entre literatura e sociedade, a tetralogia de Hilst se destaca, ao trazer nas texturas narrativas o gozo dos complexos, ao zombar do familiarismo³, dos fantasmas da confissão e dos panópticos de vigilância.

Gilles Deleuze, em “*Post-scriptum sobre as sociedades de controle*” (2013), aponta que a mudança da sociedade disciplinar se deve muito ao banco, ao capitalismo, “visto que a disciplina sempre se referiu a moedas cunhadas em ouro – que servia de medida padrão –, ao passo que o controle remete a trocas flutuantes, modulações que fazem interferir como cifra uma porcentagem de diferentes amostras de moedas” (DELEUZE, 2013, p. 226). Na sociedade de controle, diferentemente da disciplinar, marca-se o domínio das vontades e dos corpos, conseqüentemente, de forma molecular a partir da vigilância interminável que se utiliza do aparato tecnológico para interpenetrar nos espaços, tornando-nos prisioneiros do capitalismo até na vida privada.

Apesar de *O caderno rosa de Lori Lamby* representar uma sociedade disciplinar, acreditamos que exista nele a sátira aos panópticos do controle representados pelos programas infantis, pela televisão e pelo consumismo. Luis Eustáquio Soares, sobre essa mistura entre os panópticos estudados por Foucault e Deleuze, cria o termo *Sociedade do Controle Integrado* que parece explicar essa confusão dentro do romance. Para Soares o termo elucidaria como os panópticos da sociedade de controle agem juntos com as tecnologias de poder da sociedade soberana e disciplinar, “razão, portanto, por que é integrado” (SOARES, 2013, p. 85).

Diante da contribuição dessas investigações sobre a obra de Hilda Hilst, este trabalho⁴ é dividido em três capítulos e tem como intenção contribuir para o debate acerca do projeto literário obsceno da escritora campinense. A pesquisa se debruça sobre o biopoder satirizado manifesto na tetralogia obscena, perpassando conceitos afins como: soberania, suplício,

³ Familiarismo ou familismo é um termo utilizado por Deleuze e Guattari (1997) nos volumes dos *Mil Platôs* e em outras obras. Como podemos subentender do uso do termo, os filósofos o empregam para se referirem a desejos ligados ao Complexo de Édipo. Os pensadores franceses criticam o aprisionamento do desejo nesta interpretação psicanalítica que se dá no seio da família.

⁴ Este estudo amplia a pesquisa de minha dissertação de mestrado, intitulada *Obsceno, paródia e grotesco em Bufólicas de Hilda Hilst* (PPGL/Ufes), defendida em 24 de novembro de 2014. Na dissertação, debrucei-me apenas sobre *Bufólicas*; nesta tese, o trabalho expande-se e terá como *corpus* os quatro livros que compõem o projeto literário de Hilst do início dos anos 1990.

disciplinamento dos corpos, confissão, controle e sátira, e investigando de que modo esses termos se relacionam entre si para compor a sátira hilstiana.

Naturalmente, foi preciso acessar autores e teorias que lançassem luz sobre as inquietações advindas do biopoder e da sátira. Assim, fez-se necessário evocar Michel Foucault em *História da sexualidade: a vontade de saber* (2001) e *Vigiar e punir* (2014); e Gilles Deleuze e Félix Guattari, em “*Post-scriptum sobre as sociedades de controle*” (2013). Fazemos uma rápida incursão sobre os tipos de sociedades que Hilda Hilst satirizou: soberana, disciplinar e controle.

No primeiro capítulo, “A sátira ao soberano em *Bufólicas*”, empenhamo-nos no descortinar da representação do biopoder soberano, utilizando conceitos constantes em *Vigiar e punir* (2014), de Foucault, relacionando-os à sátira a partir dos conceitos de Northrop Frye, em *Anatomia da crítica* (1973), e de Vladímír Propp, em *Comicidade e riso* (1992). Dividimos as personagens de *Bufólicas* conforme o comportamento de supliciados ou supliciadores. O capítulo visa à observação de como o poder soberano se circunscreve na pele do condenado e como esses processos são satirizados pela escritora campinense.

No segundo capítulo, “A domesticação dos corpos a partir do panóptico confessional em *Cartas de um Sedutor* e *Contos d’escárnio. Textos Grotescos*”, averiguamos de que modos a confissão é satirizada nesses dois livros narrativos, observando a sátira dos procedimentos clínicos para se obter a verdade. Além disso, destacamos de que forma as instituições que disciplinam os corpos, como, por exemplo, a igreja ou a escola, não conseguem atingir seus objetivos disciplinadores, sendo propulsoras de desejos. Vemos, ademais, como a escritora realiza a sátira aos admiradores do racismo de Estado, como o nazismo ou o patrimonialismo brasileiro, que se configura como uma repetição da *casa grande e senzala* no Brasil. Os conceitos de biopoder dialogarão com os de escárnio e sátira de Terry Eagleton, em *Humor* (2020), e Henri Bergson, em *O riso* (1987), além de Propp, já mencionado.

Por fim, no terceiro capítulo, “A indústria cultural como controle comportamental satirizada em *O Caderno rosa de Lori Lamby*”, observamos como a sociedade do controle impulsiona o consumismo nos indivíduos a partir da televisão, aparelho massivamente presente nos lares de brasileiros na época de lançamento de *O caderno rosa*. Como se sabe, em entrevistas, Hilda Hilst já realizava críticas pesadas contra a sexualização das crianças e o seu consumismo danoso que era impulsionado por programas infantis difundidos pela televisão. Esse capítulo dialoga com o trabalho de Gilles Deleuze e Félix Guattari (2013) na classificação

dos autores sobre a sociedade do controle e os meios de propagação do biopoder desse tipo de sociedade. Relacionamos os aparatos eletrônicos como, por exemplo, as mídias eletrônicas no controle social, com os estudos de Theodor Adorno e Max Horkheimer (2006) sobre a indústria cultural.

Ao reconhecer as várias margens em *Bufólicas*, *Cartas de um sedutor*, *Contos d'escárnio*, *Textos grotescos* e *O caderno rosa de Lori Lamby*, o biopoder, a pornografia, os mecanismos confessionais, dentre outros, esta tese tem por meta pesquisar a confissão no projeto literário obscuro de Hilst, mostrando como a autora se utiliza dos mecanismos confessionais e dos panópticos das sociedades. O resultado desse percurso de pesquisa é o que passamos a apresentar a seguir.

1. A SÁTIRA AO SOBERANO EM *BUFÓLICAS*

Hilda Hilst encerrou a sua tetralogia obscena com o livro de poemas *Bufólicas*, editado pela Massao Ohno, em 1992. Nesta obra coesa com sete poemas-fábulas, vê-se o uso das personagens tradicionais dos contos de fadas, como: o rei, a rainha, a bruxa, a menina, o lobo, a avó, o anão, a donzela e a fada. Essas personagens que estão relacionados tanto com o bem, quanto com o mal, comumente estão ligadas ao alto corporal, entretanto nas sete bufólicas aparecem com as emoções ligadas ao sexo, sendo, desse modo, transpostas, no livro, para o baixo, para as regiões reprodutoras e excretoras do corpo humano (ALBERTI, 2011, p. 50). Nos sete poemas-fábulas – “O Reizinho Gay”, “A Rainha Careca”, “Drida, a Maga Perversa e Fria”, “A Chapéu”, “O Anão Triste”, “A Cantora Gritante” e “Filó, a Fadinha Lésbica” –, a autora persegue o grotesco e a obscenidade como máscara para a crítica social, por meio de uma clara e intensa perversão das personagens, usando a sátira para criticar procedimentos da sociedade soberana.

Nelly Novaes Coelho, ao analisar as narrativas que são denominadas como *contos de fadas*, expõe as características desse tipo de narrativa:

Com ou sem a presença de fadas (mas sempre com o maravilhoso), seus argumentos desenvolvem-se dentro da magia feérica (reis, rainhas, príncipes, princesas, fadas, gênios, bruxas, gigantes, anões, objetos mágicos, metamorfoses, tempo e espaço fora da realidade conhecida etc.) e tem como gerador uma problemática existencial. Ou melhor, têm como núcleo problemático a realização essencial do herói ou da heroína, realização que, via de regra, está visceralmente ligada à união homem-mulher (COELHO, 1991, p. 13, grifos da autora).

No caso das *Bufólicas*, as personagens dos contos de fadas aparecem nos poemas-fábulas com anomalias genitais e com comportamentos sexuais que fogem do tradicional, condutas que não são características dessas personagens, ou seja, Hilst trabalha as personagens rebaixando-as ideologicamente, invertendo-as em relação ao que elas representam na tradição: o rei, contrariando a representação da masculinidade heterossexual, é gay; a rainha é virgem, mas por causa da falta de “pentelhos” em sua “passarinha”; a maga Drida pratica ações que podem ser consideradas politicamente incorretas contra pessoas como velhos, crianças, gays, negros e animais, e comenta suas travessuras em um diário; Chapéu é cafetina do Lobo homossexual, e este é secretamente sodomizado pela avó Leocádia; o anão que era abusivamente dotado, por um pedido mal interpretado por Deus, fica sem nem “um pedaço de pau”; a cantora, representando a donzela, tem uma voz afrodisíaca; a fada, além de ser lésbica,

à noite vira fera e pratica sexo anal nos moradores da vila, mas no final é raptada pelo tira Troncudão e faz desaparecer Vila do Troço.

Sobre essas representações em *Bufólicas*, acreditamos que as personagens aparecem rebaixadas como uma forma de sátira à Sociedade Soberana. Sobre este termo, Michel Foucault, em *História da sexualidade I: vontade de saber*, afirma que a biopolítica, nesta sociedade, corresponde ao rei, que tem direito divino de vida e morte sobre os seus súditos:

O soberano só exerce, no caso, seu direito sobre a vida, exercendo seu direito de matar ou contendo-o; só marca seu poder sobre a vida pela morte que tem condições de exigir. O direito que é formulado como "de vida e morte" é, de fato, o direito de *causar* a morte ou de *deixar* viver. Afinal de contas, era simbolizado pelo gládio. E talvez se devesse relacionar essa figura jurídica a um tipo histórico de sociedade em que o poder se exercia essencialmente como instância de confisco, mecanismo de subtração, direito de se apropriar de uma parte das riquezas: extorsão de produtos, de bens, de serviços, de trabalho e de sangue imposta aos súditos. O poder era, antes de tudo, nesse tipo de sociedade, direito de apreensão das coisas, do tempo, dos corpos e, finalmente, da vida; culminava com o privilégio de se apoderar da vida para suprimi-la. (FOUCAULT, 2001, p. 128).

Hilda Hilst, portanto, utiliza-se da sátira para rebaixar o direito de o rei poder decidir sobre a vida do povo em *Bufólicas*. Um exemplo é o rei de "O reizinho gay", que faz seu reino sucumbir de susto ao exigir um "cu cabeludo" (HILST, 2002, p. 25) por ter direito de vida ou de morte sobre o povo do reino. Aliás, o reizinho nos remete ao pai da princesa em "O rei sapo". Neste conto de fadas, o pai tem o papel fundamental de aconselhar a filha a manter a palavra. No texto de Hilst, ao contrário, a personagem apresenta uma sexualidade marcada, derivada, por um lado, do obscuro e do realismo grotesco, em que se enfatiza pelo exagero o baixo corporal; e, por outro, do pornográfico. Estes temas e sátiras em *Bufólicas* têm como intenção satirizar o momento político em que foi escrita a obra que finaliza a tetralogia obscena da autora.

Em entrevista, a própria Hilda Hilst ressalta o potencial político e satírico da obra ao declarar que *Bufólicas*, até mesmo dentro da Tetralogia obscena, é de difícil classificação:

Bufólicas é o conto de fadas que ainda não tinha sido escrito. É um livro político. Ele usa os personagens dos contos de fadas tradicionais, mas subvertendo o imaginário desses contos. Estão todos lá: O Reizinho Gay, A Rainha Careca, A Maga Perversa, o Anão triste. Não classifico como literatura infantil, porque certamente não aceitariam essa definição. [...]. *Bufólicas* é muito engraçado, e a pornografia não é engraçada, ninguém goza rindo. Mas insisto que é um livro político, porque é impossível escapar ao momento político que vivemos: temos um presidente que não é presidente e considera-se escritor quem não é escritor (HILST, 1992, p. 04).

Em *Bufólicas* abundam o pau, a passarinha, o oiti, os quais, tomando para si a importância política e ideológica, servem como um anfiteatro para o discurso político contra o

poder soberano. Os órgãos sexuais – denominados com palavras que já denotam o elevado grau grotesco da obra – participam do combate político em que o riso é a única arma para se trocar da tirania obscena de nosso mundo. Ao criar cenas nas quais o absurdo prepondera, com o intuito de desnudar as contradições políticas do homem, os poemas-fábulas retiram as máscaras grotescas de “defeitos” sexuais e satirizam os comportamentos sociais reacionários e degradantes do homem contemporâneo. Vê-se que o rebaixamento é muito importante na obra, pois o *nonsense* e o absurdo são atirados na cara do leitor, tornando-se crime a inocência e o bucolismo diante da hipocrisia.

Sobre a sátira, Northrop Frye (1973), em *Anatomia da crítica*, diz que o termo é um tipo de ironia, mas é militante, pois as “suas normas morais são relativamente claras, e aceita critérios de acordo com os quais são medidos o grotesco e o absurdo” (FRYE, 1973, p. 219). Desse modo, para o crítico, a “sátira requer pelo menos uma fantasia mínima, um conteúdo que o leitor reconhece como grotesco, e pelo menos um padrão moral implícito, sendo o último essencial, numa atitude combativa, para a experiência” (FRYE, 1973, p. 220). A sátira, portanto, ao selecionar suas absurdidades, implica-se em um ato de moralidade. Ao percebermos que Hilda Hilst escolhe o rebaixamento da ferramenta do biopoder soberano, constata-se que, ao ilustrar eventos sexuais de personagens feéricos rebaixados, a obra tem como função satirizar o suplício.

Ao dar tanta importância ao falo, à vagina e ao ânus, o narrador veste a máscara de um bufão, a satirizar os defeitos e vícios da corte, rebaixando e ridicularizando, através da obscenidade e do grotesco, as figuras árcades, pastoris, do cânone infantil. O título já denuncia a junção de elementos díspares, pois há a união das palavras *Bufo* com *Bucólico*. O termo literário *Bucólico* provém da palavra grega “*Boukolikós*, relativo aos pastores, à vida pastoril” (MOISÉS, 2004, p. 58), além de ter como referência máxima a obra de Virgílio (séc. I a. C), que seguiu o modelo campestre e intitulou a sua obra de *Bucólicas* (MOISÉS, 2004, p. 230). Já a palavra *bufo*, por sua vez, surgiu na bufonaria da cultura cômico-popular. Segundo Bakhtin, esses personagens eram considerados os difusores dos princípios carnavalescos no cotidiano da corte, mas fora da época do carnaval. Os bufões e bobos não eram simples atores que exerciam seu papel no palco. Ao contrário disso, eles eram “bufões e bobos em todas as circunstâncias da vida. Como tais, encarnavam uma forma especial da vida, ao mesmo tempo real e ideal” (BAKHTIN, 1993, p. 7).

Desse modo, o narrador bufão hilstiano vai misturando as fronteiras do sério e do cômico a partir da experiência com a linguagem despudorada, a destruir a tradição a partir do

riso, misturando variados gêneros. Como analisa Alcir Pécora (2005), ao escolher uma fábula, por exemplo, a autora dilui sua marca genológica e nela insere elementos do conto de fadas ou de outros gêneros, como epigramas, *fabliaux*, poemas de escárnio, poemas obscenos, pornografia etc. Nos sete poemas que compõem o livro de Hilda Hilst, portanto, ocorre o hibridismo de gêneros, resultado da paródia, estratégia discursiva fundamental para a compreensão dos poemas de *Bufólicas*. Ao brincar parodicamente, ao que parece, com essa relação entre o sério, representado pelo termo bucólico, e o cômico, representado pela palavra bufo, Hilda Hilst destrona os personagens dos contos de fadas. Nesse novo texto as personagens não representam mais o que costumavam simbolizar. A narrativa, portanto, se apresenta como um antidiscurso da moral cristã.

Nesse sentido, o neologismo utilizado por Hilst procura abranger aspectos díspares da tradição literária: o livro de Virgílio, de extração culta, e a bufonaria, de extração cômico-popular. Deneval de Azevedo Filho (2007, p. 140), comentando o neologismo do título, diz que, ao utilizar esses aspectos, o bufo e o gênero pastoril, “Hilda relê e de forma absolutamente criativa abusa do humor político dando um tom forte de ressignificância, ora *ad absurdum*, a alguns contos de fadas canônicos e a outros textos e fábulas mórbidas de desvairada hipocrisia”. Assim, segundo o autor, esse narrador bufão vai destruindo, sem nenhum pudor, esses gêneros literários que há gerações são contados para as crianças.

Com a intenção de reler os personagens que representam os valores morais da soberania, Hilda Hilst, em seu último livro da tetralogia obscena, reformulou as fábulas antigas e contos de fadas com o uso da paródia e da sátira. Nos sete poemas, Hilst recupera personagens tradicionais do gênero, como: rei, rainha, fada, menina desprotegida, donzela, maga e anão. Mas representa-os de forma invertida, pois os personagens têm anomalias nas genitálias e praticam o ato sexual de forma incomum. *Bufólicas*, como podemos ver, dialoga com um dos processos cômicos estudados por Henri Bergson (1987) para alcançar a comicidade, a inversão. Nesse aspecto, a comicidade é obtida com a inversão de uma situação ou da troca de papéis, devido à representação contrária dos personagens e do que eles tradicionalmente simbolizam na literatura maravilhosa ou feérica. As sete bufólicas revelam cenas cômicas “fazendo com que a situação volte para trás e com que os papéis se invertam” (BERGSON, 1987, p. 46). A inversão utilizada em *Bufólicas* cria a esfera cômica tecida juntamente com os exageros e rebaixamentos.

As inversões no livro ocorrem a partir do que se espera de um comportamento moral relacionado à literatura tradicional: o rei, contrariando a representação da masculinidade

heterossexual, é gay; a rainha é casta, mas por causa da falta de “pentelhos”; a maga pratica ações que podem ser consideradas politicamente incorretas contra pessoas, como idosos, crianças, negros, e animais, e comenta suas travessuras em um diário; Chapéu é cafetina do Lobo, e este é secretamente sodomizado pela avó Leocádia; o anão, que era abusivamente dotado, pois tinha uma “terceira perna”, por um pedido mal interpretado por Deus fica sem nem “um pedaço de pau”; a cantora, representando a donzela, tem uma voz afrodisíaca que excita sexualmente os homens do lugarejo; a fada, que é lésbica, à noite vira fera e pratica sexo anal com os moradores da vila, mas no final é raptada por Troncudão e deixa o lugar no esquecimento.

Bufólicas, nesse sentido, é a sátira da sociedade soberana e a escolha de personagens dos *contos de fadas* se deve, inclusive, pelo próprio motivo de termos a representação feérica, ou seja, a representação do místico juntamente com as figuras do rei e da rainha. Hilda Hilst, por isso, representa a relação entre supliciadores e supliciados que se perfaz na obra como uma luta de classes entre soberano e os seus membros indesejados. Sobre o suplício, Michel Foucault (2014), em *Vigiar e Punir: Nascimento da prisão*, aborda esta punição característica da sociedade soberana:

O suplício é uma técnica e não deve ser equiparado aos extremos de uma raiva sem lei. Uma pena, para ser um suplício, deve obedecer a três critérios principais: em primeiro lugar, produzir uma certa quantidade de sofrimento que se possa, se não medir exatamente, ao menos apreciar, comparar e hierarquizar; a morte é um suplício na medida em que ela não é simplesmente privação do direito de viver, mas a ocasião e o termo final de uma graduação calculada de sofrimentos: desde a decapitação – que reduz os sofrimentos a um gesto e num instante: o grau zero do suplício – até o esquartejamento que os leva quase ao infinito, por meio do enforcamento, da fogueira e da roda, na qual se agoniza muito tempo: a morte-suplício é a arte de reter a vida no sofrimento, subdividindo-a em “mil-mortes” e obtendo, antes de cessar a existência. (FOUCAULT, 2014, p.36-37)

Suplício é a severa punição corporal do julgado perante a sociedade, desse modo, o soberano infligia a tortura e inscrevia no corpo do detento a pena cometida, o supliciado sofria de todas as formas possíveis para demonstrar diante do povo que este martirizado era similar a um regicida, uma vez que qualquer crime que era cometido era como se afrontasse ao próprio rei. Daí parte-se para *Bufólicas*: Hilst opta por questionar esta relação do suplício na vida nua na obra. O crime passa a ser o conservadorismo e a crença em resoluções de problemas em divindades e objetos mágicos. Assim, seres mágicos, fadas e seres representativos são rebaixados com o intuito de trazer para o campo do humano a divinização que a sociedade soberana pode criar, dado que, nessa sociedade, todo poder emanaria de Deus e do soberano.

Nas *Bufólicas* é realizado o jogo obsceno que demonstra como a sociedade é corrupta e segue valores míticos que já se transformaram em pó, inclusive é satirizada a pretensa ideia de que existem os seres míticos.

Embasando-nos nas questões sobre sociedade soberana, sátira e contos de fadas debatidas até o momento, partimos agora para a análise dos poemas contidos em *Bufólicas*, demonstrando como a sátira se faz na representação de supliciados e suplicadores nos poemas.

1.1. OS SUPLICIADORES EM *BUFÓLICAS*

Michel Foucault, em *História da sexualidade I: a vontade de saber*, reflete que, apesar de termos mudado de sociedade, ainda não conseguimos decapitar a cabeça do rei, ou seja, não conseguimos nos desligar da noção de soberania. “Daí a importância que ainda se dá, na teoria do poder, ao problema do direito e da violência, da lei e da ilegalidade, da vontade e da liberdade e, sobretudo, do Estado e da soberania (mesmo se esta é refletida, não mais na pessoa do soberano, mas num ser coletivo)” (FOUCAULT, 2001, p. 85-86).

Dessa forma, os poemas-fábula constantes em *Bufólicas* podem ser entendidos como uma forma de sátira ao biopoder soberano, uma vez que a subalternidade aos desejos e vontades de figuras áulicas é satirizada nesses textos. Como um destaque principal desta obra, temos a representação de duas potestades: o rei e a rainha. Ressaltamos, pois, “O reizinho gay” e “A rainha careca”, que podem ser tomados de exemplo de como Hilda Hilst faz seus textos transgredirem o padrão esperado de uma sociedade patriarcal. Suas tramas poéticas desafiam sua própria finitude, na fascinação que Hilst parece nutrir pela desmedida no comando das violações, de personagens e de gêneros. Em “O Reizinho Gay”, o Rei e o cetro, símbolos da masculinidade e do poder, são rebaixados. A sátira que ocorre no poema-fábula é a mais tradicional possível, pois a figura do rei é representada diminuindo o seu valor moral e, portanto, reduzindo a própria condição da soberania:

Mudo, pintudão
O reizinho gay
Reinava soberano
Sobre toda nação.
Mas reinava...
APENAS....

Pela linda peroba
Que se lhe adivinhava
Entre as coxas grossas.
Quando os doutos do reino
Fizeram-lhe perguntas
Como por exemplo
Se um rei pintudo
Teria o direito
De somente por isso
Ficar sempre mudo
Pela primeira vez
Mostrou-lhes a bronha
Sem cerimônia.
Foi um Oh!!! geral
E desmaios e ais
E doutos e senhoras
Despencaram nos braços
De seus aios.
E de muitos maridos
Sabichões e bispos
Escapou-se um grito.
Daí em diante
Sempre que a multidão
Se mostrava odiosa
Com a falta de palavras
Do chefe da Nação
O reizinho gay
Aparecia indômito
Na rampa ou na sacada
Com a bronha na mão.

E eram ós agudos
Dissidentes mudos
Que se ajoelhavam
Diante do mistério
Desse régio falo
Que de tão gigante
Parecia etéreo.
E foi assim que o reino
Embasbacado, mudo
Aquietou-se sonhando
Com seu rei pintudo.
Mas um dia...
Acabou-se da turba a fantasia.
O reizinho gritou
Na rampa e na sacada
Ao meio-dia:
Ando cansado
De exhibir meu mastruço
Para quem nem é russo.
E quero sem demora
Um buraco negro
Para raspar meu ganso.
Quero um cu cabeludo!
E foi assim
Que o reino inteiro
Sucumbiu de susto
Diante de tal evento...
Desse reino perdido
Na memória dos tempos

Só restaram cinzas
Levadas pelo vento.

Moral da história:
a palavra é necessária
diante do absurdo.
(HILST, 2002, p. 11-14)

O rei é de baixa estatura, como é evidenciado pelo uso do diminutivo, e homo-orientado. O cetro, símbolo do poder soberano, vira o enorme pênis grotesco, monstruoso, a calar a multidão diante do absurdo dos seus desmandos. O pênis do reizinho, em descomunal tamanho, passa a governar o povo em seu lugar, fazendo-se desnecessário o uso de palavras, já que só a visualização do membro do reizinho acalma a turba (HILST, 2002, p. 11-12). A palavra “APENAS” grafada em caixa alta, aliás, reforça que o rei não era um bom governante e necessitava expor seu órgão sexual para poder guiar a “nação”. Assim, a palavra “falo” vira um trocadilho dentro do poema-fábula, uma vez que “falo” pode representar o verbo falar, conjugado na primeira pessoa do presente do indicativo, ou apenas indicar o homônimo que seria o pênis (HOUAISS, 2009). Portanto, Hilda Hilst parece brincar com as duas acepções, já que a “peroba” fala no lugar do reizinho. Dessa forma, o órgão sexual masculino ganha importância maior do que a do próprio homem, diluindo sua capacidade de ordem, de expressão do pensamento, originada no intelecto (ALBERTI, 2011, p. 50).

Achille Mbembe, em *Necropolítica*, afirma que, conceitualmente, a formulação sobre o funcionamento da soberania está “no poder e na capacidade de ditar quem pode viver e quem deve morrer. Por isso, matar ou deixar viver constituem os limites da soberania, seus atributos fundamentais. Ser soberano é exercer controle sobre a mortalidade e definir a vida como a implantação e manifestação de poder” (MBEMBE, 2018, p. 5). Portanto, ao utilizarmos o pensador camaronês para ler o poema, observamos que a masculinidade genocida de um governante é satirizada em *Bufólicas*. Ao decidir matar a população para atingir a concretude de seu prazer pessoal, o Reizinho se transforma na metáfora do poder soberano que decide sobre as vidas nuas dos sete poemas-fábulas. Dessa forma, o rei resolve massacrar a vida de todos que estão no reino, criando a dualidade entre supliciados e suplicidores.

A metáfora da palavra “falo” (“desse régio falo”) do poema representa mudanças constantes dos sentidos e acepções da metáfora-falo: ora o falo é poder – o cetro – a calar a todos que questionam sobre o silêncio do rei; ora é objeto de adoração, falo-Deus. Todas as acepções de sentido da metáfora-falo são idênticas e diversas. E em uma metáfora conjunta o

falo e a fala do rei se transformam em tirania, pois o rei “cansado de exhibir o seu mastruço para quem nem é russo” solicita um “cu cabeludo” (HILST, 2002, p. 14). Assim, a fala associada ao pênis torna os sentidos mais nebulosos e negativos, pois o falo, o “pinto”, passa também a representar o silêncio, a tirania, a morte.

Portanto, ao decretar a vontade de satisfazer-se sexualmente com um órgão anal, o Reizinho utiliza-se do seu poder soberano, direito de vida ou morte sobre os seus súditos. Michel Foucault, sobre a soberania, diz que o poder de vida e morte que o rei tem está relacionado com a própria segurança ou a do seu governo:

Por muito tempo, um dos privilégios característicos do poder soberano fora o direito de vida e morte. Sem dúvida, ele derivava formalmente da velha *pátria potestas* que concedia ao pai de família romano o direito de "dispor" da vida de seus filhos e de seus escravos; podia retirar-lhes a vida, já que a tinha "dado". O direito de vida e morte, como é formulado nos teóricos clássicos, é uma fórmula bem atenuada desse poder. Entre soberano e súditos, já não se admite que seja exercido em termos absolutos e de modo incondicional, mas apenas nos casos em que o soberano se encontre exposto em sua própria existência: uma espécie de direito de réplica. Acaso é ameaçado por inimigos externos que querem derrubá-lo ou contestar seus direitos? Pode, então, legitimamente, entrar em guerra e pedir a seus súditos que tomem parte na defesa do Estado; sem "se propor diretamente à sua morte" é-lhe lícito "expor-lhes a vida": neste sentido, exerce sobre eles um direito "indireto" de vida e morte. Mas se foi um deles quem se levantou contra ele e infringiu suas leis, então, pode exercer um poder direto sobre sua vida: matá-lo a título de castigo. (FOUCAULT, 2001, p. 127)

O reizinho gay, partindo do pressuposto foucaultiano, utiliza-se do poder de *pátria potestas* sobre o Estado e, a partir de seu desejo sexual, decreta o fim do reino. “O Reizinho gay”, portanto, é a sátira ao povo que sucumbe à admiração erótica do seu governante. No evento do suplício da sociedade soberana, a participação do povo é importante devido à espetacularização do crime que era considerado um erro contra o próprio corpo do rei. Por isso, do povo se esperam duas coisas: o gozo com o sofrimento ou a pena para com o condenado. Neste jogo dúbio, o povo poderá se revoltar contra as forças de Estado, o carrasco e a polícia, ou ajudará a executar a pena do condenado (FOUCAULT, 2014, p. 58-60). No poema-fábula do Reizinho, os súditos escolheram o silêncio para não perder o vislumbre da masculinidade de seu soberano.

Em *Lições de Sade: ensaios sobre a imaginação libertina* (2006), Eliane Robert Moraes defende que Sade desenvolve em sua literatura a ideia de que “o homem soberano é aquele que não se deixa levar pelos apetites e pelos prazeres, mantendo uma relação de domínio sobre os seus sentidos” (MORAES, 2006, p. 47). Tais apontamentos não indicam que a atividade sexual seja um mal em si, mas demonstram que “mesmo quando encarada como natural e regeneradora

ela é objeto de cuidado moral, e requiere delimitação, pois o seu impulso natural se faz em direção ao excesso, tendendo ao exagero” (MORAES, 2006, p. 47). Desse modo, a representação do homem soberano é aquela em que o indivíduo consegue controlar os desejos carniais, com a intenção de manter o domínio total de si, comportamento este que se espera do rei de *Bufólicas*, porém, como a personagem é invertida moralmente, o reizinho prefere sacrificar a vida do reino inteiro para ter sua vontade sexual atendida, sobrando apenas as cinzas ao vento do reino que não soube se opor ao desejo de morte/sexual do soberano.

Para compreendermos as nuances da sátira hilstiana ao povo que sucumbe a partir da admiração ao seu governante, é válido recorrermos aos acontecimentos históricos da década de 1990, época de grande depressão econômica e impactada ainda pelo *impeachment* do presidente Fernando Collor de Melo. Segundo Brasílio Sallum Junior e Guilherme Stolle Paixão e Casarões, em “O *impeachment* do presidente Collor: a literatura e o processo” (2011, p. 163-211), Fernando Collor de Melo ganhou votos das massas e do empresariado, pois inculcou em todos a imagem de “líder messiânico e paladino da moralidade; como religioso e associado a Frei Damião, tido no Nordeste como um novo Padre Cícero”. Ao manejar com maestria os recursos de propaganda de massas, Collor conseguiu imprimir no povo a ideia de que ele seria a “voz dos que não tinham voz e a força dos que não tinham força para lutar contra a corrupção, os marajás e as elites que exploravam o povo” (SALLUM; CASARÕES, 2011, p. 167). Na bufólica do Reizinho, Hilda Hilst parece utilizar-se da personagem para criticar essa representação soberana da masculinidade messiânica de nossos governantes em aparentar serem a solução para os problemas governamentais de todas as classes sociais. O pênis-cajado seria uma representação simbólica desse homem divinizado pelas massas como um provável solucionador dos problemas do país.

Sobre esse uso do espetáculo político a que, aparentemente, Hilda Hilst direciona a sua crítica, Roberto Esposito, em *As pessoas e as coisas*, reflete que no regime biopolítico contemporâneo o corpo do rei se divide em duas partes irreconciliáveis, o poder pessoal e o funcionamento impessoal do Estado:

A partir deste modelo, cabeça e corpo, soberano e povo, carisma e ofício se fundiram por muito tempo em uma unidade institucional da qual os partidos políticos foram no nosso século as engrenagens fundamentais. Hoje, esse grande modelo de disciplinamento espatifou-se literalmente. Sob a dúplici pressão da globalização e da revolução tecnológica, quer nos partidos quer no governo das nossas democracias, a pessoa do líder vem assumindo um relevo sempre mais autônomo do aparato institucional do qual depende. Mas essa emancipação do líder ou do premiê do corpo político se dá a favor de seu corpo físico, já no centro da cena em todas as suas mais

íntimas dobras. É nele, em seu rosto, em seus gestos e em suas palavras, que o poder reconhece a si mesmo sem mais mediações. (ESPOSITO, 2016, p. 122).

Desse modo, o Reizinho do poema-fábula hilstiano representa um político carismático, uma vez que aparece na rampa e leva as multidões a cultuar sua pessoa e o cetro obscuro. A partir da década de 1980, o carisma dos representantes foi intensificado com uma nova tecnologia que estava se popularizando na época, a utilização de mídias de comunicação em massa como a televisão, que evidenciava a figura dos dirigentes, criando, de certa forma, governantes totalitários. Um exemplo desse processo seria o caso do presidente Fernando Collor de Mello, que utilizou a propaganda na televisão, difundindo sua masculinidade como esportista e homem sábio para conquistar a população. O processo foi exitoso, pois, em 1990, Collor alcançou a presidência e mergulhou o Brasil em uma crise econômica, política e social. Nos tempos atuais, um exemplo para ressaltarmos o totalitarismo a partir do desejo de seu governante e referendado pelo povo é a eleição do presidente Jair Messias Bolsonaro em 2018: a utilização de redes sociais, um novo estilo de comunicação com as massas, transformaram-no em um fenômeno de carisma entre a população brasileira. Ambos os governantes, após vencerem as eleições, encararam o governo como uma extensão de suas vidas privadas, infligiram ao país casos de corrupção e favorecimento pessoal, como o uso de verbas públicas para a compra de bens pessoais e o financiamento da manutenção do poder nas mãos de seus grupos políticos. Assim, é possível lermos o poema identificando uma sátira aos desmandos de representantes do Estado que confundem a dimensão privada com a pública, fato que aconteceu nas eleições e nos governos de Collor de Mello e Jair Bolsonaro.

Em “O Reizinho gay”, com a crítica ao populismo espetacular, os itens simbólicos da soberania, como o cetro e a própria voz de comando do reino, são associados ao interdito sexual da morte, uma vez que são relacionadas a uma masculinidade tóxica, com o intuito de criticar o assassinato de Estado. Quando corrompe o reino com a exibição do sinônimo de sua masculinidade, o rei mata a população ao iludi-la com a exibição do órgão sexual, criando um governo obscuro. Portanto, o direito de punir do rei ultrapassa a sua “força soberana”, pois ele acaba com toda a população utilizando-se do extermínio, característica dos totalitários. O reizinho, assim, utiliza-se do seu poder sobre a vida nua, pois “todas as vozes devem-se calar” (FOUCAULT, 2014, p. 39), no caso do poema-fábula, calaram-se eternamente diante de sua vontade sexual.

Ao pensarmos no interdito da morte, que se dá nesta bufólica, reparamos que a moral é direcionada ao povo, uma vez que salienta a importância da palavra, tanto do povo, como do soberano, em contraposto ao falo, à obscenidade. Foucault ressalta, em *Vigiar e punir*, que a cerimônia do suplício tem como personagem principal o povo como plateia, já que “as pessoas não só têm que saber, mas também têm que ver com os próprios olhos. Porque é necessário que tenham medo; mas também porque devem ser testemunhas e garantias da punição, e porque até certo ponto devem tomar parte dela” (FOUCAULT, 2014, p. 58-59). Por isso, o povo é um agente suplicador da sociedade soberana e, como podemos observar no poema do Reizinho, transformaram-se nos supliciados e carrascos de si mesmos por deixarem-se prostituir pela vontade totalitária do seu rei. Como o povo não valoriza a palavra e escolhe silenciar-se e admirar a masculinidade do rei, para o leitor resta, pelo menos, a dica da coda: “A palavra é necessária / diante do absurdo” (HILST, 2002, p. 14). A importância da palavra em um mundo pornográfico, entendido como a corrupção do povo perante o gosto do seu governante, é a verdade que o obsceno, disfarçada pelo grotesco pênis-cajado do reizinho, tenta colocar em cena no poema.

Em sociedades governadas pelo *pater*, representado pelo rei, a rainha tem direitos limitados, como Paulo Roberto Sodré conclui ao analisar as partes do segundo livro do *Speculum regum*, de Frei Romano Egídio. Segundo o crítico brasileiro, “Romano trata do governo das mulheres, dos filhos e dos servos, partindo do suposto de que um bom rei deve sê-lo antes em sua própria casa”. Após analisar estes pontos, Sodré evidencia em sua análise o tipo de mulher esperada como rainha ou esposa:

A partir do Capítulo VIII, o frei agostiniano discorre sobre matrimônio (“el matrimonio fue ordenado ala generaciõ delos fijos” [ROMANO,1494, f. lxxxij]), fidelidade feminina (“æv½ guardar fieltad los canados neñalada mente las mugeres alos maridos” [f. lxxxij]), qualidades físicas da mulher (“Las mugeres non nola mente deuen ner apontadas de los bienes del alma: mas aun delos bienes del cuerpo” [f. lxxxvij]), sujeição aos maridos (“las mugeren negid que dize el apontol deu½ ner nubjectas a nus maridos negid que demãdan las leyes del matrimonio” [f. xc]), ou sobre o tempo de gerar filhos (“las mugeres en aquel ti½po [o frio] nõ mas aparejadas para engendrar. E enno minmo los omes” [f. cxij]). Fiel, bela, servil, fértil e casta, eis o perfil de rainha que se almeja. (SODRÉ, 2009, p. 49).

Como o crítico literário notou, ao analisar os deveres dos reis e rainhas na idade média, o frei Romano concede para a rainha o papel de reprodutora, fiel e servil às vontades do rei. Dessa forma, o corpo da rainha é uma extensão do Estado, já que ela terá como papel gerar os futuros representantes da nação. Roberto Esposito, em *As pessoas e as coisas*, reflete sobre o

direito romano a partir da noção de *res* possuída. Segundo o filósofo italiano, as pessoas podem ser coisas possuídas por um *pater*, daí que as relações de poder se basearam na antiguidade e nos tempos atuais em torno da propriedade. Essa relação de a pessoa ser possuída não se dá apenas “para os empregados a serviço do patrão, mas, assim como no direito romano, também para a mulher — ela também apropriável pelo marido a partir do corpo como objeto de uso, por meio da posse de seus órgãos sexuais” (ESPOSITO, 2016, p. 40-41). Ula, protagonista de “A Rainha Careca”, seria a negação dessa propriedade do corpo da mulher relacionado ao rei. Ula é a afirmação propositiva que o prazer pessoal pertence à mulher e, por isso, ela se descoisifica ao abdicar da aparência sexual para ter o prazer: “De felicidade/ Cabeluda ou não/ Rainha ou prostituta/ Hei de ficar contigo/ A vida toda!/ Evidente que aos poucos/ Despregou-se o tufo todo./ Mas isso o que importa?/ Feliz, mui contentinha/ A Rainha Ula já não chora” (HILST, 2002, p. 17-18).

Com a intenção de satirizar esse domínio sobre o corpo da mulher, Hilda Hilst cria Ula, a soberana e protagonista de “A Rainha Careca”. Ula aparece, como vimos, rebaixada na sua maior representação simbólica em uma Sociedade Soberana, a castidade, uma vez que, neste poema, a rainha é careca, mas na vulva:

De cabeleira farta
De rígidas ombreiras
De elegante beca
Ula era casta
Porque de passarinha
Era careca.
À noite alisava
O monte lisinho
Co’ a lupa procurava
Um ténue fiozinho
Que há tempos avistara.
Ó céus! Exclamava.
Por que me fizeram
Tão farta de cabelos
Tão careca nos meios?
(HILST, 2002, p. 15)

Como podemos observar, a protagonista de “A Rainha Careca” não segue a normativa exposta pelo Frei Romano Egídio, para exercer o poder soberano, exige-se castidade, a personagem enquadra-se na exigência, mas é devido à preocupação acerca de seu monte de vênus liso. Portanto, o poema demonstra como Hilst critica a ideologia hegemônica da sociedade soberana que, aliás, ainda se mantém nos nossos dias: a preocupação com o tabu da virgindade da mulher. O reizinho e Ula são disfarces leves, segundo Bruno Bettelheim (1993,

p. 51), para o pai e a mãe. Entretanto, no poema-fábula, a figura da criança não aparece, sendo importantes apenas as figuras provedoras e áulicas, o rei e a rainha. Neste poema, aliás, a protagonista Ula não é punida, tendo como final todo o seu potencial erótico e sensual sendo assumido pela personagem, deixando os domínios das proibições biopolíticas sobre o seu corpo de lado. Uma possível leitura é: a sociedade conservadora é o elemento satirizado no poema, já que é ela que concebe papéis para as mulheres exercerem sem ligarem para a multiplicidades de possíveis desejos que podem emanar do corpo feminino. Portanto, nessa leitura, a sociedade seria o verdadeiro carrasco do corpo feminino ao obrigá-lo a esquecer o desejo e o prazer em propensão a uma efetiva fecundidade e geração da prole. As *Bufólicas*, então, questionam a sociedade capitalista, que cria relações de opressão dos indivíduos com a sexualidade; por esse motivo, não são punidas as personagens do gênero feminino que confrontam o sistema patriarcal, como Ula, e, ainda, a maga Drida e a fadinha Filó.

Como podemos observar, Ula não assume papel de verduga no poema. Entretanto, outras duas personagens femininas podem ser consideradas supliciadoras em *Bufólicas*, são elas Drida e Filó, também representantes da magia no livro. Em “Drida, a maga perversa e fria”, por exemplo, observamos que a maga Drida se assemelha a um carrasco existente na sociedade soberana. Ao supliciar minorias em suas andanças, a maga associa-se ao processo de suplício descrito por Foucault, em que o carrasco, no patíbulo, criava “um castigo-espetáculo”, pois transformava “em piedade ou glória a vergonha infligida ao supliciado, por outro lado, ele fazia redundar geralmente em infâmia a violência legal do executor” (FOUCAULT, 2014, p. 14). Processos que podemos observar em Drida:

Enforquei com a minha trança
O velho Jeremias.
E enforcado e de mastrução duro
Fiz com que a velha Inácia
Sentasse o cuzaço ralo
No dele dito cujo.
Sabem por quê?
Comeram-me a coruja.
Incendiei o buraco da Neguinha.
Uma crioula estúpida
Que limpava remelas
De porcas criancinhas.
(HILST, 2002, p. 19-20)

Além disso, esse verdugo estaria ligado à crítica ao mercado editorial, já que Drida ressoa em *Brida*, título do romance do escritor autointitulado mago Paulo Coelho, publicado em 1990. Como um executor que não encontra oposição aos seus desmandos, Drida vai

cometendo vilanias politicamente incorretas com pessoas e animais. Como sabemos, a sátira às formas canônicas da literatura já está presente no próprio título do livro, *Bufólicas*. No neologismo, são realizadas várias acepções binárias como “riso” e “razão”, “indecência” e “decência”, remetendo-nos à epígrafe da obra, o provérbio latino *Ridendo castigat mores*, de autoria do escritor Lucrécio. Logo, o neologismo do título conjuntamente com a epígrafe latina nos dá um roteiro de leitura, pois demonstra que o debate sobre a moral será matéria para a sátira. Hilda Hilst demonstra com *Bufólicas* que a mística da literatura infantil virou pó, “já que tudo havia sido absorvido pela sociedade de consumo, a escritora ri da atitude moralizadora das fábulas, deslocando sua escrita como em um jogo em que os personagens são os mesmos, mas vivem em um reino onde vigora a Pornocracia” (BRITTO, 2016, p. 136).

Verena Alberti, em *O riso e o risível: na história do pensamento* (2011), ao abordar o pensamento de Aristóteles acerca do riso constante em *A Poética*, cria relações de valor estético e de diferenciação entre os gêneros altos e baixos:

Segundo Aristóteles, o diafragma separa o *alto* e o *baixo* do animal, isolando assim o coração e o pulmão do abdômen, protegendo-os da exalação e do excesso de calor desprendidos dos alimentos. Ele funciona como uma espécie de barragem entre a parte nobre (cabeça, pulmões, coração) e parte menos nobre (abdômen, fígado, baço, vesícula etc.) em todos os animais em que é possível separar o alto e o baixo. Pelo fato de o humor quente e excrementício exalado pelas partes adventícias ao diafragma provocar uma perturbação manifesta no *raciocínio* e na *sensibilidade*, continua Aristóteles, alguns autores chamam diafragma de centro frênico (isto é, o pensamento), como se aquelas partes participassem do pensamento. Convém esclarecer que os radicais gregos *phréne phrénos* remetem tanto ao diafragma – como em “frenite” – quanto ao pensamento – como em “frenologia”. Nota-se que a oposição mediana do diafragma confere-lhe um estatuto particularmente importante, pois ele encerra as especificidades do *alto* (do pensamento, da sensibilidade) e do *baixo* (uma vez que atrai os humores exalados pela atividade digestiva) (ALBERTI, 2011, p. 50, grifos originais).

Ao observarmos essas reflexões sobre o que seria nobre ou alto no pensamento do filósofo grego, podemos reler esses conceitos na representação dos próprios estudos literários, como se as emoções ligadas ao sexo pudessem ser representadas como as partes menos nobres. Tais percepções são comuns na teoria do riso, que concebe as partes baixas do corpo como as ligadas à comédia e, por isso, menos sérias; a tragédia, por sua vez, é observada como se estivesse ligada à inteligência e ao alto corporal, portanto, seria um gênero sério e nobre. Daí, entende-se que as referências anatômicas (alto e baixo corporal) não estão relacionadas apenas ao gênero dramático, mas também se compreendem nessas relações de sentido os conceitos de moralidade que foram difundidos em nossa sociedade. Por isso, parece-nos que a tetralogia obscena emprega o jogo entre decência e indecência, mas invertendo a lógica conservadora, uma vez

que indecente é um governante narcisista e o machismo que encarcera o desejo sexual da mulher, dentre outras imoralidades elencadas pela obra.

Bufólicas é um livro altamente político, tanto no diário de Drida, no qual as ações são politicamente incorretas e indecentes, quanto em outros poemas que mantêm o diálogo moral entre o que seria de fato decente em uma sociedade obscena. Partindo-se dessa premissa, Hilda Hilst subverte, por meio da sátira e da inversão ideológica, as questões morais, pois o que é indecente, “sujo, obsceno, porco é saber que o país tem 40 milhões de analfabetos, 9 milhões de crianças desamparadas, 9 milhões de boias frias. Quando se é verdadeiramente lúcido, a vida pode ser uma experiência obscena” (SEFFRIN, 1990, s/p.). Jean Baudrillard, em *Senhas* (2001), reflete sobre concepções do termo obsceno que podem ser relacionadas à perspectiva de Hilda Hilst⁵:

Há escaladas na obscenidade: apresentar o corpo nu pode ser já grosseiramente obsceno, mas apresentá-lo descarnado, esfolado, esquelético, o é ainda mais. Vemos claramente que hoje em dia toda a problemática crítica da mídia gira em torno do limite de tolerância a esse excesso de obscenidade. Se tudo deve ser dito, tudo vai ser dito... Mas a verdade objetiva é obscena. É bem verdade que, quando nos contam com todos os detalhes as atividades sexuais de Bill Clinton, a obscenidade é de tal forma derrisória, que nos perguntamos se não existe aí uma dimensão irônica. Essa reversão seria, talvez, o último avatar da sedução, em um mundo em perdição, em obscenidade total: apesar de tudo, não se chega necessariamente a crer nela. A obscenidade, isto é, a visibilidade total das coisas, é, a essa altura, tão insuportável que é preciso aplicar-lhe uma estratégia de ironia para sobreviver. Do contrário, uma tal transparência seria absolutamente assassina (BAUDRILLARD, 2001, p. 31-32).

Desse modo, em uma realidade na qual as penúrias humanas são invisibilizadas, Hilda Hilst, não só com *Bufólicas*, mas com todo o seu projeto da tetralogia obscena, tenta direcionar sua crítica ao mercado editorial e aos leitores que desprezam a palavra, a linguagem, com todo o seu poder de elaboração discursiva e estética, evidenciando que vivemos no silêncio de um mundo pornográfico no qual é dada mais importância aos órgãos sexuais do que à denúncia sobre as mazelas sociais.

O leitor pode se escandalizar com as veleidades de Drida, em um primeiro momento, mas ao fazermos relações simbólicas com outras produções, como vimos, percebemos que a crítica de Hilda Hilst se expande para o mercado editorial, alcançando inclusive o escritor Monteiro Lobato. Como se sabe, o escritor paulista editou boa parte de suas obras, além de

⁵ Para uma discussão mais aprofundada sobre o obsceno em *Bufólicas*, cf. minha dissertação de mestrado, *Obsceno, paródia e grotesco em Bufólicas de Hilda Hilst* (ROCHA, 2014).

escrever sobre a relação entre escritor e editor⁶, tal qual Hilda Hilst fez na tetralogia obscena. Em “Drida”, além de fazer referências ao conto “Negrinha”, de Lobato, quando cita a velha Inácia (nome da antiga escravocrata no conto de Lobato) e Neguinha, Hilst também faz referência a uma obra editada pelo escritor de *Sítio do Pica Pau Amarelo*: no personagem “velho Jeremias” do poema podemos encontrar uma provável alusão ao livro *Professor Jeremias*⁷, de Leo Vaz, romance que conta a história do professor de mesmo nome. Evidentemente, Drida é a algoz do mercado editorial, já que tortura personagens como Jeremias, Neguinha e Inácia, que estão ligadas ao editor e escritor Monteiro Lobato. No conto “Negrinha”, de Monteiro Lobato, a personagem Inácia tortura a menina negra, pois, além de lhe conceder prazer, era uma herança de seu passado escravagista. No poema-fábula, como podemos perceber anteriormente, a punição para a velha Inácia é praticar o coito anal com Jeremias. Se no romance de Léo Vaz Jeremias não tem um destino trágico ao escolher não se matar com um revólver, no poema de Hilst a morte trágica da personagem vem pelo enforcamento com a trança da maga Drida.

Como se sabe, Monteiro Lobato é conhecido no Brasil como o inaugurador da literatura infantojuvenil no país. Tais louros são oriundos do projeto literário chamado *Sítio do Pica Pau Amarelo*. Obras ligadas ao mundo infantil, como os contos dos irmãos Grimm, foram recontadas com uma linguagem voltada para o público nacional e se popularizaram entre as crianças do século passado, já que o autor foi um dos primeiros escritores a pensar no público infantil. Por isso, podemos considerar que Hilda Hilst imita o processo de abasileiramento dos contos de fadas, empreendido por Lobato, pois a autora reconta as histórias áulicas com as personagens principais rebaixadas, demonstrando que a verdadeira linguagem brasileira seria a obscenidade, negando todo o conservadorismo do escritor pré-modernista.

Para alcançar esta real linguagem brasileira, Drida, a personagem principal, vem representada como nas histórias infantis, um ser perverso que não mede a consequência dos seus atos, mas, ao contrário da tradição, em que essa personagem é severamente punida, no

⁶ Monteiro Lobato publicou o conto “Luzeiro agrícola” ([1919] 2014, p. 282-292), na coletânea *Cidades Mortas*, no qual faz uma crítica ao relacionamento do editor com o poeta-escritor. Na narrativa, descreve o poeta Capistrano como um homem magrelo ao estilo dos ultrarromânticos. Tal aparência é devida à fome por não ganhar nada com seus escritos. Por fim, o poeta decide virar funcionário público, uma vez que o editor se nega a editar seus livros.

⁷ O livro de Leo Vaz foi editado e publicado por Monteiro Lobato, sendo considerado um *bestseller* devido à venda de quarenta e cinco mil cópias, números considerados altos em 1920. Na atualidade, o escritor Monteiro Lobato se mantém como um fenômeno editorial, pois ocuparia o sétimo lugar na “Lista de Mais Vendidos de Ficção de 2022”, disponível em: <<https://www.publishnews.com.br/ranking/anual/9/2022/0/0>>. Acesso em: 01 nov. 2023.

poema-fábula não sofre castigo, ficando para o leitor a moral de que se encontrar uma maga, que a sodomize. Portanto, Drida também representa o mercado editorial que não sofre punição e continua a espalhar coisas de pouco valor por onde passa, como percebemos no poema: “Pairava sobre as casas / Defecando ratas / Andava pelas vias / Espalhando baratas / Assim era Drida / A maga perversa e fria” (HILST, 2002, p. 19).

Aparentemente, o poema-fábula versa sobre o fazer literário de forma irônica, entretanto a sátira é dirigida à literatura de autoajuda e oportunista feita pelo escritor-mago Paulo Coelho, conforme afirma Deneval de Siqueira Azevedo Filho (2007, p. 141). Hilda Hilst satiriza o escritor Paulo Coelho, como podemos observar nas referências à obra do escritor/mago:

E agora vou encher de traques
O caminho dos magos.
Com a minha espada de palha e bosta seca
Me voy a Santiago.
(HILST, 2002, p. 20).

Em “Drida, a maga perversa e fria”, o escárnio com a produção do escritor de autoajuda Paulo Coelho é iniciado, segundo Deneval de Siqueira Azevedo Filho (2007, p. 141), pelo próprio nome de Drida, uma referência ao escritor “que mantém um ‘diário’ em que, dia após dia, registra todas as maldades, política e socialmente incorretas, por ele cometidas contra negros, velhos, crianças e homossexuais”. A primeira referência ao autor é feita na troca da letra B pela D no nome da maga, para camuflar o verdadeiro título da obra a que se alude, ou seja, *Brida*, romance publicado por Paulo Coelho em 1990. Num processo metonímico, Hilda Hilst troca autor por obra, mas antes disso, cria-se um novo nome para a bruxa, agora ela se chama Drida e alude a seu autor. A segunda alusão a Paulo Coelho se faz por meio de outra obra: *O diário de um mago*. O livro, publicado em 1988, trata de um relato da experiência do escritor ao percorrer o caminho místico de Santiago de Compostela, na Espanha. O motivo da peregrinação seria reaver a sua espada. Para que isso ocorra, ele terá que confrontar o seu demônio pessoal, representado por um cão de uma velha senhora, além de tomar bolas de crianças e discutir com idosos na sua andança (COELHO, 2010).

Comparando-se o livro de Paulo Coelho com “Drida, a maga perversa e fria”, percebem-se partes que se comunicam de forma intertextual. Nota-se que todo o conjunto ideológico existente no livro *O diário de um mago* está virtualmente presente no texto, sem que seja preciso enunciá-lo de forma direta, mas aparece de forma inversa, com o intuito de degradar a provável mensagem contida nos livros do escritor satirizado. A primeira evidência da intertextualidade

é o verso “Rabiscava a cada dia o seu diário”, que faz referência ao título do livro de autoajuda do escritor. A segunda alude ao motivo que permeia o livro inteiro: “estou procurando uma espada” (COELHO, 2010, p. 09), que é satirizado no verso “Com a minha espada de palha e bosta seca” (HILST, 2002, p. 20). Trata-se, portanto, de uma sátira nada velada ao escritor, mas aqui a espada se figura em níveis semânticos para o órgão genital masculino, já que a maga pratica várias maldades, como incendiar rodelas, sodomizar cachorro. A última referência ao “mago” Paulo Coelho é a menção ao caminho de Santiago, expresso no verso em espanhol do poema “Me voy a Santiago”.

Ao pensar na possibilidade de comparação entre textos, como nos alerta Joelma Rodriguez da Silva, tem-se que pensar no que é objeto de riso, no caso dos textos de Coelho e Hilst: “A autora paulista, portanto, não poupa o *best-seller* e seus ‘ensinamentos de vida’, e zomba perversamente da condição mágica do homem e do lugar, ao deixar rastros de traques pelo caminho sagrado” (2009, p. 183). Ao referenciar as obras do escritor Paulo Coelho, Hilda Hilst tem como objetivo satirizar a ideologia mística propalada pelo livro do escritor-mago. Transformando os órgãos sexuais em arena de debate político, como bufão Hilda Hilst joga na cara do conservadorismo críticas ao mercado editorial, que, para a autora, é representado pela pornografia e pela obscenidade de se considerar Paulo Coelho como escritor. Além disso, como sabemos, a escrita de Paulo Coelho está ligada intimamente a buscar uma verdade dentro do leitor, pois ela é de autoajuda. Sobre a mudança de costume leitor ao longo do tempo, Foucault demonstra a metamorfose que aconteceu dentro da arte literária, pois do costume de lermos as narrativas heroicas “ou maravilhosa das ‘provas’ de bravura ou de santidade, passou-se a uma literatura ordenada em função da tarefa infinita de buscar, no fundo de si mesmo, entre as palavras, uma verdade que a própria forma da confissão acena como sendo o inacessível” (FOUCAULT, 2001, p. 59). Portanto, a literatura de Paulo Coelho tenta buscar que o leitor faça um exame de consciência e tente mapear em seu íntimo, as suas falhas. É essa busca que Hilst satiriza ao colocar a Drida como uma referência ao escritor de autoajuda.

Tendo como base a sátira, no começo do poema leem-se os seguintes versos: “Pairava sobre as casas / Defecando ratas / Andava pelas vias / Espalhando baratas”. Os animais, utilizados para caracterizar esse mundo por meio das excrescências, são os que povoam o imaginário popular como pragas: o rato e a barata. São difusores de doenças e do medo desde tempos remotos da humanidade, ligados até mesmo a uma representação diabólica. Trata-se de uma evidência da degradação, mas, se para Mikhail Bakhtin esse termo grotesco expressa algo positivo, regenerador (1992, p. 19), para Hilst dá-se o contrário do pensamento do teórico russo,

pois ela degenera o livro de Paulo Coelho para destruí-lo, apagá-lo ideologicamente, provavelmente esses bichos que impregnam o imaginário popular como pragas correspondem a uma alusão à própria obra do escritor-mago. Diante disso, restaria para o leitor a chistosa moral: “Se encontrares uma maga (antes/ que ela o faça), enraba-a” (HILST, 2002, p. 20). Dessa forma, Drida representa o verdugo-mercado editorial que sacrifica a noção de valor literário ao dar voz para páginas de amontoados de palavras que visa ao consumo rápido das massas.

Em “Filó, a fadinha lésbica”, a sátira ao biopoder soberano se dá por outro ser mágico presente nas histórias infantis, a fada. Neste poema, Filó também desenvolve o papel de carrasca, entretanto, diferentemente do Reizinho ou de Drida, ela termina seus dias junto com o seu amado em uma ilha sem contato com a civilização:

Até que um belo dia...
Um cara troncadão
Com focinho de tira
De beijo bordô, fúcsia ou maravilha
(ninguém sabia o nome daquela cô)
Sequestrou Fadinha
E foi morar na ilha.
Nem barco, nem ponte
O troncadão nadando feito rinoceronte
Carregava Fadinha.
De pernas abertas
Nas costas do gigante
Pela primeira vez
Na sua vidinha
Filó estrebuchava
Revirando os óinho
Enquanto veloz veloz
O troncadão nadava.

(HILST,2002, p. 33)

Michel Foucault, em *Vigiar e punir*, define que o carrasco não é apenas aquele que aplica a lei, mas é o que aplica a força, representando a força do soberano, uma vez que o crime fere, principalmente, a honra do rei (2014, p. 55). Daí, parte a ideia de que o povo é participante do suplício, uma vez que “um suplício conhecido, mas cujo desenrolar houvesse sido secreto, não teria sentido. Procura-se dar o exemplo não só suscitando a consciência de que a menor infração corria sério risco de punição; mas provocando um efeito de terror pelo espetáculo do poder tripudiado sobre o culpado” (FOUCAULT, 2014, p. 58). Desse modo, Filó exerce como algoz o papel dúbio com o povo, pois ela é fonte de distração e ao mesmo tempo é o direito de morte sobre toda a raia-miúda do vilarejo bufólico.

Troncudão, personagem misto de tira/sequestrador, é um auxiliar do suplício, uma vez que, nos suplícios do século XVIII, a polícia era uma força que auxiliava na segurança do carrasco, mantendo a ordem caso o povo se revoltasse contra o evento e tentasse salvar o supliciado (2014, p. 65). Entretanto, no poema-fábula, o povo não antagoniza com o algoz. Na verdade, se delicia com o órgão genital (“Todo mundo tomava / Um bastão no oiti”). Como todo suplício na sociedade soberana é um espetáculo, o carníface tinha ajuda das forças policiais locais para conter os ânimos do povo, portanto, o poema-fábula é uma sátira contra a sedução do povo para com o algoz, o executor da vontade soberana. Com isso, o que é satirizado em “Filó, a fadinha lésbica” não é o poder soberano, mas sim aquele que participa efetivamente do espetáculo do suplício, a população. Como nos finais de contos de fadas, a fadinha Filó, uma representação da aplicação da lei, encontra seu par romântico, a força policial: “Um cara troncudão / Com focinho de tira / De beijo bordô, fúcsia ou maravilha / (ninguém sabia o nome daquela cô)” (HILST, 2002, p. 33).

Como nos deixa observar Tatiana Franca Rodriguez, Filó e Troncudão são a constatação da vitória do prazer, pois “a combinação entre o troço de Filó e o beijo do Troncudão, ambos os sexos de cor indeterminada (“bordô, fúcsia ou maravilha”, ninguém sabia o nome), como que metaforizando o caos sobrepondo-se à ordem, à lei” (2007, p. 46). Portanto, Troncudão e Filó abandonam as características soberanas para viver o próprio prazer: um larga a imagem de masculinidade inabalável e o outro de prazer dormente de toda uma cidade. Assim, no desfecho do poema, Troncudão sequestra a fadinha e os dois vão morar juntos numa ilha, lugar aparentemente isolado, já que “nem barco, nem ponte” leva os dois para o local; a personagem com cara de tira vai a nado, sendo comparado, no poema, a um rinoceronte.

Filó é comparada a um pássaro migratório, a andorinha, indicando sua volubilidade e “don-juanice”, e renunciando, desde o começo do poema, a sua futura partida da vila. Com isso, Hilst traça um paralelo entre a andorinha e o pássaro que, numa representação mágica da versão do conto “A Gata Borralheira” dos irmãos Grimm, veste a protagonista com ouro e prata, para encontrar-se com o príncipe no baile, realizando o mesmo papel da Fada Madrinha em “Cinderela” de Perrault. No poema, a fada lésbica é comparada à andorinha, mas às avessas, já que tradicionalmente o pássaro tem o objetivo de ajudar a Cinderela a casar-se e juntar-se a seu príncipe, enquanto na bufólica a fada ajuda a si mesma, atuando como príncipe “safado”, enganando as moças para ter o seu prazer: “Metia o dedo / Em todas as xerecas: loiras, pretas” (HILST, 2002, p. 31).

No conto de fadas da Borracheira, segundo Bruno Bettelheim (1988, p. 304), os pássaros que dão presentes e concedem desejos são objetos mágicos, e para a Borracheira conseguir viver bem no mundo da realidade tem que abandonar essas crenças em objetos mágicos. No poema-fábula hilstiano, aos moradores da Vila do Troço é recomendado: “Não acredite em fadinhas. / Muito menos com cacete. / Ou somem feito andorinhas / Ou te deixam cacoetes” (HILST, 2002, p. 35). Os moradores-Borracheira ainda dependiam de seu objeto mágico, o “alguém-Fantasia”, que no conto canônico é representado como um “pássaro branco”, mas que, na bufólica de Filó, ganha personalidade na figura da fadinha-fera. Como em “O Reizinho Gay”, no qual a turba não tem um final feliz, sumindo do mapa devido ao desejo déspota de seu soberano, ao povo da vila de “Filó, a fadinha lésbica” resta um triste desfecho: a vila “Ficou triste, vazia / Sorumbática, tétrica”, por perder sua fonte de prazer, seu ponto turístico internacional (“Famosa nas Oropa”) e nacional (“Oiapoc ao Chuí”), pois Filó, juntamente com seu troço, foi embora. A vila, denominada a partir de sua atração turística, tem um destino semelhante ao do reino de “O Reizinho Gay”, cai no esquecimento:

A Vila do Troço
Ficou triste, vazia
Sorumbática, tétrica
Pois nunca mais se viu
Filó, a fadinha lésbica
Que a noite virava fera
E peidava e rugia
E nascia-lhe um troço
Fúcsia
Lilás
Maravilha
Bordô
Até hoje ninguém conhece
O nome daquela cô.
E nunca mais se viu
Alguém-Fantasia
Que deixava uma estrela
Em tudo que tocava
E um rombo na bunda
De quem se apaixonava.
(HILST, 2002, p. 33-35).

Para Filó, o final é diferente, pois é dada a ela a possibilidade de continuar a ter o prazer, uma vez que “Quando menos se espera, tudo reverbera” (HILST, 2002, p. 35). Para a fadinha é dada a condição de mudança e não de morte do desejo, como se dá aos moradores. A fada só muda sua fonte de prazer, uma vez que agora ela é passiva na relação sexual. Percebe-se uma magia, semelhante à estrela que Filó deixava em tudo que tocava, na relação sexual entre Filó e Troncudão presente no verbo “reverbera”, visto que os dois juntos “emitem luz, brilho”.

O povo, segundo Foucault, tem participação obrigatória em suplícios, pois faz parte do teatro de demonstração do poder soberano. Ao povo era dada a opção de sentir a teatralidade da execução para servir inclusive de imagem a fim de que eles não cometessem tais falhas, uma vez que a violência gerada é uma afronta para o corpo do soberano. Entretanto, segundo o filósofo francês, várias revoltas aconteceram, porque o povo desconfiou que a punição era exagerada ou que o supliciado era inocente (FOUCAULT, 2014, p. 65). Hilda Hilst parece brincar com essa noção de justiça das massas, já que a escritora, tanto em “Filó, a fadinha Lésbica”, quanto em “O Reizinho gay”, pune severamente o povo que deixa aliciar-se pela sedução erótica de seus supliciadores. Portanto, nos dois poemas-fábula, Hilst satiriza o povo que não questiona as vontades de seus mandantes.

1.2. OS SUPLIADOS EM *BUFÓLICAS*

Em “A Chapéu”, Hilst utiliza-se de clássicas personagens dos contos de fadas: a menina desprotegida, o lobo e a avó. Seguindo o rastro da sátira à soberania, podemos ler este poema como a exposição da relação entre supliciados e supliciadores. Chapéu representa o explorador e Leocádia e Lobão, os explorados. Hilda Hilst, como um Monteiro Lobato, reescreve a “Chapeuzinho vermelho”, dando uma nova roupagem realmente brasileira para a história, na qual a obscenidade autoritária e patrimonialista impera. Michel Foucault, em *História da sexualidade I: a vontade de saber*, salienta que até o século XVII, o conceito de criança que deve ser protegida da sexualidade ainda não existia. Após o fortalecimento da burguesia, surgiu a ideia de sexualidade como uma técnica de poder fundamentada na aliança, isto é, o casamento e os valores morais envolvendo o sexo começaram a distinguir os tipos de relações entre os pais e os filhos. No século XVIII, portanto, “permitiu que, em suas duas dimensões principais — o eixo marido-mulher e o eixo pais-filhos — se desenvolvessem os principais elementos do dispositivo de sexualidade (o corpo feminino, a precocidade infantil, a regulação dos nascimentos e, em menor proporção, sem dúvida, a especificação dos perversos)” (FOUCAULT, 2001, p.102). De todos os personagens de *Bufólicas*, Chapéu é a única que representa, a princípio, uma criança. Dada a degradação das personagens existente na obra hilstiana, nesta bufólica as personagens do conto “Chapeuzinho vermelho” também aparecem pelo avesso do que simbolizam no imaginário infantil. Chapéu, sem o diminutivo, representa a

infância sexualizada, sendo uma exploradora da família. Portanto, no poema hilstiano, a criança explora as personagens para ter dinheiro e serviços domésticos, como se fosse uma representante da criança do século XX, seduzida pelos produtos que a indústria cultural inculca na cabeça dos pequenos. Assim, para ter capital para consumir, Chapéu explora os trabalhos domésticos de sua avó Leocádia, em um regime próximo ao da escravidão, além de se aproveitar dos serviços sexuais de Lobão, grafado no aumentativo como ironia. A menina é cafetina do lobo, portanto, experiente sexualmente; o lobo é homo-orientado, sendo secretamente sodomizado pela avó Leocádia – ou, em termos populares, é “comido” pela avó de Chapéu, como se estivéssemos lendo uma história pelo contrário. Chapéu e a avó demonstram uma sátira a esse regime da aliança, ordenamento esse que colocava nos discursos quais as possibilidades sexuais da infância até a velhice e que é descrita toda ao contrário dentro da fábula bufa.

Em uma entrevista, Hilda Hilst reflete sobre a infância excessivamente erotizada das crianças do século XX, efeito dos meios de comunicação como a televisão e da desatenção dos pais:

O que eu sei é que a criança está erotizada demais. Você vê meninas de dois anos fazendo a dança da garrafa. Será que as mães querem que elas virem prostitutas loucas? Eu não entendo isso. E não sei o que fazer. A minha solução, a vida inteira, foi, sempre, escrever (HILST, 1999, p. 32).

Logo, percebe-se que no poema hilstiano resgata-se, de forma invertida, a criança inocente do conto de fada, que ainda é pré-púbere (BETTELHEIM, 1998, p. 206). Além de Chapéu, nesse poema-fábula, temos a avó e o lobo. Entretanto, diferentemente de como se dá na história infantil, em que a Chapeuzinho Vermelho “já luta com problemas pubertais, para os quais ainda não está preparada emocionalmente” (BETTELHEIM, 1998, p. 208), no poema, a personagem protagonista já venceu essa fase de sua vida, dada a acentuada sexualidade que percebemos na fala da personagem e a sua representação. Na versão canônica infantil, a personagem principal usa uma vestimenta que lhe dá nome e a caracteriza, ficando conhecida pelas pessoas devido a essa capa, ou capote de cor vermelha, “[...] que significa as emoções violentas, incluindo as sexuais. O capuz de veludo que a avó dá para Chapeuzinho pode então ser encarado como o símbolo de uma transferência prematura da atração sexual [...]” (BETTELHEIM, 1998, p. 209). Aparentemente, essa inocência perdida, devido à erotização prematura, é o tema dessa bufólica. “A Chapéu” denuncia que essa criança “erotizada demais” já não é a mesma dos tempos em que foram escritos os contos de fadas, tornando-se uma

carrasca ao explorar a família para obter lucros. Essa personagem, ao invés de ter o indício das emoções sexuais (a cor vermelha) na cabeça, região do alto corporal, que simboliza a intelectualidade humana, tem-no na região do baixo corporal, na “gruta”, no “órgão genital da mulher” (ALMEIDA, 1981, p. 143):

Leocádia era sábia.
Sua neta “Chapéu”
De vermelho só tinha a gruta
E um certo mel na língua suja.
Sai bruaca
Da tua toca imunda! (dizia-lhe a neta)
Aí vem Lobão!
Prepara-lhe confeitos
Carnes, esqueletos
Pois bem sabes
Que a bichona peluda
É o nosso ganha-pão. [...].
(HILST, 2002, p. 23).

Na “Chapéu” hilstiana, o vermelho continua representando a “emoção violenta do sexo”, porém, ao contrário do que ocorre no conto de fada, no poema isso aparece ao avesso, pois o apelido da personagem vem grafado sem o diminutivo no título do poema (Chapéu – z – inho), o que denuncia sua perda de ingenuidade. Hilda Hilst inverte a noção de inocência do conto infantil ao transplantar o vermelho da cabeça para a “gruta”, a vagina. A Chapéu é, no poema, uma criança precocemente erotizada e envolvida com situações adultas. As palavras doces, que simbolizariam o carinho, são sugeridas, na versão hilstiana, pela palavra “mel”, mas voltada para a “língua suja”, criando um paradoxo: “E um certo mel na língua suja”. O termo “mel” pode significar também facilidade em falar palavrões, dada a origem da palavra *melíflua*, um adjetivo originado do latim “*mellifluus, a, um*” significando “de onde corre o mel”. No entanto, o adjetivo parece ter um sentido pejorativo, pois “um certo mel na língua suja” de Chapéu “revela doçura hipócrita afetada; melieiro, meloso” (HOUAISS, 2009), ao se dirigir a sua avó Leocádia. Outra característica forte dessa personagem é exposta por meio do trocadilho com a palavra “choca”. Segundo Henri Bergson, existem palavras diferentes com a mesma pronúncia, às vezes até com a mesma grafia, mas com significados distintos, de maneira que se tira “proveito apenas da diversidade de sentidos que uma palavra pode assumir, em sua passagem do sentido próprio ao figurado” fazendo-se “o jogo de palavras e, de outro, a metáfora poética ou a comparação que esclarece” (BERGSON, 1987, p. 67). No primeiro significado dado à palavra “choca”, a avó Leocádia diz à neta que ela não faz sexo com a “choca preta”. “Choca” aqui tem o sentido de órgão sexual, o monte de Vênus repleto de pelos pretos. Entretanto, Chapéu retruca, invertendo a colocação das duas palavras na frase, passando agora

ao sentido contrário do que a avó havia dito: a vagina está “preta de choca”, que tem o sentido de algo que “se deteriorou; podre”. A “Chapéu” hilstiana, então, não seria virgem devido ao segundo significado dado à palavra: “Não fazendo nada / Com essa choca preta. / Preta de choca, nona” (HILST, 2022, p. 24). Como podemos observar na análise, a preocupação do adulto não é a vigilância em torno da possibilidade sexual da personagem Chapéu, mas sim da sua provável inexistência, fato que a personagem nega, pois estaria preta de tanto uso.

A primeira marca da existência do Lobo no poema-fábula ocorre quando Chapéu anuncia a chegada do “funcionário”: “Aí vem Lobão! / Prepara-lhe confeitos / Carnes, esqueletos / Pois bem sabes/ Que a bichona peluda / É o nosso ganha-pão”. Chapéu agora nesta nova história é uma empresária, uma burguesa que explora o corpo de Lobão como um produto a ser vendido, mercantilizado. Chapéu, seria a burguesia nascente dentro da sociedade soberana criando formas de explorar além da força de trabalho e o “que podia representar política, econômica e, também, historicamente, para o presente e para o futuro da burguesia, a “cultura” do seu próprio corpo” (FOUCAULT, 2001, p.118). A Burguesia cria, com isso, um padrão de regimentos reprodutivos e morais com o intuito de melhorar a produtividade. Entretanto, na bufônica, a Chapéu burguesa está apenas interessada na execução sexual satisfatória do seu empregado Lobão para arrecadar mais capital. Vale ressaltar que, na história de Charles Perrault, “o lobo é o tempo todo um sedutor masculino” (BETTELHEIM, 1998, p. 211), mas, no poema hilstiano, ele é o seduzido e explorado tanto financeira, como sexualmente. Como podemos observar, Hilda Hilst satiriza a infância exploradora em que crianças são acostumadas a serem consumistas e opressoras. A orientação sexual do Lobo é evidenciada pelo vocábulo “bichona”. Segundo Horácio de Almeida, em seu *Dicionário de termos eróticos e afins*, a palavra “bicha” designa o “pederasta passivo” (1980, p. 44). Essa palavra, com a adição do aumentativo “ona”, exagera, portanto, a passividade sexual do Lobo. Além disso, rebaixa a heterossexualidade violenta que o lobo representa nos contos infantis, uma vez que as duas versões dos contos da “Chapeuzinho Vermelho”, tanto a de Charles Perrault, como a dos irmãos Grimm, são histórias de estupro, nas quais o lobo simboliza o homem sedutor. No poema-fábula, o Lobo retorna, mas rebaixado ideologicamente; agora ele é seduzido e homo-orientado, passivo no ato sexual. Além de perder a peculiaridade de ser mau, já que se exprime no registro bucólico, cantando idealisticamente a natureza, o idílio: “Que discussões estéreis/ Que azáfama de línguas!/ A manhã está clara e tão bonita!/ Voejam andorinhas/ Não vedes?” (HILST, 2002, p. 24).

Na moral do poema: “um id oculto mascara o seu produto”, Hilst nos remete ao conceito psicanalítico de Sigmund Freud, o id. Segundo o psicanalista,

o ego procura aplicar a influência do mundo externo ao id e às tendências deste, e esforça-se por substituir o princípio de prazer, que reina irrestritamente no id, pelo princípio da realidade. Para o ego, a percepção desempenha o papel que no id cabe no instinto. O ego representa o que pode ser chamado de razão e senso comum, em contraste com o id, que contém as paixões (2006, p. 38-39).

Os produtos mascarados aos quais a moral se dirige são Lobão e avó Leocádia. Nos versos que encerram a fala de Lobão: “E sinto que tens um nabo / Perfeito pro meu buraco”, a avó Leocádia, ao esconder seu princípio do prazer, seu “pênis”, revela-se um produto mascarado. O Lobo, ao seu turno, é um produto mascarado, na medida em que esconde seu relacionamento com Leocádia, avó de Chapéu. A moral alude aos contos de fadas, pois estes trabalham com o princípio da realidade, que é comandado pelo ego. Os contos de fadas ensinam às crianças que é melhor e mais seguro seguir o princípio da realidade, pois, quando Chapeuzinho seguiu o id, colocou sua vida e a de sua avó em perigo (BETTELHEIM, 1998, p. 53-55). Hilda Hilst, ao criar suas personagens partindo do conto de fada “Chapeuzinho Vermelho”, parece troçar dessa afirmativa, indicando que muitas vezes o prazer inibido, ou o nosso id escondido, pode trazer sérias consequências negativas para o homem. Em Perrault, o lobo é o sedutor tarado; em Hilst ele é o seduzido, explorado financeiramente e sexualmente. Esse fato é pornográfico, dada a alta obscenidade cultural que inverte os valores morais da sociedade contemporânea. Lobão, portanto, passa a ser o maior oprimido no caso do poema, pois além de ter seus serviços sexuais comercializados por Chapéu, também prestava serviços gratuitos para a avó Leocádia. Além disso, as relações de Lobão e Leocádia, dentro do regime da aliança, não estão submetidas à economia estrita da reprodução, aquela que prevê que é “necessário dizer não às atividades infecundas, banir os prazeres paralelos, reduzir ou excluir as práticas que não têm como finalidade a geração” (FOUCAULT, 2001, p. 37). Leocádia e Lobão só realizam sexo para a satisfação pessoal, e não para a reprodução de novas peças para a sociedade. Ao adjetivar Lobão como uma “bichona”, o poema exagera a passividade sexual do lobo, invertendo a moral canônica dos contos de fadas na qual o Lobo representa a masculinidade violenta que ataca sexualmente a menina no conto de Perrault e no dos irmãos Grimm.

O anão Cidão, de “O anão triste”, é a representação soberana da punição, uma vez que o condenado deve pagar o crime sentindo no próprio corpo a falta cometida. No caso de Cidão,

a personagem pagou com o desaparecimento do órgão sexual, devido ao fato de não gostar de ser extremamente dotado. Segundo Michel Foucault, o criminoso deve ser executado em local público com o intuito de marcar na memória dos homens a falha cometida contra o rei. Dessa forma, o suplício está ligado à quantidade de sofrimento. “O suplício faz correlacionar o tipo de sofrimento físico, a qualidade, a intensidade, o tempo dos sofrimentos com a gravidade dos sofrimentos com a gravidade do crime, a pessoa do criminoso, o nível social de suas vítimas” (FOUCAULT, 2014, p. 37). Para demonstrar a punição, deve-se perpetuar a exposição do castigado, como em uma exposição perpétua de uma sociedade soberana; no poema, o anão Cidão fica exposto em uma pedra preta, mostrando seu pecado para os leitores: “E até hoje / Sentado na pedra preta / O anão procura as partes pudendas... / Olhando a manhã fria” (HILST, 2002, p. 26).

No poema-fábula do anão, a punição ocorre com o desaparecimento do órgão sexual do protagonista. Por isso, Hilst subverte a representação psicanalítica dos anões de “Branca de Neve e os sete anões”. Como se sabe, no conto de fadas dos sete anões, estes vivem para o trabalho e excluem, dessa forma, qualquer tipo de relacionamento sexual ou conjugal em suas vidas (BETTELHEIM, 1998, p. 249). No texto de Hilst, ao contrário, Cidão deseja diminuir seu membro para poder fazer sexo com a tia e com o negrão (HILST, 2002, p. 25); a personagem é marcada pela acentuada sexualidade, advinda do obsceno e do grotesco, em que se enfatiza o baixo corporal. Tanto que seu problema, grotesco por excelência, era o avantajado membro:

O porongo era longo
Feito um bastão.
E quando ativado
Virava... a terceira perna do anão.
Um dia... sentou-se o anão triste
Numa pedra preta e fria.
Fez então uma reza
Que assim dizia:
Se me livrasses, Senhor,
Dessa estrovenga
Prometo grana em penca
Pras vossas igrejas.
Foi atendido.
No mesmo instante
Evaporou-se-lhe
O mastruço gigante
(HILST, 2002, p. 25-26).

O anão, simbolicamente, representa o trabalho de extração das riquezas da terra e, no conto de fadas, os anões acolhem calorosamente a protagonista, Branca de Neve, que sofre com os abusos e com a inveja da rainha e madrasta (GRIMM, 2004, p. 37-49). Os anões são seres

telúricos que vivem em subterrâneos, seu caráter é assexuado na história dos irmãos Grimm, e não colocam em risco a figura inocente de Branca. São feios e toscos, mas sublimes no comportamento inesperadamente cortês. No poema-fábula hilstiano, o anão Cidão também experimenta a abstinência sexual, mas é devido ao grande membro que o impossibilita de ser mais ativo sexualmente, pois, devido à excitação, seu membro vira uma terceira perna, tornando impossível a concretização do ato sexual. Após o pedido ao divino, o seu incômodo desaparece, mas surge o seu problema: o anão Cidão não especificou no pedido seu desejo de que Deus lhe deixasse um “tico de pau”, confiando que o entendimento seria garantido por Deus, já que acreditava em sua onisciência. Resta para a personagem Cidão, que antes carregava consigo a fantasia grotesca masculina de ser “pintudo”, a alternativa de procurar as suas partes pudendas pela manhã fria.

Cidão, o anão triste, obteve um castigo ao invés de uma graça, pois foi punido com o desaparecimento de seu órgão genital. Como um condenado da soberania, Cidão acaba exposto em local público (pedra preta), o personagem é um criminoso, já que não aceita a benção de ter um agigantado membro sexual. Devido à vontade de Deus, Cidão termina sem um “tico de pau” ao realizar um pedido mal feito para a divindade. O personagem acreditava na onisciência, pois para Deus “qualquer dica / é compreensão segura” (HILST, 2002, p. 26). Após o pedido, Cidão torna-se um corpo supliciado, pois “foi amputado” (FOUCAULT, 2014, p. 13) e punido por seu maior pecado: ter um membro avantajado, mas não agradecer por essa qualidade que a sociedade patriarcal e erotizada tanto valoriza. Desse modo, Cidão é exposto no castigo-espetáculo na pedra preta ao ter a sua castração publicizada como uma forma de expandir a vergonha do personagem. Aliás, a pedra está ligada, simbolicamente, na cristandade, à adoração, como as pedras dos altares das igrejas, que representam a “presença divina ou, pelo menos, suportes de influências espirituais” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2015, p. 697), inclusive os sacrifícios para o Deus de Israel ou os das primeiras igrejas cristãs são realizados em uma mesa de pedra, como, por exemplo, a imolação a que Abraão submeteria seu filho Isaac. Cidão repete a imagem do condenado exposto em uma pedra-patíbulo com a consequência de seu pecado inscrito em seu próprio corpo – a ausência de um pênis –, para o povo observar seu erro com relação a Deus.

Com a linguagem flagrada no fantasioso, na imagística monstruosa de uma “terceira perna”, o narrador satiriza a nossa pretensa confiabilidade em soluções divinas e o texto canônico da “Branca de neve e os sete anões”. Ao contrário da tradição, em que os anões representam o trabalho em detrimento da vida sexual (BETTELHEIM, 1998, p. 247-249), no

poema-fábula hilstiano o anão recorre à mágica de Deus para diminuir seu membro a fim de poder relacionar-se sexualmente com homens e mulheres. Portanto, o anão é punido pelo soberano divino que escolhe retirar toda possibilidade de ter prazer, deixando-o sem pênis. O crime de Cidão também foi confiar no soberano que tem direito de vida e morte sobre súditos, ao dar a sua “terceira perna” para Deus, confiando na decisão divina, de poder de vida ou morte sobre seu membro, acabou sem ele. “O anão triste” repete a imagem popular e religiosa de que Deus sabe tudo o que se passa em nosso íntimo, devido à onisciência da deidade, mas ironiza a falta de compreensão, pois o onipotente não consegue entender que Cidão queria apenas a diminuição do membro, e não o sumiço dele. Traíçoeiramente, o narrador agride as concepções e verdades para mostrar, na forma de moral, que devemos resolver nossos problemas, ao invés de confiarmos em propensas soluções divinas. Fica, então, a sátira para o leitor: “Ao pedir, especifique tamanho / grossura quantia” (HILST, 2002, p. 28).

O poema-fábula “A cantora gritante” apresenta um tipo recorrente nas histórias infantis, a donzela. Presença garantida nos contos de fadas, a donzela, segundo Bruno Bettelheim (1998, p. 142-143), seria a forma que a menina encontraria, nas narrativas, para enfrentar sua situação edípica, largaria, para isso, o princípio do prazer e seria comandada pelo ego. Em todas as versões, a heroína é resgatada pelo príncipe e a história encerra-se com “um feliz para sempre”. Como no conto da “Rapunzel”, em que o príncipe encantado é seduzido pelo canto da protagonista, no poema bufólico o canto tem efeito afrodisíaco sobre os homens. As esposas destes resolvem punir a cantora:

Curvadas, claudicantes
De xerecas inchadas
Maldizendo a sorte
Resolveram calar
A cantora gritante.
Certa noite... de muita escuridão
De lua negra e chuvas
Amarraram o jumento Fodão a um toco negro.
E pelos gorgomilos
Arrastaram também
A Garganta Alva
Pros baixios do bicho.
Petrificado
O jumento Fodão
Eternizou o nabo
Na garganta-tesão... aquela
Que cantava tão bem
Oitavas tão claras
Na garganta alva.
(HILST, 2002, p. 29-30)

Nesta bufónica, Hilst satiriza novamente o povo, uma vez que as mulheres locais reivindicam “seu direito de constatar o suplício e quem é supliciado”, tendo o direito de tomarem parte e participarem do suplício (FOUCAULT, 2014, p. 59). Assim, toda a narrativa descreve processos do suplício e a participação das mulheres, representando o povo: a exposição (“E pelos gorgomilos / Arrastaram também / A Garganta Alva / Pros baixios do bicho”), humilhação e insultos (“Curvadas, claudicantes / De xerecas inchadas / Maldizendo a sorte”) e sofrer na pele o crime cometido (“Petrificado / O jumento Fodão / Eternizou o nabo / Na garganta-tesão... aquela / Que cantava tão bem”). Como se observa na cena de exposição, a cantora é arrastada pelas mulheres mancadas e gordas pelos gorgomilos, que seria a “entrada do esôfago e laringe; goela, garganta” (HOUAISS, 2009), ou seja, a protagonista é punida em seu instrumento, o canto. Assim como nas praças da idade média onde o crime do supliciado era inscrito por sofrimento na pele do condenado, a cantora do poema tem sua voz violentada, se seu crime é a excitação dos homens que tenha um pênis eternizado na garganta, objeto que causou “as xerecas inchadas” das mulheres do povoado. Sobre o canto, Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (2015, p. 176) consideram que sua simbologia implica a “palavra que une a potência criadora à sua criação no momento em que esta última reconhece sua dependência de criatura, exprimindo-a na alegria, na adoração ou na imploração. É o sopro da criatura a responder ao sopro criador”. Entretanto, o canto em “A cantora gritante”, aparece como um crime, pois, ao invés de deixar os homens pensativos, excita-os sexualmente, fazendo-os procurar ansiosamente suas mulheres.

Novamente, ao que parece Hilst satiriza o povo que se deixa enganar pela sedução da brutalidade. Por isso, trata-se, mais uma vez, do rebaixamento de figuras do imaginário infantil para criticar o mercado editorial. A cantora, a donzela, representa a qualidade estética não contaminada pelo mercado, sendo rechaçada pelo leitor que opta pela pornografia (pênis do Jumento Fodão). Aqui, o canto nos remete para a região do alto corporal, que está ligado à inteligência, à voz de mando, de ordem, fora toda a simbologia greco-romana ligada ao canto das sereias. Nestes seres mitológicos que representam tanto a sedução, como o apelo erótico, o canto também representa a morte, uma vez que os marinheiros seduzidos pela voz da sereia se atiram nas águas.

No poema, o canto excita os homens, e suas esposas reclamam da sorte, claudicantes de tanto que eles, os maridos, enfiam “os bagos” nelas. Observa-se que, nos contos de fada, as emoções do sexo são representadas no plano das ideias, no alto corporal (cabeça). Em “A cantora gritante”, ocorre uma inversão, pois o canto, ligado à parte nobre do corpo, foi invertido

ideologicamente, ao evocar mais a excitação sexual do que a elaboração intelectual e a fruição estética. A indicação da virgindade da protagonista fica evidenciada a partir do uso de palavras que se aliam à pureza sexual: “Subiam oitavas / Tantas tão *claras* / Na garganta *alva*” (HILST, 2002, p. 29, grifo nosso). Palavras como “clara” e “alva” denotam a virgindade da personagem hilstiana, pureza tanto oral como sexual. Como ocorre com todas as personagens de *Bufólicas*, aquilo que deveria ser uma qualidade vira defeito, e, vingativas, as mulheres estupram o puro canto da cantora com o auxílio do jumento Fodão.

Dessa forma, ao contrário do que ocorre nas narrativas infantis, a personagem hilstiana é marcada pela acentuada sexualidade, derivada, por um lado, do obsceno e, por outro, do grotesco. Ao degradar gêneros consagrados pelo imaginário infantil como os contos de fadas e as fábulas, Hilda Hilst brinca com variadas estratégias discursivas. Para que isso aconteça, há o uso de palavras obscenas e grotescas que evidenciam o baixo corporal. O efeito é a anarquia de gênero e a mescla de discursos, como o da obscenização de fábulas.

Ao satirizar os contos de fadas e o momento político de sua época, Hilst altera as marcas convencionais das personagens – o rei, a rainha, a bruxa, a menina desprotegida, o anão, a fada e a cantora. Essas personagens são nos poemas-fábulas rebaixadas ideologicamente, pois não seguem o que representam na tradição canônica do gênero. Os contos de fadas trabalham com o princípio da realidade, que é comandado pelo ego, em detrimento do Id, o princípio do prazer, pois, quando os protagonistas dessas histórias seguem o princípio do prazer, são punidos até que aprendam a agir pelos princípios do ego (BETTELHEIM, 1998, p. 53-55).

Nas bufólicas, as personagens são invertidas e representadas como supliciadoras e supliciadas diante da vontade soberana de uma divindade, ser fantástico ou de reis. As personagens que representavam a vontade soberana são desmascaradas e aquelas que seguiam o princípio da realidade são retratadas rendidas ao prazer sexual, o que as desmascara. Nos sete poemas que compõem o livro, portanto, ocorre o hibridismo de gêneros, resultado da paródia, estratégia discursiva fundamental para a compreensão dos poemas da obra, na qual Hilda Hilst utiliza a paródia para ironizar a sociedade brasileira e a psicanálise. Segundo Sodré, ao empregar a epígrafe latina *Ridendo castigat mores*, Hilst inverte o que a máxima proferia tradicionalmente, pois, se antes ela dizia para castigar com o riso os costumes ruins, do ponto de vista de uma elite cultural detentora da “verdade”, agora ela tem como intenção castigar “os provincianos, moralistas, reacionários, conservadores” (SODRÉ, 2009, p. 56).

Para punir com o riso os conservadores, Hilda Hilst apela ao rebaixamento com o intuito de fazer o contradiscurso dos contos de fadas e satirizar a sociedade soberana. Para tanto, a autora recorre ao anfiguri, em seus dois níveis de significação, apresentados por Vagner Camilo em *Risos entre pares: poesia e humor românticos* (1997). Segundo Camilo, os praticantes da poesia pantagruélica cultivavam o anfiguri em dois níveis:

O primeiro deles é feito “de ressonância das piadas de estudantes com suas matérias” (lógica, história, gramática), das quais parecem proceder certos termos especializados, que aparecem disseminados no soneto (*sofisma, silogismo, anacronismo, solecismo...*, termos esses que dada a ênfase na ideia de imperfeição sintática, discursiva e lógica, parecem apontar, metalinguisticamente, para a definição do próprio gênero) e que, em conjunto tecem “uma rede de agressões à razão”. Já o segundo nível mostra-se vinculado a certo gosto pelo macabro e pela notação sádica revelados pelo romantismo paulistano [...] (CAMILO, 1997, p. 195).

Apropriando-se desse recurso, no anfiguri bufólico, Hilda Hilst parece trocar de um dos maiores pensamentos do século XX, a psicanálise⁸. Ao nosso ver, todas as personagens características dos contos de fadas são ressignificadas psicologicamente pela autora com o intuito de agredir a razão psicanalítica de analisar tudo e transformar o mundo em um divã gigante, no qual todos contam suas fantasias reprimidas e seus complexos de Édipo, convertendo homens e mulheres em eternos complexados⁹. A autora, a partir de seu narrador bufão, explora o segundo nível do anfiguri, usando o grotesco e o obsceno para punir suas personagens, sem isentar o leitor da culpa, pois, ao denunciar que o mercado é culpado pela depreciação do escritor, demonstra que o leitor é o agente dessa inversão, retratando os personagens áulicos dos contos de fadas em posições vexatórias, muitas vezes a punição ocorre de forma sádica e, outras, macabra.

Dessa forma, a obscenidade é revelada, o segredinho sujo é anunciado a partir da degradação imposta aos personagens. Se para Bakhtin a degradação pode ser tomada como algo positivo, regenerador (1992, p. 19), para Hilst, o movimento se dá em sentido contrário, uma

⁸ Escrevi sobre esse rebaixamento da psicanálise em “O embate político nas arenas públicas das sete *Bufólicas* de Hilda Hilst” (ROCHA, 2014, p. 33-49), as análises dialogaram com os conceitos de Vagner Camilo e Antonio Candido. No ensaio, defendi que Hilst utilizou o anfiguri nas *Bufólicas* para rebaixar a psicanálise a partir das situações obscenas e grotescas.

⁹ Sobre o rebaixamento da psicanálise em *Bufólicas*, ler a dissertação *Obsceno, paródia e grotesco em Bufólicas de Hilda Hilst*, trabalho defendido em 2014, em que aprofundo a discussão sobre a inversão ideológica das personagens de Charles Perrault e os Irmãos Grimm. Na dissertação, utilizo a interpretação psicanalítica das narrativas de Bruno Bettelheim, em *A psicanálise dos contos de fadas*, para demonstrar como Hilda Hilst se utiliza do rebaixamento da interpretação psicanalítica invertendo o que se espera de cada uma das personagens feéricas.

vez que ela degenera os variados gêneros e personagens a partir do exagero cômico, destrói ideologicamente as personagens e obras referenciadas em *Bufólicas*. Ao satirizar os costumes vigentes em nossa sociedade, na qual os homens não entram em comum acordo, Hilst usa e abusa dos recursos paródicos, linguísticos e poéticos para criar um texto cheio de referências à tradição literária, como os contos de fadas, as fábulas e escolas literárias.

Em todos os sete poemas Hilst tira do altar sacro, através da intertextualidade, recurso paródico por excelência, a soberania representativa das personagens e dos gêneros parodiados, transportando para o baixo as personagens, tendo a moral o intuito de passar a mensagem contrária ao que ela representa na tradição. Denunciando, com isso, a impossibilidade de fugir do momento político em que vivemos que continua, simbolicamente, a inscrever em nossas peles, as nossas penas.

2. A DOMESTICAÇÃO DOS CORPOS A PARTIR DO PANÓPTICO CONFESSIONAL EM *CARTAS DE UM SEDUTOR* E *CONTOS D’ESCÁRNIO – TEXTOS GROTESCOS*

Contos d’escárnio. Textos grotescos e *Cartas de um sedutor* foram lançados, respectivamente em 1990 e 1991. Na primeira obra, Hilst cria o narrador personagem Crasso, um sexagenário do ramo imobiliário que, de tanto observar livros de má qualidade sendo lançados, decide publicar sua própria obra, propondo-se, também, a resgatar a literatura de Hans Haeckel, escritor que, apesar da qualidade literária, ficara esquecido na história. Crasso demonstra ter uma visão literária/artística elevada e, por isso, nunca havia publicado nada antes, mas, ao perceber tanta literatura “caça-níquel”, decide:

Resolvi escrever este livro porque ao longo da minha vida tenho lido tanto lixo que resolvi escrever o meu. Sempre sonhei ser escritor. Mas tinha tal respeito pela literatura que jamais ousei. Hoje, no entanto, todo mundo se diz escritor. E os outros, os que leem, também acham que os idiotas o são. É tanta bestagem em letra de forma que pensei, por que não posso escrever a minha? A verdade é que não gosto de colocar fatos numa sequência ortodoxa, arrumada. Os jornais estão cheios de histórias com começo, meio e fim. Então não vou escrever um romance como... *E o Vento Levou* ou *Rebeca*, *Os Sertões* e *Ana Karenina* então nem se fala. Os verbos chineses não possuem tempo. Eu também não. (HILST, 2002, p. 14)

Já em *Cartas de um sedutor*, Hilst elabora os narradores-personagens Stamatius e seu amigo Karl, que se alternam na enunciação do livro. Karl se corresponde por meio de cartas com sua irmã Cordélia; em uma delas, assim reflete:

Verdade que adoro os livros, mas se pudesse arrancar de mim a visão dos estufados que os escreveram vomitaria menos o mundo e a própria vida. Tínhamos um amigo, o Stamatius (!) (eu só o chamava de Tiu, porque, convenhamos, Stamatius não dá) que perdeu tudo, casa e outros bens, porque tinha mania de ser escritor. Dizem que agora vive catando tudo quanto há, é catador de lixo, percebe? Vive num cubículo sórdido com uma tal de Eulália que deve ter nascido no esgoto. Muitos o procuram para ajudá-lo. Não quer nem saber. O Tiu quer escrever, só pensa nisso, pirou, sai correndo de pânico quando vê alguém que o conheceu. Carrega no peito uma medalha de Santa Apolônia, protetora dos dentes. Ah, não tem mais dentes. Bonito o Stamatius. Elegante, esguio. A última coisa que fez antes de sumir por aí foi torcer as bolotas de um editor, fazê-lo ajoelhar-se até o cara gritar: edito sim! edito o seu livro! com capa dura e papel bíblia! (HILST, 2002, p. 67)

Partem de Karl os conselhos sobre como o amigo escritor poderia obter reconhecimento literário, como relembra Stamatius:

Ponderava: Tiu, não tem essa não 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. Continua: Tiu, com a tua mania de

infinitude quem é que vai te ler? Aposto que serei o primeiro na vitrina e tu lá nos confins da livraria. (HILST, 2002, p. 138)

Ao criar os narradores das obras, Hilda Hilst demonstra toda sua crítica contra o mercado editorial, pois, como a própria escritora defendeu em entrevistas, seu projeto literário é oriundo da necessidade política de falar sobre os processos editoriais e de como o mercado elimina obras originais. Por isso, em entrevista concedida para Hussein Rimi, em 1991, a escritora defende que seu conjunto literário obscuro seria uma forma de *marketing* para que se tornasse um pouco mais lida pelo público brasileiro: “A Lori Lamby foi aquele horror que todos saíram correndo. O *Conto d’escárnio* ficou mais pornô e mais engraçado, já com uma linguagem mais elaborada, que é para ver se o leitor se acostuma com a minha maneira de dizer, e a partir daí interessar-se pelos meus outros textos mais antigos” (DINIZ, 2013, p. 144). Como podemos observar nas próprias entrevistas, para Hilst, o mercado editorial é dividido entre os escritores fracassados, mas de valor estético, e os autores vendáveis e sem valor artístico. Hilda Hilst, ao anunciar seu projeto em entrevista, transforma Lori e seu pai, Karl e Stamatius, Crasso e Hans em duplas, faces autorais de si mesma, pois assim como os personagens e narradores, Hilda Hilst cria e recria-se dentro da ficção mostrando que o “escritor não é santo”, e que em meio a tantos autores, Hilda Hilst se esconde dentro da “couraça que a protege dos problemas do êxito”, cercado-se “do mistério necessário para que não seja esquecida em meio ao rebanho cinzento dos escritores fáceis” (CASTELLO, 2022, p.105). O *potlatch*, portanto, seria o mote para Hilst escrever toda a tetralogia, pois a escritora alimentou o ranço com o mercado editorial e usa a literatura como válvula de escape e de ferramenta de protesto. Por isso, a ironia e a sátira, juntamente com a matéria sexual, são disfarces para a crítica contra essas relações mercadológicas que esquecem o valor literário e descartam escritores de qualidade.

Os livros da tetralogia obscena, como *Contos d’escárnio*, *Textos grotescos* e *Cartas de um sedutor*, causaram furor na crítica literária, devido a temas truncados como pedofilia, cenas inabituais de sexo, zoofilia e outras atividades sexuais consideradas obscenas. As temáticas provocaram espanto, os críticos se dividiram entre a qualidade estética dos textos e a discussão sobre o caráter pornográfico (ou não) das obras. Como visto na introdução deste trabalho, aparentemente, apesar das visões opostas, em geral os críticos concordaram em um ponto: a tetralogia de Hilda Hilst foge da caracterização do gênero pornográfico. Em *Cartas de um sedutor*, por exemplo, observamos narradores-personagens que confessam seus “pequenos crimes” sexuais, ou seja, é uma escrita a falar de si, como se os personagens de histórias risíveis

e picantes estivessem a contar segredos para o leitor. A obra, assim como *Contos d'escárnio. Textos grotescos*, utiliza-se da sátira em relação à confissão, conforme tentaremos explicitar neste capítulo ao analisarmos o biopoder sendo corrompido pelo exagero.

Henri Bergson, em *O riso: ensaio sobre a significação do cômico*, define que humor e ironia são tipos de sátira:

O humor, assim definido, é o inverso da ironia. Ambos são formas da sátira, mas a ironia é de natureza retórica, ao passo que o humor tem algo de mais científico. Acentua-se a ironia deixando-se arrastar cada vez mais alto pela idéia do bem que deveria ser. Por isso a ironia pode aquecer-se interiormente até se tornar, de algum modo, eloquência sob pressão. Acentua-se o humor, pelo contrário, descendo-se cada vez mais baixo no interior do mal que é, para lhe notar as particularidades com mais fria indiferença. Vários autores, entre os quais Jean Paul, observaram que o humor gosta dos termos concretos, dos pormenores técnicos, dos fatos rigorosos. Se nossa análise estiver certa, não se trata de um feitiço casual do humor, mas nisso consiste a sua própria essência. O humorista é no caso um moralista disfarçado em cientista, algo como um anatomista que só faça dissecação para nos desagradar; e o humor, no sentido restrito que damos à palavra, é de fato uma transposição do moral em científico (BERGSON, 1987, p. 61).

Logo, a tetralogia obscena estaria, segundo a definição de Bergson, utilizando a forma satírica do humor, uma vez que “o humorista é um moralista disfarçado de cientista”, ou seja, Hilst, nos quatro livros que compõem a tetralogia, reconfigura a moral e desnuda em forma de obscenidade os comportamentos contemporâneos aos anos de publicação das obras. Como uma forma de aprofundar a sátira, vale-se de gêneros literários confessionais para realizar a sua crítica a nossa sociedade, explorando, por exemplo, a estrutura de gêneros como cartas, diários e textos pedagógicos para colocar a sua sátira em ação.

Sobre a confissão, Michel Foucault (2001), em *História da sexualidade I: vontade de saber*, ressalta que as técnicas “da pastoral católica e do sacramento da confissão, depois do Concílio de Trento” (FOUCAULT, 2001, p. 22), ganharam força e mais terreno. Na Idade Média, a confissão se torna uma forma de domínio dos discursos, “acreditaram ser indispensável para que a confissão fosse completa: posição respectiva dos parceiros, atitudes tomadas, gestos, toques, momento exato do prazer — todo um exame minucioso do ato sexual em sua própria execução” (FOUCAULT, 2001, p. 22). Na Contrarreforma, segundo o filósofo francês, há um ritmo acelerado na imposição da confissão, por meio de técnicas de tortura da Igreja Católica, como sabemos, de procedimentos de flagelação física nos quais se inscreviam no corpo do próprio confessando os seus pecados. A Igreja instituiu, dessa forma, a importância da “penitência — em detrimento, talvez, de alguns outros pecados — a todas as insinuações da carne: pensamentos, desejos, imaginações voluptuosas, deleites, movimentos simultâneos da

alma e do corpo, tudo isso deve entrar, agora, e em detalhe, no jogo da confissão e da direção espiritual” (FOUCAULT, 2001, p. 23). Foucault constata que a pastoral cristã não retirou o sexo do discurso, mas criou as técnicas de confissão inquisitoriais impostas pela Igreja Católica na Idade Média. Segundo o filósofo, foi o que produziu a nossa atual condição de civilização confessional, na qual o sexo está mais presente do que nunca no nosso discurso. Nessa sociedade, somos obrigados a nos confessar para nos sentirmos livres e professarmos a verdade e, por isso, confessamos as nossas crises existenciais, nossos desejos, nossos sexos e nossa identidade.

Ao tentar fazer com que os indivíduos exponham as suas verdades para as instituições disciplinares, a confissão torna-se uma ferramenta discursiva e política para subtrair a verdade dos indivíduos:

Em todo caso, além dos rituais probatórios, das cauções dadas pela autoridade da tradição, além dos testemunhos, e também dos procedimentos científicos de observação e de demonstração, a confissão passou a ser, no Ocidente, uma das técnicas mais altamente valorizada para produzir a verdade. Desde então nos tornamos uma sociedade singularmente confessanda. A confissão difundiu amplamente seus efeitos: na justiça, na medicina, na pedagogia, nas relações familiares, nas relações amorosas, na esfera mais cotidiana e nos ritos mais solenes; confessam-se os crimes, os pecados, os pensamentos e os desejos, confessam-se passado e sonhos, confessa-se a infância; confessam-se as próprias doenças e misérias; emprega-se a maior exatidão para dizer o mais difícil de ser dito; confessa-se em público, em particular, aos pais, aos educadores, ao médico, àqueles a quem se ama; fazem-se a si próprios, no prazer e na dor, confissões impossíveis de confiar a outrem, com o que se produzem livros. Confessa-se — ou se é forçado a confessar. Quando a confissão não é espontânea ou imposta por algum imperativo interior, é extorquida; desencavam-na na alma ou arrancam-na ao corpo (FOUCAULT, 2001, p. 58-59).

Para os cientistas, o sexo é mapeado a partir da confissão. É necessário dizer, falar os pecados, os sonhos e ser mapeado ou diagnosticado. Por isso, estratégias são criadas para que os indivíduos possam confessar-se, muitas vezes sem perceber, para o médico, o psicólogo, para os pais, para as empresas, para o governo, usando a arte e os meios de comunicação para denunciar os seus segredos. Sem a confissão, teoricamente, as instituições (família, hospitais, delegacias, escolas) não conseguiriam disciplinar os corpos e, por isso, é criada uma rede de teias que o indivíduo acaba sendo capturado, de um jeito ou de outro, pelo consumismo e pelo capitalismo reinante, talvez este seja o motivo por que as redes sociais fazem tanto sucesso na atualidade. Nesta civilização confessional, apenas aqueles que se confessam é que seriam verdadeiros. A arte, por exemplo, se torna cada vez mais confessional, uma vez que o “eu” é tomado como muito importante na nossa cultura egocêntrica e as pessoas querem uma retomada da verdade intimista.

Nos três romances que correspondem à prosa obscena hilstiana, temos narradores que são escritores e fazem o seu relato em primeira pessoa: Lori, Crasso e Stamatius. Esses narradores-personagens confessam para o leitor suas atividades sexuais, mas de forma jocosa e irônica. Na narrativa de *Cartas de um sedutor*, a todo momento os personagens se confessam, declaram seus complexos, seus familiarismos. Vê-se nas texturas narrativas a sátira contra o Complexo de Édipo. Hilda Hilst, a partir dos narradores Karl e Stamatius, zomba do familiarismo e da confissão. Para tanto, a autora recorre a cinco procedimentos clínicos do fazer falar para satirizar essa ciência sexual, como veremos a seguir. Além de analisarmos a sátira da confissão representada em *Cartas de um sedutor*, discursaremos sobre biopoder, obscenidade, rostidade, temas que são utilizados no texto como uma máquina de guerra literária contra o capitalismo. Basilares serão os trabalhos de Michel Foucault (2001), Gilles Deleuze e Félix Guattari (1997) e Jean Baudrillard (2006).

2.1. OS PROCEDIMENTOS BIOPOLÍTICOS PARA SE EXTRAIR A VERDADE

Michel Foucault (2001) faz um apanhado das bases formadoras e mantenedoras do biopoder a partir da confissão, uma das maiores tecnologias científicas capitalistas no mundo contemporâneo. O pensador francês destaca cinco procedimentos que aliavam confissão e discurso científico na busca pela verdade, conferindo à confissão o estatuto de ferramenta científica: *a codificação clínica do “fazer falar”, o postulado de uma causalidade geral e difusa, o princípio de uma latência intrínseca à sexualidade, o método da interpretação e a medicalização dos efeitos da confissão*. Tais processos são encontrados em *Cartas de um sedutor*, sendo satirizados na obra. Karl, ao escrever cartas para sua irmã Cordélia, enuncia confissões de outros personagens do romance, dele próprio e de personagens da história mundial (como reis, rainhas, filósofos, cientistas, juristas e escritores). Como no trecho a seguir, em que seu pai lhe fazia confidências:

Eu sim recebi do pai confissões... estranho tu insinuares cama, e segundo entendi, a dele *ejaculatio precox*. Falas em timidez também? Não te confundiste de parceiro, não? Muitas coisas me foram ditas... a aparência juvenil, o ar esportivo, eram máscaras muito bem construídas... o pai era um sedutor perfeito, um vencedor, amoldava-se como água para obter o que queria (HILST, 2002, p. 58).

Tais confissões, dentro da *scientia sexualis*, servem para extrair a verdade do indivíduo com o intuito de descobrir “os hábitos furtivos dos tímidos e as pequenas e mais solitárias manias” (FOUCAULT, 2001, p. 54) para categorizar e propor tratamentos para aquele que se confessa. Entretanto, ao utilizar o procedimento do “fazer falar” dentro da narrativa, Hilda Hilst adota mecanismo diverso, pois satiriza todo o processo científico para extrair a verdade, demonstrando que a confissão pode ser uma grande forma de criar ficção sobre si mesmo. Karl, ao manter uma narrativa epistolar, cria uma história sobre a família, mergulhando o leitor em uma teia de relações edipianas que satirizam essa entidade burguesa e caçoam da noção de verdade a partir da narração e do diálogo dúbios que mantém com sua irmã Cordélia.

Ao utilizar o procedimento da *codificação clínica do “fazer falar”*, Karl, personagem e único narrador das epístolas, combina, como nos salienta Michel Foucault, “a confissão com o exame, a narração de si mesmo com o desenrolar de um conjunto de sinais e de sintomas decifráveis” (FOUCAULT, 2001, p. 64). A todo o tempo, o narrador epistolar parece tentar tirar relatos sexuais de sua irmã, além disso, ele consegue obter várias confissões de seu pai, como a sua *ejaculatio precox* e a sua homoafetividade, uma vez que seu pai mantinha um romance em segredo com João Pater, personagem advindo de Olinda ou Salvador (HILST, 2001, p. 60). Karl, ao manter essa narração hipnótica, em que se evocam lembranças do passado, satiriza o próprio trabalho do psicólogo a recolher confissões e deixar as suas, para que o leitor compreenda o motivo do riso e da chacota que se faz durante a narrativa, tornando o discurso científico da confissão inaceitável.

No caso de *Contos d’escárnio. Textos grotescos*, a codificação clínica do “fazer falar” é empregada pelo padre Cré com relação a Vlad, tio de Crasso. Entretanto, diferentemente da forma como o procedimento se dá na conduta médica, o padre emprega a narrativa bíblica e católica para amedrontar o confessando. No diálogo, escutado apenas em trechos por Crasso, fica evidente o crime de pedofilia e o relacionamento sexual entre Tavim e Vlad: “Desse diálogo inaugural me lembro muito bem. Depois foi ficando mais complicado. Padre Cré falava no demônio e suas pompas, na carne dos outros, na carne de todo mundo, falava tanto em carne que eu fui ficando com a boca cheia d’água, louco para comer uma bisteca” (HILST, 2002, p. 25). Como sabemos, simbolicamente a carne, a partir do surgimento do Cristianismo e com as postulações do apóstolo Paulo, passa a ter uma significação moral que não lhe era implícita anteriormente, uma vez que “já não se trata somente do corpo ou da humanidade, mas da natureza humana que perdeu sua retidão por causa do pecado original. A carne arrasta para

baixo, e disso resulta a necessidade constante de lutar contra as desordens que ela não cessa de produzir” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2015, p. 187). Padre Cré, ao interagir com Vlad, utiliza-se da confissão religiosa como procedimento do “fazer falar” e, a fim de que o processo funcione, realiza a abordagem a partir do conceito moral de pecado cristão. Hilst inverte a lógica do efeito do procedimento de tal forma que Crasso, ao ouvir o diálogo, manifesta o desejo de comer carne bovina, o que transforma o mecanismo na voz do padre em algo risível.

O princípio de uma latência intrínseca à sexualidade é empregado pelo narrador epistolar Karl, de *Cartas de um sedutor*, que cutuca feridas da personagem Cordélia com o intuito de cavar fundo e descobrir segredos. Ao tentar arrancar segredos de sua irmã utilizando a técnica da confissão, Karl tenta extrair a verdade do sexo demonstrando como este seria obscuro e clandestino. Ao inferir verdades sobre a vida de sua irmã no campo, Karl vale-se do “princípio de uma latência essencial à sexualidade [que] permite articular a coerção de uma confissão difícil a uma prática científica. É bem preciso arrancá-la, e à força, já que ela se esconde” (FOUCAULT, 2001, p. 65). Nesse jogo de esconde-esconde de desejos e atividades sexuais exagerados na técnica da inferência, chega-se à verdade: Cordélia, de seu pai, tivera um filho, e o mantinha no interior a fim de manter relações incestuosas com ele, seu próprio filho-irmão. A partir desses fatos em que o incesto prepondera, a narrativa emprega *a medicalização dos efeitos da confissão* com o intuito de avacalhar e rebaixar ideologicamente essa tecnologia de poder, como se observa, por exemplo, no diálogo íntimo de Frau Lotte e Franz:

Franz: ele estarr tesudo porr aquela carra suja.

Lotte: que carra suja?

Franz: a beleza que conserrta carro.

Lotte: mein Gott!

Franz: uma sujerra tudo isso!

Lotte: ô coitadinho do senhorr Karl e da menina Cordélia... senhorr Karl terr muito pouco tempo die mutter, pobrezinhos, e menina Cordélia muito sem cabeça... e sem mutter tudo ficarr muito triste. O senhor teve mutter, senhorr Franz?

Franz: grraças a Deus non ter mutter, non senhora, e também non querrer falar de mãe com a senhorra, querrer falar das bolotas ggrandes das suas peitas redondas (HILST, 2001, p. 33).

A verdade aparece em forma de chiste, além dos variados incestos ocorridos na família, o fato de Karl ser homossexual ou bissexual e de Cordélia ser “sem cabeça” deve-se à falta de uma mãe, recorre-se, portanto, ao senso comum da explicação patológica científica para as “transgressões” que estão no domínio do sexo. Assim, a narrativa hilstiana vai deslizando por agenciamentos, por desejos, com o intuito de gozar dessa ciência que é baseada nos familiarismos, gozará da confissão exigida pelos cientistas, que tornaram essa prática

“necessária entre as intervenções médicas: exigida pelo médico, indispensável ao diagnóstico e eficaz, por si mesma, na cura. A verdade cura quando dita a tempo, quando dita a quem é devido e por quem é, ao mesmo tempo, seu detentor e responsável” (FOUCAULT, 2001, p. 66). Ambos, tanto Cordélia como Karl, demonstram uma paixão reprimida pelo pai:

Lembras-te de que aos 14 eu ia às noites beijar os pés de papai e algumas vezes chupava-lhe o dedão? Dizias: “mas é claro que ele sabe que tu lhe chupas o dedão do pé, deve cagar-se de rir”. Pois tenho certeza de que não sabia. Via-o risonhar em adorável tranquilidade. Como era belo o pai, não? Que coxas! Tu, aos 24, vivias masturbando-te quando ele começava as intermináveis partidas de ténis. Papai: que te acontece, Cordélia, todos os fins de semana tens uma cara, umas olheiras, um cansaço como se fosses tu a jogar ténis e não eu. E te abraçava. Aí gozavas. Ele nunca entendia aquele teu desmontar-se no momento do abraço: és muito molengona, muito desabada, filha, que te acontece? Pobre pai, se soubesse dos teus arroubos noturnos, das cuecas que tu lhe roubavas. Pascoalina: as cuecas do senhor estão usualmente nas gavetas da menina, como pode ser isso? E mamãe sempre a pensar que a infeliz da Pascolina é que se enganava de gavetas e quartos: ó, é um pouco diminuída mas lavamos o mais fino tão bem! Cordélia, pensas que somos odiosos e malditos por termos sido o que fomos? (HILST, 2002, p. 27-28)

A partir dos “maus hábitos sexuais”, da narrativa fragmentada e estilhaçada por trechos de variadas confissões de personagens e de pessoas que existiram, vai se criando um jogo de estilhaços de “eus”, um corpo que vai se esvaziando, destruindo os seus familiarismos, matando o complexo edípico no momento em que o exagera. A partir da *causalidade geral e difusa do sexo* (FOUCAULT, 2001, p. 64), Karl e Stamatius vão despindo a narrativa de suas vestes confessionais, já que os dois são narradores e escritores do livro fragmentado que não despe eu algum, fugindo, dessa forma, do familiarismo literário.

Em *Contos d’escárnio. Textos grotescos*, Crasso, em um exame de autoanálise, recorre a outra instituição confessional, a igreja. Ao contrário do que acontece com Karl, Crasso utiliza a *causalidade geral e difusa do sexo* para tentar explicar as suas taras sexuais, chegando a empregar a *medicalização dos efeitos da confissão* no banco do templo religioso. Entretanto, o próprio vício sexual o “salva”, e a narrativa expõe como ridícula a tentativa de se refugiar do desejo:

O que era isso de ter um pau e ficar metendo nos buracos? Que coisa idiota o sexo, que bela porcaria emerdada isso de comer cu de inglesas ou americanas (*who knows?*). E chapéu. E eu, que decadência. Eu que na mocidade havia lido Spinoza, Kierkegaard, e amado Keats, Yeats, Dante, alguns tão raros, mas deixam pra lá, enfim que bela droga o que eu vinha fazendo da minha vida. Será que era porque eu não tive pai nem mãe e tão pouco tempo o sacana chupado do tio Vlad? Será porque o pai morreu em cima duma puta eu ia ficar em cima das mulheres o tempo todo? Embaixo eu não gosto. Mas, vamos lá. Estava a ponto até de falar com o pulha do padre sobre esses afrescalhados pensamentos quando uma dona morena, alta, estreita de quadris, mas de bunda perfeita, ajoelha-se um tiquinho mais à frente. (HILST, 2002, p. 31-32).

Assim como ocorre com relação aos conflitos de Karl e Cordélia, em *Cartas de um sedutor*, em *Contos d'escárnio*, Crasso confessa-se e tudo acaba virando uma piada. A verdade sobre os desejos sexuais da família é a explicação para tudo e para nada ao mesmo tempo. Em uma autorreflexão, Crasso tenta justificar seu comportamento a partir das sexualidades de sua própria família: a morte do pai sobre uma prostituta e a pedofilia de seu tio Vlad teriam transformado o narrador no que ele era, uma amostra satírica de algumas soluções psicologizantes de nosso século. Com isso, Hilda Hilst ironiza a medicalização dessas sociedades disciplinares que seguem o caminho mais “fácil” de culpabilizar a família pelo comportamento dos pacientes.

O sexo, ao invés de ser a principal causa de tudo, como ocorre em grande parte das obras literárias, aqui, apesar de aparecer exageradamente, é apenas um recurso discursivo para se trocar desse tipo de literatura que despe corpos em celulose, a pornografia. A partir de uma técnica de interpretação da confissão, vão se delineando, na escrita, vários resultados irrisórios e difusos, em que o riso castiga todo o costume ocidental de colocar o sexo como ponto fulcral de nossas mazelas. Ao fazer rir da confissão, colocando-a no limbo da ciência e do discurso, as obras hilstianas rebaixam as técnicas para se obter a verdade. Trata-se de uma evidência da degradação, mas, ao contrário da forma como Mikhail Bakhtin¹⁰ (1992, p. 19) concebe esse termo, ou seja, como algo positivo, regenerador, Hilst toma o rumo contrário, pois ela degenera as técnicas confessionais, tanto os gêneros literários, como as técnicas científicas do fazer falar, para destruí-los, apagá-los ideologicamente. Para isso, Hilda Hilst recorre ao exagero, uma vez que os personagens têm seus comportamentos exagerados para mostrar como os mecanismos biopolíticos são risíveis e opressores.

Vladimir Propp, em *Comicidade e riso*, analisa os tipos de exagero. Segundo o teórico russo, “o exagero é cômico apenas quando desnuda um defeito. Se este não existe, o exagero já não se enquadra no domínio da comicidade” (1992, p. 88). Para Propp, é possível demonstrar o exagero a partir, a partir da análise das três formas básicas: a caricatura¹¹, a hipérbole e o

¹⁰ Embora M. Bakhtin se refira em especial ao fim da Idade Média e ao Renascimento, cremos ser possível aplicar o conceito de degradação mais amplamente.

¹¹ Segundo Vladimir Propp, o escritor toma um detalhe na caricaturização. Essa minúcia é exagerada, atraindo para si a atenção quase exclusiva, enquanto as demais características do objeto ou da pessoa caricaturizada são “canceladas e deixam de existir”. A caricatura de fisionomia (nariz grande, barriga avantajada, calvície) “não se diferencia em nada da caricatura de fenômenos de ordem espiritual, da caricatura dos caracteres. A representação

grotesco¹². Ao tratar da hipérbole, Propp (1992, p. 90) diz que o termo “é uma variedade da caricatura. Na caricatura ocorre o exagero de um pormenor; na hipérbole, do todo. A hipérbole é ridícula somente quando ressalta as características negativas e não as positivas. Isso é evidente, sobretudo no *epos* popular”.

Nota-se que em *Cartas de um sedutor* o tipo de exagero utilizado é a hipérbole, uma vez que todos os comportamentos na obra são exagerados para criar a esfera de humor. Os filósofos, a sacralidade, a arte, a riqueza, a pobreza, as situações sexuais causadas pelo falso moralismo preponderante na sociedade, ou seja, todas as situações descritas na obra são hiperbolizadas com o intuito de escarnecer do biopoder confessional. Como podemos observar nas análises acima, o complexo de Édipo e os familiarismos são exagerados a todo momento: na conversa epistolar de Cordélia e Karl, nas situações descritas de complexos edipianos dos irmãos, na conversa entre os empregados Franz e Lotte, nas reflexões de Crasso sobre a influência de seus pais em sua sexualidade. Tal exagero, tem como proposta desnudar aos olhos do leitor a verdadeira obscenidade pornográfica, a opressão que esses termos biopolíticos podem exercer em nossa contemporaneidade.

Inclusive, a escrita desatadora de amarras conceituais de Hilda Hilst está marcada até no desapego da classificação genológica, já que nos romances *Cartas de um sedutor* e *Contos d'escárnio*. *Textos grotescos* observam-se vários fragmentos de diversos gêneros que se misturam, como: cartas, poemas, contos, crônicas, romance. Percebe-se, dessa forma, a mistura de gêneros considerados altos e baixos. Ao pensarmos sobre essa proposta de se elaborar um romance de forma fragmentada, sem que haja um gênero literário demarcado, estriado, encaixado em um plano literário definido, vemos uma literatura nômade. Inserida no espaço liso, pois “no espaço estriado, as linhas, os trajetos têm tendência a ficar subordinados aos pontos: vai-se de um ponto a outro. No liso, é o inverso: os pontos estão subordinados ao trajeto” (DELEUZE & GUATTARI, 1997, p. 184). O espaço “háptico” são fios que se traçam e sobrepõem com o intuito de propor experiências de convivência. “O espaço liso é ocupado por acontecimentos ou hecceidades, muito mais do que por coisas formadas e percebidas. É um espaço de afectos, mais que de propriedades. É uma percepção *háptica*, mais do que *óptica*”

cômica, caricatural, de um caráter está em tomar uma particularidade qualquer da pessoa e em representá-la como única, ou seja, em exagerá-la” (PROPP, 1992, p. 88-89).

¹² Segundo o pensador russo, o grotesco é o exagero mais acentuado, uma vez que no grotesco o exagero ocorre tão extensivamente que a coisa exagerada se torna monstruosa. Portanto, o grotesco “extrapola completamente os limites da realidade e penetra no domínio do fantástico” (PROPP, 1992, p. 91).

(DELEUZE & GUATTARI, 1997, p. 185). Desse modo, o espaço estriado seria tomado pela percepção óptica de mapeamento, e o liso seria o háptico de toques e experiências, modelos filosóficos propostos no quinto volume da obra *Mil Platôs*, de Gilles Deleuze e Félix Guattari. Ao nos referirmos à tetralogia obscena de Hilda Hilst, pensamos o romance fragmentado e a quebra de hierarquia de gêneros literários, em que se misturam poemas e narrativas, como uma proposta de um romance inserido em um sistema háptico, ou seja, a dita literatura pornográfica hilstiana entrou no regime literário de espaço liso, negando com isso as classificações literárias de alto e baixo tão associadas ao valor literário.

Esse sistema háptico de fragmentos, que se ligam e se juntam em linhas de afetos, é o que possibilita o *potlatch* literário realizado dentro da tetralogia obscena da autora. O termo *potlatch* tem origem no evento que acontece em datas festivas de variados povos americanos, como casamentos e nascimentos, e pode ser definido como perda, dar e ofertar, é uma espécie de confronto em que aquele que recebe a dádiva tem que ofertar uma quantidade de presentes maior quando for a vez dele. É uma festividade com fundamentação mítica em que o dono renuncia a todos os bens materiais acumulados e os distribui entre parentes e amigos, aumentando com isso o valor desses objetos. Entretanto, “a dádiva não é a única forma do *potlatch*; é também possível desafiar rivais através de destruições espetaculares de riqueza” (BATAILLE, 1975, p. 34). Para Jean Baudrillard (2007, p. 21), a ideia de *potlatch* pode ser empregada nos domínios de “certos tipos de racionalidades, econômica, anatômica, sexual, [que] parecem agrupar-se, mas a forma fundamental, a forma radical, continua sendo a do desafio, do lance mais alto, a do *potlatch* – ou seja, da negação do valor”. Logo, essa ideia sustentada por Baudrillard, de sacrifício do valor, pode ser associada à tetralogia pornográfica ou obscena de Hilda Hilst, pois consideramos que essas obras fazem o sacrifício do valor literário e de sua própria literatura ao jogar no limbo o que se considera uma alta literatura, ou seja, o que se estima, criticamente, que tenha alto valor estético.

É possível considerar *Cartas de um sedutor* como um *potlatch* realizado pelo riso solto, a sátira das formas cultas e elevadas da literatura, como os parnasianos e os árcades; e pelo sacrifício das racionalidades, como a psicologia e a filosofia. Avacalham-se a arte e a racionalidade na obra hilstiana, a partir do sacrifício do pensamento, da arte considerada de alto valor, negando-o. Assim seguem Stamatius e Eulália a catar entre o lixo obras de arte sacras, filosofia e literatura:

Não quer foder não, Tiu? não tá cansadinho de escrever, não? Olho Eulália. É miúda e roliça. Há um ano me acompanha pelas ruas. – Pedimos tudo o que os senhores vão

jogar no lixo, tudo o que não presta mais, e se houver resto de comida a gente também quer. Os sacos de estopa ficam cheios, cacos livros pedras, gente que até pôs rato e bosta dentro do saco, que olhinhos magoados tinham os ratos meu Deus, aí separávamos tudo: rato e bosta pra cá, livros pedras e cacos pra lá. Comida nunca. Era um que fazer o dia inteiro. Depois eu lavava os livros e começava a ler. Eulália ia se virar para arranjar comida. Que leituras! Que gente de primeira! O que jogaram de Tolstoi e Filosofia não dá para acreditar! Tenho meia dúzia daquela obra-prima *A Morte de Ivan Ilitch* e a obra completa de Kierkegaard. E cacos tenho alguns especiais também: um pé de Cristo do século 12, metade do rosto de Tereza Cepeda e Ahumada do século 18, um pedaço de coxa de São Sebastião (com flecha e sangue) do século 13, uma caceta de plástico cor-de-rosa, deste século, toda torcida como se tivesse sido queimada (guardei-a para não esquecer... para não enfiar a minha numa dessas de combustão espontânea...), duas penas de papagaio, uma barriga de Buda, três pedaços de asa de anjo, seis *Bíblias* e duzentos e dez *O Capital*. (Jogam fora muito esse último, parece que saiu de moda, creio eu.) (HILST, 2002, p. 16-17, grifos do autor).

Ao narrar as obras que são jogadas no lixo, como Tolstoi, *A Morte de Ivan Ilitch*, e Filosofia, a obra completa de Kierkegaard, ressaltando-se as seis *Bíblias* e os duzentos e dez *O Capital*, o romance as apresenta como representantes de ideologias e pensamentos que estão “fora de moda”. Além dos cacos: “um pé de Cristo do século 12, metade do rosto de Tereza Cepeda e Ahumada do século 18, um pedaço de coxa de São Sebastião (com flecha e sangue) do século 13, uma caceta de plástico cor-de-rosa, duas penas de papagaio, uma barriga de Buda, três pedaços de asa de anjo” (HILST, 2002, p. 16-17). Neste trecho podemos empregar o sentido de *potlatch* concebido por Jean Baudrillard: negando o valor do pensamento filosófico, literário e religioso, além do artístico, *Cartas de um sedutor* sacrifica toda noção de valor acadêmica, beletrista, para se criar outra obra, nômade e múltipla. Por isso, o romance parece se deixar carregar pelo olho do deus-dinheiro ao se autodeclarar pornográfico, gênero considerado de consumo rápido, comercial. Entretanto, ao jogar com a noção de perda, Hilst engana o capital, apagando toda a noção de valor que o sustenta e o mantém, transformando a tetralogia em não-mercadoria.

Ao vestir sua crítica à indústria cultural da pornografia, Hilst ludibria os leitores, acostumados, segundo Alcir Pécora (2005), aos efeitos dos hormônios característicos da literatura dita pornográfica¹³, e não à exploração estética do vernáculo. A elaboração vocabular dos livros em prosa da tetralogia e a crítica realizada nos romances desestimulam a fruição do livro e a sua efetiva recepção (PÉCORA, 2005). Isso pode ser explicado, como nos alerta Azevedo Filho (1996, p. 25), pelo fato de, ao tentar aprimorar a pornografia, Hilda Hilst acabar esvaziando esse tipo de literatura, e colocar no vazio a narrativa “e o rigor pornográfico que

¹³ Como é ressaltado em entrevistas de Hilda Hilst, do último livro da tetralogia dita pornográfica, *Cartas de um sedutor*, foram devolvidos à autora em 1995, pelo menos, mil exemplares da obra editada pela Editora Paulicéia.

costuma ter, tanto em nível de produção quanto no consumo, e na relação entre ambos”. No mesmo instante em que a obra agrada ao leitor, provocando-lhe o riso, desagradando-lhe muito, frustrando-o em sua expectativa de um livro conforme o gênero (1996, p. 27). Para Azevedo Filho, nisso se constitui o fracasso pornográfico de Hilda Hilst, uma vez que a autora tinha a intenção de escrever a pornografia para alargar o público leitor, o que não foi possível. Neste trabalho, ao contrário do que nos avisa o crítico, consideramos que o “fracasso” foi intencional, logo não existe. Intui-se que o projeto é satirizar as formas literárias comerciais e, com isso, elaborar uma crítica sobre o próprio capitalismo, já que as obras se estabeleceram como uma crítica ao mercado editorial e à cultura de consumo. Por isso podemos entender que a escolha pelo gênero pornográfico foi a forma de a crítica à indústria cultural chegar aos ouvidos e olhos daqueles que mantêm esse comércio, seus leitores.

2.2. INSTITUIÇÕES BIOPOLÍTICAS QUE DOUTRINAM OS CORPOS PARA O CAPITALISMO

Ao longo das cartas de Karl para Cordélia, das histórias e memórias de Stamatius; e das narrativas de Crasso, vemos uma leva de desejos edípicos a sustentar as taras das personagens e dos narradores. Deleuze e Guattari realizam em *Kafka: Por uma literatura menor* uma análise da representação edípica na obra de Franz Kafka e discordam dos apontamentos psicanalíticos da época que tratavam o livro *Carta ao pai* como o exemplo de uma neurose, um complexo de Édipo. Para tanto, os pensadores franceses criaram o termo engordamento de Édipo:

Em suma, não é Édipo que produz a neurose, é a neurose, *quer dizer, o desejo já submetido e buscando comunicar sua própria submissão*, que produz Édipo. Édipo valor de mercado da neurose. Inversamente, ampliar e engordar Édipo, exagerá-lo, fazer dele um uso perverso ou paranoico, é já sair da submissão, reerguer a cabeça, e ver por sobre o ombro do pai o que estava em questão todo o tempo nessa história: toda uma micropolítica do desejo, impasses e saídas, submissões e retificações. Abrir o impasse, desbloqueá-lo. Desterritorializar Édipo no mundo, em lugar de reterritorializar sobre Édipo e a família. Mas, para isso, era preciso ampliar Édipo ao absurdo, até o cômico, escrever a *Carta ao pai*. O erro da psicanálise é de se deixar prender nela e de nos prender a ela, porque ela mesma vive do valor de mercado da neurose, do qual ela tira toda a sua mais-valia: “A revolta contra o pai é uma comédia, não uma tragédia”. (DELEUZE & GUATTARI, 2014, p. 23-24).

Deleuze e Guattari são críticos veementes do conceito freudiano de Complexo de Édipo, tentando destruir as gigantescas fronteiras do termo. Para eles, a psicanálise, ao tentar explicar os indivíduos, lança olhares de uma luneta codificadora, que separa e mutila para registrar os corpos, transformando todos em organismos, mapeando-os. Os tratados psicologizantes abordariam os delírios e as imagens disformes como distúrbios mentais e recalques primordiais, deixando os corpos repletos de fantasmas. Por isso a importância do termo engordamento de Édipo, pois “à medida que a ampliação cômica de Édipo deixa ver ao microscópio esses outros triângulos opressores, aparece ao mesmo tempo a possibilidade de uma saída para escapar dele, uma linha de fuga” (DELEUZE & GUATTARI, 2014, p. 26). *Cartas de um sedutor*, ao brincar com o organismo da família, da confissão e, portanto, do mapeamento de toda transcendência que o sexo poderia estimular, rechaça a função Édipo. Todos seriam complexados, afirmação que vira piada jocosa na prosa obscena hilstiana, como podemos observar no trecho citado:

Aquele retrato que o pai recortou da revista dizendo que era a princesa de Lamballe não era verdade. Tu sabias? Não é a princesa. Idêntica à mamãe sim, só que descobri que a retratada chama-se madame Grand. Foi mulher de Talleyrand. No livro de um historiador, Shimon Shama, está lá o retrato daquela que não é a Lamballe, igualzinho ao retrato aqui de mamãe. Sabia que eu a amava mais do que devia. E como toda a história de Lamballe é horrível (além de degolarem-na, retalharam-lhe a vulva e dela fizeram bigodes! franceses... meu Deus... tão finos...), e eu, sabendo desta história, jamais teria tesão (no entender do pai) por mamãe-Lamballe. Tinha ciúmes de mim o espertalhão! Que família! Que mentiras! E todos tão collet-monté e elegantes! (HILST, 2002, p. 77).

O corpo repleto de fantasmas, devido à psicanálise, é satirizado em *Cartas de um sedutor*. O conceito engordamento de Édipo tem como ideia principal renegar os parâmetros da psicanálise. Para Deleuze e Guattari não é possível conformar-se com a mesmice do tripé edipiano Pai-Mãe-Filho, pois isto conduziria ao “familiarismo”, esquartejando a produção desejante e mapeando os indivíduos, tentando harmonizar o organismo. O engordamento de Édipo demonstra que não há como fugir, em algum momento da vida, da conceituação edípica, mas que podemos rir e caçoar dessa condição. Ao fazer humor-devir com a confissão, *Cartas de um sedutor* goza, sarcasticamente, do círculo edipiano em que sempre se volta para o mesmo, para nossa coleção de ossos, fóssil de nossa tradição e de nossa lembrança do passado. Assim, ao rir de vários fantasmas psicanalíticos da narrativa, cria-se uma linha de fuga, múltipla, e destruidora das fronteiras do imaginário contemporâneo.

Michel Foucault (2001), em “O que é um autor?”, define que o escritor não é só aquele que assina a obra, mas também aquele que realiza um pacto com o leitor, que espera

determinada estética ao observar o nome na capa; a esse conceito o filósofo deu o nome de “função autor”:

um nome de autor não é simplesmente um elemento em um discurso (que pode ser sujeito ou complemento, que pode ser substituído por um pronome etc.): ele exerce um certo papel em relação ao discurso: assegura uma função classificatória; tal nome permite reagrupar um certo número de textos, delimitá-los, deles excluir alguns, opô-los a outros (FOUCAULT, 2009, p. 273).

Tal acepção denota um certo familismo relacionado ao nome do autor guardado na memória do leitor, o que demonstraria certa relação edípica entre o autor e a obra. Hilda Hilst foge de tal concepção edípica e ressalta a importância da morte autoral na escrita: segundo Foucault, algo familiar da escrita seria o parentesco com a morte, pois os gregos cultivavam a escrita para exaltar os feitos dos heróis a fim de imortalizá-los. Há também em *Cartas de um sedutor* a evidência da morte no duplo existente no livro, Karl é o duplo de Stamatius, ambos são máquinas desejantes, almejam ser reconhecidos. Karl usando os familiarismos e Stamatius extirpando-os do corpo narrativo. São diferentes e ao mesmo tempo iguais. Karl é um pornógrafo e Stamatius é o escritor que pensa na qualidade, cada vez que um ganha voz na narrativa, o outro morre. Como se fosse uma das duas faces do mesmo narrador, Stamatius se demite do Karl nojoso e continua na narrativa háptica das cartas, mas agora em forma de crônicas, contos e avaliações do valor estético dos próprios textos.

Em “Intelectuais delirantes”, Ana Chiara nos lembra que a função autor é utilizada por Hilda Hilst em *Cartas de um sedutor* para criar uma ideia de que não há salvação e que nada vai escapar da profanação. Utilizando-se de referências intertextuais ou até mesmo a partir da citação do nome dos autores, Hilst profana a escritura de Bandeira, Karl (Marx?), Cordélia (irmã de Goethe), Laclos, Kierkegaard, Otto Rank, Michel Foucault, Sigmund Freud, João Silvério Trevisan, Bruno Giorgi, Roberto Piva, Genet, Nietzsche, Lou Andreas Salomé, Kafka, Virgínia Woolf e as irmãs Brontë (CHIARA, 2008, p.4). Ao brincar com a função autor, Hilda Hilst explora as rostidades artísticas/literárias/filosóficas referidas, conferindo-lhes nova roupagem, destruindo o organismo, esvaziando a relação edípica entre autor e obra. Onde a psicanálise pediria para parar e procurar o seu eu, a tetralogia obscena cria a meta de “obter uma ampliação da ‘foto’, um aumento até o absurdo. A foto do pai, desmedida, será projetada sobre o mapa geográfico, histórico e político do mundo” (DELEUZE & GUATTARI, 2014, p. 22).

Os complexos de Édipo aumentados até o absurdo é que fariam com que observássemos como o emprego do poder pela sociedade burguesa é ridículo, assim como os empregos de suas ferramentas disciplinares. Não podemos escapar delas, mas podemos satirizá-las e criar uma linha de fuga a partir do riso, elaborando máquinas desejantes, que fazem conexões, ficando mais produtivas. Máquinas que se reproduzem no corpo, repercutindo numa “experimentação [que] não [é] somente radiofônica, mas biológica, política, atraindo sobre si censura e repressão. *Corpus* e *Socius*, política e experimentação. Não deixarão você experimentar em seu canto” (DELEUZE & GUATTARI, 1999, p. 10). Nessa variada produção desejante, consideramos *Cartas de um sedutor* como o “corpo esquizo”, aquele que adere a “uma luta interior ativa que ele mesmo desenvolve contra os órgãos, chegando à catatonia” (DELEUZE & GUATTARI, 1999, p. 10). A própria narrativa hilstiana se desenvolve a partir da destruição do “órgão” narrativo, as certezas de um narrador e do personagem escritor se desmancham aos nossos olhos nessa narrativa híbrida em que se misturam vários gêneros.

Nesse sentido, como nos alerta Jiego Balduino Fernandes Ribeiro (2010), o corpo esquizo, na obra hilstiana, “viaja sobre tantas direções possíveis, e o mundo esquizofrênico que, como máquina desejante não alcança sentido algum, todavia produz unicamente o produzir” (p. 116-117). Assim, o esquizofrênico é o mais próximo da matéria, de um centro intenso e vivo da matéria; é o que ultrapassou o limite que mantinha, agora produz multiplicidades, devido à produção do desejo sempre à margem da produção social que era constantemente repelida. Desejos que se cruzam por toda a narrativa de *Cartas de um sedutor*, como o de falar a língua fundamental do corpo esquizofrênico:

Os ossos. Os ovos. A sementeira. Essas coisas me vêm de repente num tranco. Ando cuspidando nas rodela. Estou lixoso, áspero comigo mesmo e com o mundo. E confuso, Cordélia. Uma vontade louca de escrever na língua fundamental. Aquela. Te lembrás. A do Schreber. Vontade de não dar sentido algum às coisas, às palavras e à própria vida. Assim como é a vida na realidade: ausente de sentido. E por isso quero te dizer agora que me lembrei de outras revoluções. E de mães, mulheres, de nomes, de mim, de nós (HILST, 2002, p. 76).

Schreber era um jurista que ficou esquizofrênico-paranoico e acreditava que estaria virando mulher e serviria a Deus sexualmente. Teve significativa importância para as tecnologias confessionais, uma vez que foi o primeiro esquizofrênico a narrar sua doença e seus pensamentos, que ajudaram a fundar a psicanálise com as interpretações de Sigmund Freud. Assim, como podemos perceber, a escrita sem órgãos na arte literária de *Cartas de um sedutor* se desfaz da consciência, do ego totalitário, guardião dos sentidos e das verdades. Libertando

as multiplicidades, e inundando de rostos, de acontecimentos engraçados, personagens, tornando-se uma povoação, extirpando os seus órgãos, porém isso não é feito sem dor.

Poderíamos afirmar que esses registros arbitrários, especialmente feitos pela psicanálise e pela psiquiatria, constituem-se em verdadeiros familiarismos, pois estipulam os complexos e as suas funções, confessando as personagens a todo momento. É em oposição a esses registros disciplinares que se inscrevem as linhas de fuga da literatura de Hilda Hilst. A produção desejanste de sua prosa obscena configurará o engordamento de Édipo, na medida em que ela signifique o campo de imanência do desejo, ou seja, será nesse campo onde o desejo se definirá como processo de produção, independente de instâncias exteriores que indiquem alguma falta a ser suprida, como advoga a psicanálise.

Para tanto, Hilda Hilst cria formas de satirizar os *dispositivos de saturação sexual*, expostos na obra de Michel Foucault:

Daí os *dispositivos de saturação sexual*, tão característicos do espaço e dos ritos sociais do século XIX. Diz-se, frequentemente, que a sociedade moderna tentou reduzir a sexualidade ao casal — ao casal heterossexual e, se possível, legítimo. Poder-se-ia também dizer que ela inventou, ou pelo menos organizou cuidadosamente e fez proliferar, grupos com elementos múltiplos e sexualidade circulante: uma distribuição de pontos de poder hierarquizados ou nivelados, uma "busca" de prazeres — no duplo sentido de desejados e perseguidos; sexualidades parcelares toleradas ou encorajadas; proximidades que se apresentam como procedimentos de vigilância e funcionam como mecanismos de intensificação; contatos indutores. Assim é a família, ou melhor, assim são as pessoas da casa, os pais, os filhos e em certos casos, os serviçais. Seria a família do século XIX uma célula monogâmica e conjugal? Talvez, em certa medida. Mas ela também é uma rede de prazeres-poderes articulados segundo múltiplos pontos e com relações transformáveis. A separação entre adultos e crianças, a polaridade estabelecida entre o quarto dos pais e o das crianças (que passou a ser canônica no decorrer do século, quando começaram a ser construídas habitações populares), a segregação relativa entre meninos e meninas, as regras estritas sobre cuidados com os bebês (amamentação materna, higiene), a atenção concentrada na sexualidade infantil, os supostos perigos da masturbação, a importância atribuída à puberdade, os métodos de vigilância sugeridos aos pais, as exortações, os segredos, os medos e a presença ao mesmo tempo valorizada e temida dos serviçais, tudo faz da família, mesmo reduzida às suas menores dimensões, uma rede complexa, saturada de sexualidades múltiplas, fragmentárias e móveis (FOUCAULT, 2001, p. 45-46, grifos do autor).

Como podemos observar, os *dispositivos de saturação sexual* tentam manter e promover a sexualidade heterossexual. Entretanto, ao agenciar a sexualidade da família, instituem o mundo da perversão tão combatida pela sociedade burguesa. Por isso, o campo da perversidade será instituído dentro das instituições disciplinares, não como promotoras, mas como um campo de escape para as relações de poder que se estabelecem dentro dessas instituições. Assim a família, a escola, o internato, a igreja serão promotores das sexualidades que a sociedade

burguesa tentou sufocar. Nessas instituições que, teoricamente, promoveriam a padronização comportamental aos valores burgueses, realiza-se a inserção dos comportamentos ditos desviantes por essa própria burguesia.

Na tetralogia obscena hilstiana, as instituições são retratadas de forma cômica. No caso de *Cartas de um sedutor*, a família aristocrática representada é disfuncional e apresenta, como comportamento, o que a própria sociedade burguesa rotulou como vício ou problema: Cordélia e Karl mantêm relações sexuais, mesmo sendo irmãos, e Cordélia tem um filho com o pai. Aparentemente, o pai tenta a todo momento seduzir os filhos, tanto que apaga a memória imagética da mãe ao destruir todas as fotos. Sobre essa atitude, Karl diz que “o pai era um sedutor perfeito, um vencedor, amoldava-se como água para obter o que queria” (HILST, 2002, p. 58). Em *Contos d’escárnio. Textos grotescos*, o narrador Crasso, herdeiro da casa-grande colonial, é órfão. A mãe morrera quando ele era um bebê, e o pai morreu um mês depois, enquanto se relacionava sexualmente com uma prostituta (HILST, 2002 p. 13). Órfão, Crasso foi criado por seu tio Vlad, um fazendeiro que praticava sexo com o coroinha da localidade em que moravam, cometendo o que em nossa sociedade corresponde ao crime de pedofilia.

Um dos pontos principais a se investigar na obra de Hilda Hilst é o desejo. Como sabemos, a escrita pornográfica trabalha com o desejo sexual transposto para a narrativa, com o intuito de vender. Para Michel Foucault, o desejo é representado pelo biopoder e está no estrato dos poderes humanos, que têm sido retirados dos homens, ao serem transformados e modificados em relações de poder, sob a égide do organismo, do abstrato e no mesmo instante ao olho do Deus da sociedade contemporânea, o dinheiro. Na tetralogia obscena de Hilda Hilst a sátira aos dispositivos de saturação sexual aparece nas sexualidades, na pedofilia, no incesto, nas taras sexuais, dentre outros. Especificamente em *Cartas de um sedutor* e *Contos d’escárnio. Textos grotescos*, Karl parece desejar uma relação incestuosa com o pai, e Cordélia mantém em segredo o incesto concretizado, enquanto Crasso mostra a disfunção sexual de sua família conservadora e latifundiária. Para corrigir estes comportamentos, as instituições disciplinares são citadas: hospícios, igreja, internatos escolares e a família. Entretanto, em vez de disciplinar o comportamento, essas instituições reproduzem e criam sexualidades, além de produzirem o que a sociedade burguesa criminaliza ou condena, como, por exemplo, a pedofilia e o incesto.

Ao tratar da preocupação das sociedades burguesas que concretizam seu poder no século XIX, Foucault salienta que esta nova elite burguesa elabora algumas proibições:

Consideremos as velhas proibições de alianças consanguíneas (por mais complexas e numerosas que fossem) e a condenação do adultério com sua inevitável frequência; e, por outro lado, os recentes controles através dos quais, desde o século XIX, foi atacada a sexualidade das crianças e foram perseguidos seus “hábitos solitários”. É evidente

que não se trata do mesmo mecanismo de poder, não somente porque aqui comparece a medicina e lá a lei; aqui há adestramento, lá penalidade; e, também, porque a tática instaurada não é a mesma. Aparentemente, trata-se nos dois casos de uma tarefa de eliminação, sempre fadada ao fracasso e sempre obrigada a recomençar. Mas, a interdição dos "incestos" visa seu objetivo através de uma diminuição assintótica daquilo que condena; o controle da sexualidade infantil tenta-o através de uma difusão simultânea do próprio poder e do objeto sobre o qual o exerce. (FOUCAULT, 2001, p. 42)

Tais interdições sobre hábitos sexuais que se concretizam dentro de famílias burguesas e donas de terra aparecem satirizadas no projeto obsceno de Hilst. Aliás, um dos “hábitos solitários” frequentemente narrados pelas personagens é a masturbação, como por exemplo a realizada por Cordélia ao observar o pai jogar tênis: “Tu, aos 24, vivias masturbando-te quando ele começava as intermináveis partidas de tênis. Papai: que te acontece, Cordélia, todos os fins de semana tens uma cara, umas olheiras, um cansaço como se fosses tu a jogar tênis e não eu. E te abraçava. Aí gozavas” (HILST, 2002, p. 27). Karl e Cordélia, além de serem atraídos pela figura paterna, relacionam-se sexualmente:

Eu chegava nos meus lindos 14, tu nos teus 24, suspendia-te a camisola de cetim e enrabava-te em pé ali mesmo atrás da estátua (a de antes escultura), enquanto tu te masturbavas gemente, balbuciando coisas pueris e [...] ias te agachando [...] terminando estatelada bem em cima da minha gaita, gemias, gemias, e aquilo não acabava nunca. (HILST, 2002, p. 34)

Hilst, com o intuito de satirizar a família, vai engordando Édipo com os desejos incestuosos e interditos sendo realizados durante toda a narrativa. Em *Cartas de um sedutor*, os narradores Karl e Stamatius foram internos de uma escola católica. Portanto, Hilst troça de algo já apontado por Michel Foucault em *História da sexualidade*, pois, segundo o filósofo, essas instituições são os locais liberados para a sexualidade ser permitida, apesar de ser proibida no discurso. Dessa forma, a moralidade burguesa seria uma hipocrisia, já que permite a sexualidade nos lugares “onde [elas] possam ser reinscritas, senão nos circuitos da produção, pelo menos nos do lucro” (FOUCAULT, 2001, p. 10). Tais locais conservadores seriam instituições em que é autorizado o discurso do “prazer a que não se alude para a ordem das coisas que se contam; as palavras, os gestos, então autorizados em surdina, trocam-se nesses lugares a preço alto” (FOUCAULT, 2001, p. 10).

Em *Vigiar e punir*, o filósofo francês, conceitua sobre a disciplina que incide sobre os corpos humanos na nova sociedade burguesa:

O objeto, em seguida, do controle: não, ou não mais, os elementos significativos do comportamento ou a linguagem do corpo, mas a economia, a eficácia dos movimentos, sua organização interna; a coação se faz mais sobre as forças que sobre os sinais; a única cerimônia que realmente importa é a do exercício. A modalidade, enfim: implica uma coerção ininterrupta, constante, que vela sobre os processos da

atividade mais que sobre seu resultado e se exerce de acordo com uma codificação que esquadrinha ao máximo o tempo, o espaço, os movimentos. Esses métodos que permitem o controle minucioso das operações do corpo, que realizam a sujeição constante de suas forças e lhes impõem uma relação de docilidade-utilidade, são o que podemos chamar as “disciplinas”. (FOUCAULT, 2014, p. 135)

Para aumentar a produção e criar uma docilidade das classes menos favorecidas, a classe burguesa criou no século XIX a disciplina. Desse modo, os disciplinadores instituíram várias técnicas de dominação das classes menos favorecidas, conforme os espaços, sendo o espaço cercado fundamental para elaborar e especializar as novas técnicas de poder.

Em *Cartas de um sedutor e Contos d’escárnio. Textos grotescos*, os espaços cercados, as instituições como o internato, a família, a prisão, o hospício e a igreja, não conseguem capturar as personagens e elas seguem uma vida que tais instituições não foram treinadas para doutrinar. Aliás, esses espaços passam a ser promotores de tudo aquilo que condenam: a família, como vimos, é a promotora de incesto e onanismo; o padre desenvolve um relacionamento sexual; o hospício passa a ser um local artístico para difundir obras de caráter pedagógico obscuro, dentre outros comportamentos que as instituições disciplinares foram treinadas para perseguir.

Erving Goffman, em *Manicômios, prisões e conventos*, traz o conceito de instituições totais, que seriam aquelas que impõem a disciplina e que protegem a sociedade dos comportamentos desviantes. As instituições totais podem ser enumeradas em cinco grupos: 1. as “instituições criadas para cuidar de pessoas que, segundo se pensa, são incapazes e inofensivas; nesse caso estão as casas para cegos, velhos, órfãos e indigentes”; 2. as instituições “para cuidar de pessoas consideradas incapazes de cuidar de si mesmas e que são também uma ameaça a comunidade, embora de maneira não-intencional”, como, por exemplo, “sanatórios para tuberculosos, hospitais para doentes mentais e leprosários”; 3. “instituição organizada para proteger a comunidade contra perigos intencionais, e o bem-estar das pessoas assim isoladas não constitui o problema imediato: cadeias, penitenciárias, campos de prisioneiros de guerra, campos de concentração”; 4. as “instituições estabelecidas com a intenção de realizar de modo mais adequado alguma tarefa de trabalho”, e só se justificam “através de tais fundamentos instrumentais: quartéis, navios, escolas internas, campos de trabalho, colônias e grandes mansões (do ponto de vista dos que vivem nas moradias de empregados)”; 5. as instituições destinadas “a servir de refúgio do mundo, embora muitas vezes sirvam também como locais de

instrução para os religiosos; entre exemplos de tais instituições, é possível citar abadias, mosteiros, conventos e outros claustros” (GOFFMAN, 1974, p. 16-17).

Em *Contos d’escárnio. Textos grotescos*, o narrador Crasso, ao sentir-se mal e desistindo da vida, refugia-se em uma igreja, pois a sociedade disciplinar captura de uma forma ou de outra os indivíduos. Hilst parece zombar dessa ideia, pois quando o leitor acredita que o narrador vai ser capturado pela igreja, a instituição possibilita ao personagem o despertar de uma nova atração sexual:

Estava a ponto de falar com o pulha do padre sobre esses afrescalhados pensamentos quando uma dona morena, alta, estreita de quadris, mas de bunda perfeita, ajoelha-se um tiquinho mais à frente. Um perfume de tenras ervazinhas inundou a igreja. Meu pau fremiu (essa frase aí é uma sequela minha por ter lido antanho o D.H. Lawrence). (HILST, 2002, p. 32).

Crasso, cansado de estar “sempre em cima das mulheres” e, por isso, crendo que a vida estava vazia, pensa em confessar-se com o padre, mas, algo que parece indicar uma captura pela sociedade disciplinar, mostra-se como uma nova possibilidade sexual, pois conhece Clódia, a artista de membros sexuais masculinos.

O narrador de *Contos d’escárnio. Textos grotescos* não poupa o catolicismo de críticas, trazendo fatos históricos como a crença de cátaros e albigenses: “para mim, o homem foi feito pelo demo. Na História aprendi que os cátaros, os albigenses, que naturalmente vocês não sabem quem são e devem procurar saber, também pensavam assim, isto é, que o mundo foi criado pelo demo” (HILST, 2002, p. 30). Como se sabe, os cátaros foram exterminados por suas convicções, que iam desde a descrença em textos bíblicos até a repugnância com relação à vida do clero. Como resposta a esse comportamento, a Igreja Católica queimou “os cátaros no século XII” (p. 30). Percebemos, portanto, que Hilst não poupa a instituição da ironia ao se referir aos pecados da religião, pois a sátira “falha quando seu conteúdo é muito opressivamente real para permitir a manutenção do tom fantasioso ou hipotético” (FRYE, 1973, p. 220). A escritora adota a ironia para descrever essas cenas reais, mas assustadoras da história da Igreja Católica. Desse modo, Hilst demonstra que a ironia e a sátira são familiares ao cômico, representam “a luta cômica de duas sociedades, uma normal e outra absurda, reflete-se em seu duplo foco de moralidade e fantasia. A ironia com pouca sátira é o resíduo não heroico da tragédia, centrado num tema de derrota perplexa” (FRYE, 1973, p. 220).

Além da referência irônica ao assassinato desses povos por parte da igreja, Crasso troça do fato de o catolicismo represar riqueza e de seus representantes, autointitulados representantes de Deus, tentarem disfarçar as atrocidades cometidas por eles com “sutilezas canônicas” para evitarem a perda do poder. O narrador questiona: ao invés de “ficar voando de ceca em meca e beijando o chão. [...] Por que não se desfazem de toda aquela tralha de ouro, prata e pedras preciosas que há no palácio deles? Por que não dão as montanhas de terras e propriedades e dão o dinheiro aos famintos?” (HILST, 2002, p. 31). As palavras Ceca e Meca designam locais de peregrinação da religião muçulmana, mas, na construção “de Ceca em Meca”, adquirem sentido figurado, formando a expressão idiomática da língua portuguesa¹⁴ que indica ir “por vários lugares à procura de algo” (HOUAISS, 2009). Considerando o significado da expressão, quando Crasso se refere a representantes religiosos que ficam “voando de ceca em meca”, ou seja, de um lugar a outro, e “beijando o chão”, podemos identificar uma referência aos pontífices católicos, uma vez que o gesto de beijar o chão ao chegar a um determinado lugar foi costumeiramente adotado pelo papa Karol Józef Wojtyła, o João Paulo II, que governou o Estado do Vaticano e a Igreja católica de 1978 até a sua morte, em 2005. Crasso critica os papas, pois, na visão da personagem, esses líderes deveriam abandonar os ritos religiosos e realizar ações concretas para acabar com a obscenidade da fome e da concentração de riqueza que a própria instituição religiosa ajudou a criar. No trecho, o narrador ironiza a possibilidade de os papas aparentarem-se santos, mas não abdicarem do poder e das riquezas historicamente adquiridas em um tipo de “sociedade de sangue”. Todo o império católico que subsiste até hoje foi conquistado a partir da guerra, da invasão territorial, do medo, da fome, com o auxílio de verdugos e suplícios; a partir de todo esse poder que fala “*através do sangue*” e do seu derramamento (FOUCAULT, 2001, p. 138, grifo original), a igreja ainda é dominante e mantém toda a sua estrutura de opressão histórica. O narrador de *Contos d’escárnio* questiona, então, por que “os papas, ao invés de discursos lengalenga, não arrancam as vestes, não pulam daquela cadeirinha, não ficam nus e nus não discursam um texto veemente, apaixonado e colérico amaldiçoando os canalhas?” (HILST, 2002, p. 31), ou seja, para que a instituição Igreja Católica tenha credibilidade, é necessário abrir mão de todo o poder histórico que lhe foi concedido por gerações de pontífices.

¹⁴ Aparentemente a expressão idiomática é oriunda da colonização árabe na península ibérica, uma vez que o Dicionario de la Real Academia Española (RAE) registra a mesma locução adverbial com o sentido “de una parte a otra, de aquí para allí” (RAE, 2022), ou seja, trata-se de uma expressão idiomática ibérica, já que é utilizada tanto em Portugal, quanto na Espanha.

Em *Cartas de um sedutor*, a instituição religiosa é satirizada a partir da narrativa de Stamatius, que apresenta o evento de uma explosão de uma igreja em Caturré:

Então seguro teus pentelhos e cona, espanco-os, teu grito é fino, duro, um relho, um osso, há destroços pelo quarto, estilhaços daquela igreja lá em Caturré, o cara explodiu tudo em cinco minutos (era eu?), gritava fosco. Deus: aqui ó, só sei de Deus quando entro na boca cabeluda da biriba, e logo depois ouviu-se o estrondo, a igreja explodindo feito jaca lá do alto despencando (HILST, 2002, p. 15).

Stamatius, ao iniciar a narração do livro, descreve os despojos da contemporaneidade que estão espalhados pelo quarto. Dentre esses restos, encontram-se pedaços de uma igreja que foi explodida em Caturré. Aparentemente, Hilda Hilst utilizou-se de um neologismo para criar a cidade fictícia, adicionando a vogal tônica /é/ como sufixo da palavra “caturra”, que significa “aquele que é bobo” ou “agarrado a ideias e hábitos ultrapassados ou antigos” (HOUAISS, 2009). O neologismo cria um trocadilho: a de que o terrorista seria um bobo ou de que a Igreja Católica é uma instituição retrógrada. Como podemos perceber pelo jogo de palavras, Hilst estabelece com o catolicismo a ideia de que a instituição religiosa é atrasada, dadas todas as cenas cômicas que são trabalhadas no livro. Como já foi exposto anteriormente, os livros da tetralogia obscena ligam o catolicismo a vários crimes, como a pedofilia, o acúmulo ilícito de riqueza, a falta de castidade e a conivência dos representantes da igreja com o crime.

Outra sátira efetuada na obra hilstiana é direcionada à instituição classificada por Goffman (1974) como aquela que deve proteger a comunidade de malfeitores, as cadeias. Em *Contos d'escárnio*, Crasso descreve o momento em que Clódia elabora um desenho do pênis de um morador de rua: “Foi presa no dia seguinte por atentado ao pudor. Encontrou um mendigo no banco da praça de flores e pediu (como sempre, aliás) que o cara lhe mostrasse o pau. O paspalho não hesitou” (HILST, 2002, p. 47). Como Clódia estava cometendo atentado ao pudor, os representantes do braço armado do Estado, a polícia, tentam disciplinar e encarceram tanto a amada do narrador, quanto o mendigo que teve o membro desenhado por Clódia. Entretanto, o encarceramento da artista obscena não surtiu efeito, pois Clódia insistia “em ver o pau dos tiras que mandaram-na para um hospício” (HILST, 2002, p. 48). Como as organizações disciplinares seguem uma lógica do mecanismo penal, se a cadeia não consegue resolver, deve-se conseguir dominar o indivíduo em outra instituição, uma vez que “as disciplinas estabelecem uma ‘infrapenalidade’; quadriculam um espaço deixado vazio pelas leis; qualificam e reprimem um conjunto de comportamentos que escapava ao grande sistema de castigo por sua relativa indiferença” (FOUCAULT, 2014, p. 175). Em *Contos d'escárnio*, Clódia não conseguiu ser domesticada na cadeia, então o Estado qualifica e rotula a infratora, transformando-a em

paciente que é enviada para ser “domada” em uma clínica mental, podendo, assim, adotar um comportamento social aceitável pelo sistema.

Para manter seu domínio sobre o homem, a ideia de biopoder tem dois braços que se aliam: o *anátomo-político*, que seria a ideia do corpo humano como máquina que segue padrões de “adestramento, na ampliação de suas aptidões, na extorsão de suas forças, no crescimento paralelo de sua utilidade e docilidade, na sua integração em sistemas de controle eficazes e econômicos” (FOUCAULT, 2001, p. 131); e a *biopolítica da população*, que controlaria a partir de mecanismos e técnicas o corpo humano e a sua “proliferação, os nascimentos e a mortalidade, o nível de saúde, a duração da vida, a longevidade, com todas as condições que podem fazê-los variar; tais processos são assumidos mediante toda uma série de intervenções e controles reguladores” (FOUCAULT, 2001, p. 131). Para que o investimento na vida fosse bem realizado, as novas disciplinas se voltavam para o corpo do indivíduo, para a sua normalização e adestramento através das diversas instituições modernas que deixavam os seres dóceis e aptos para a produção industrial. Eram instituições como a escola, o hospital, o quartel, a prisão, a fábrica, que mantinham os corpos disciplinados para o trabalho industrial, a principal forma de captação do capitalismo. Essas instituições reguladoras aparecem em *Cartas de um sedutor* como, por exemplo, o internato onde Karl e Stamatius se conheceram, ou seja, uma instituição anátomo-política de docilidade dos narradores, mas que também é satirizada:

Depois o internato. Eu subindo as escadas, o olho cheio d’água diante da porta de vidro. Minha mãe e as écharpes de seda. Os adeuses. O padre Valentino: vamos, vamos dê um sorriso pra tua mãe. Adeus, senhora. Eu diante do quadro-negro: e daí, senhor Stamatius, o teorema acabou aí? Pois é, acabou. Acabou uma ova. E o bobalhão do Karl sempre às gargalhadas. Senhor Karl, venha mostrar ao senhor Stamatius como se demonstra um teorema. Ele e o padre Kosta. Sempre os segredinhos. Não é que aquele pulha já andava pelos cantos roçando a bundinha nas batinas? Era bonito sim. Espadaúdo, comprido, pestanudo, o cabelo loiro liso. E não é que esse pulha cínico está 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 (HILST, 2002, p. 137-138).

Em seu romance, Hilst compõe uma narrativa confessional que, de joelhos, conta segredos “cabeludos” para os ouvidos tão pudicos do público. A confissão da vida sexual é a maior matéria-prima da pornografia. Entretanto, ao contrário do que se espera, a pornografia hilstiana ri da literatura dita libertina que tinha como intuito racionalizar as relações sexuais e criar um certo padrão para o comportamento sexual. Poderíamos dizer que a pornografia seria “a literatura do biopoder” que ensina para o público como este deve se portar diante do sexo.

A pornografia como gênero textual pertencente ao mercado possui estratégias discursivas para atrair a atenção do leitor, como o tom confidencial realizado muitas vezes por mulheres jovens. Uma narrativa que conta segredos da alcova para um intruso, o leitor. Esse fator transgressor, que é estar invadindo a individualidade de uma personagem, é o que constitui a maior matéria-prima da pornografia. Sobre essas estratégias discursivas, Lucienne Frappier-Mazur (1999) reflete que a pornografia faz uma transgressão não apenas do erotismo, mas também da narrativa:

O efeito de cumplicidade é mais pleno quando o narrador é do sexo feminino e trata de um personagem do sexo masculino – a narradora, frequentemente uma mulher madura ou uma cafetina, relata suas proezas passadas ou descreve sua iniciação amorosa a seu amado ou ao público. Essa circunstância satisfaz o *voyerismo* do leitor [...] (FRAPPIER-MAZUR, 1999, p. 226, grifo original).

A pornografia é uma narrativa que coloca o leitor em uma posição de observação, ele observa os movimentos, as posições, o proibido e observa o que pode ou não fazer, como se fosse uma didática do sexo. Desse modo, podemos afirmar que o gênero é a literatura do biopoder, já que esse tipo de texto indica todo um procedimento a ser realizado e é escrito em estilo confessional. A literatura libertina e, portanto, pornográfica, nasceu, segundo Randolph Trimbach (1999), com o intuito de ditar regras para os homens do século XVIII, antes disso os homens praticavam a sodomia com rapazes e prostituição; depois da literatura pornográfica, domesticou-se o desejo dos adolescentes e dos homens. A partir dessa literatura licenciosa, criaram-se estatutos sexuais que domesticavam os corpos e agenciavam os prazeres sexuais a partir do intelecto. O biopoder vai tratar de gerir a vida em toda a sua extensão, desde seus aspectos molares, até os moleculares. Organizará o corpo, domesticando as multiplicidades, utilizando-se dos dois braços do biopoder para controlar a sexualidade, mapeando o corpo anatomicamente, estriando toda a sua potência com a utilização da medicina. Já a biopolítica organiza as confissões e estipula um rosto estanque e modelo para todos, o corpo mapeado e vazio, assim procura garantir, de forma controlada, que todas as populações possam ser incluídas nos aparelhos de produção capitalistas. Na contemporaneidade, a lei não visa mais à morte, como na Idade Média, mas investe na manutenção da vida com a constituição de aparelhos médicos e administrativos para regulá-las.

Em *Cartas de um sedutor*, vemos Stamatius e Karl, que na infância eram ricos, em um internato, como já explicitamos. Já em *Contos d'escárnio. Textos grotescos*, observamos a personagem Clódia ser presa por atentado ao pudor e, como não conseguiu ser capturada na

instituição cadeia, ela é transferida para um hospício. Foucault nos diz que os hospitais, internatos, escolas e outras instituições disciplinares é que agenciavam, domavam os fluxos e os educavam para que seguissem o rosto dominante, patriarcal, ou seja, heterossexual e machista. O internato, como instituição propagadora do agenciamento dos fluxos do biopoder, já nos mostra sua face, ou apenas partes ocultas de seu rosto. No romance, o padre Kosta é homossexual e pedófilo, desse modo troça-se continuamente da produção de rostos, jogando no limbo do pensamento da confissão. Ao parodiar, de certa forma, os textos libertinos, que domesticavam os desejos, estampando os mesmos rostos *ad infinitum*, a obra *Cartas de um sedutor* pode ser encarada como o processo que Michel Foucault descreve: apesar de o biopoder ter investido na vida ao máximo, também a assentou no centro das lutas contra esse poder. A vida e os direitos sobre o corpo, a felicidade, o ser vivo, tudo se transformou no alvo das lutas políticas, das resistências. *Cartas de um sedutor* seria, pois, uma resistência, uma luta política contra o biopoder, representado na confissão e nas tecnologias do eu. Brinca-se, na obra, com os variados familiarismos criados pelas tecnologias da confissão, elaborando-se uma narrativa sem órgãos depondo todos esses fantasmas familiares sustentados pela psicanálise.

2.3. A MORAL: SABER OU NÃO-SABER COMO NOVOS ÍNDICES DA MORALIDADE

Hilda Hilst, ao escolher o tipo de linguagem empregada durante a tetralogia obscena, explora uma concepção de Moral similar à de Friedrich Nietzsche. Apesar de o filósofo alemão elaborar uma teoria das questões morais relacionadas à sexualidade¹⁵, ele as estuda relacionadas às noções de alto e baixo tão características dentro da tetralogia hilstiana. Nietzsche parte da ideia de moral como oriunda da sociedade judaico-cristã e, inicialmente, desenvolve os conceitos de bom ou mau a partir da etimologia dessas palavras em diversas línguas:

Descobri então que todas elas remetem à mesma transformação conceitual – que, em toda parte, “nobre”, “aristocrático”, no sentido social, é o conceito básico a partir do qual necessariamente se desenvolveu “bom”, no sentido de “espiritualmente nobre”, “aristocrático”, de “espiritualmente bem-nascido”, “espiritualmente privilegiado”: um

¹⁵ O conceito *Sexualität* aparece apenas no fragmento póstumo 1888,23[2] e na carta a Malwida von Meysenbug, de 20/10/1888. Mas o conceito de *Geschlechtlichkeit*, também usado por Freud, aparece em *Além do bem e do mal* (§§ 75, 144), *Crepúsculo dos ídolos* (V, 1; IX, 8 e 22) e em vários fragmentos póstumos entre 1880 e 1888. Disponível em <<http://www.nietzschesource.org/>>. Acesso em: 03 nov. 2023.

desenvolvimento que sempre ocorre paralelo àquele outro que faz “plebeu”, “comum”, “baixo” transmutar-se finalmente em “ruim”. (NIETZSCHE, 2019, p.18)

Tatiana Franca Rodrigues, em *A impossível linguagem*, trabalha os conceitos de Nietzsche em *Bufólicas*. Para Rodrigues, ao nomearmos as coisas relacionadas ao sexo como baixas, estamos mantendo o significante dado pelos nobres, ou seja, espiritualmente nobres que, dada a sua qualidade de dar significância às coisas, está em um lugar de valor superior aos outros que não tiveram o direito de nomear. Portanto, esses valores morais questionados tanto por Nietzsche, quanto por Hilst, foram impostos pela elite, nobres e burgueses de cada época (RODRIGUES, 2007, p. 21). Desse modo, Hilda Hilst questiona os valores e a moral estabelecida pela elite brasileira ao demonstrá-la com os comportamentos que a própria classe julgou como amorais ao se estabelecer o modo de produção capitalista. A partir dessa possibilidade, a sátira se faz ao retratar a elite rebaixada com os desejos sexuais comumente classificados como baixos. Inclusive autores que no senso comum são representados como mentes e seres elevados, em *Cartas de um sedutor*, são ilustrados como seres repugnantes, malvados: Marcel Proust é descrito como sádico, “gênio doentinho que espancava e cegava ratos” (HILST, 2002, p. 24), Jean Genet é apresentado como o que comia os chatos, piolhos pubianos, de seus amantes (HILST, 2002, p. 40). Nesses dois exemplos fica claro que Hilst, ao nomear situações, artistas, políticos, intelectuais, os representa com comportamentos de pessoas más ou caracterizados como baixos, representando, possivelmente, um rebaixamento do pensamento culto.

Ao dar a voz narrativa para representantes das classes mais abastadas do Brasil, Hilst retrata um costume brasileiro muito comum das elites que se entranhou em forma de reprodução ideológica em outras classes brasileiras, o patrimonialismo. Segundo Raymundo Faoro, em *Os donos do poder* (1975), o desenvolvimento do patrimonialismo brasileiro ocorre desde a colonização portuguesa até o desenvolvimento do capitalismo moderno no Brasil. Para o pensador brasileiro, ao colonizar o Brasil, Portugal trouxe consigo todas as ferramentas de um Estado absolutista em que o governo tinha a posse de todas as coisas. Daí, o patrimonialismo, em suas origens, seguiu a estrutura do patriarcado colonial, onde os senhores de engenho detinham parte do poder e, hoje, seus herdeiros dividem o poder do Estado entre eles. Diferentemente de outros países que conseguiram subverter essa ordem e criar novas possibilidades de produção, o Brasil, agora independente, não conseguiu criar um novo

mecanismo de poder em que as vontades do indivíduo não se confundam com as necessidades do Estado:

O estamento burocrático, fundado no sistema patrimonial do capitalismo politicamente orientado, adquiriu o conteúdo aristocrático, da nobreza da toga e do título. [...]. O patriciado, despido de brasões, de vestimentas ornamentais, de casacas ostensivas, governa e impera, tutela e curatela. O poder — a soberania nominalmente popular — tem donos, que não emanam da nação, da sociedade, da plebe ignara e pobre. O chefe não é um delegado, mas um gestor de negócios, gestor de negócios e não mandatário. O Estado, pela cooptação sempre que possível, pela violência se necessário, resiste a todos os assaltos, reduzido, nos seus conflitos, à conquista dos membros graduados de seu estado-maior. E o povo, palavra e não realidade dos contestatários, que quer ele? Este oscila entre o parasitismo, a mobilização das passeatas sem participação política, e a nacionalização do poder, mais preocupado com os novos senhores, filhos do dinheiro e da subversão, do que com os comandantes do alto, paternais e, como o bom príncipe, dispensados de justiça e proteção. A lei, retórica e elegante, não o interessa. A eleição, mesmo formalmente livre, lhe reserva a escolha entre opções que ele não formulou. (FAORO, 1975, p. 747-748).

Portanto, o patrimonialismo brasileiro está ligado intrinsecamente à obtenção do capital, e o poder do Estado mantém as benesses dessas elites financiando-as, já que é a elite detentora de capital que governa o Brasil. Assim, o patrimonialismo brasileiro se baseia em privilégios, as alianças familiares que se constituem por meio de casamentos e outros tipos de ligações, fazem parte da manutenção do poder político e da manutenção dessas benesses concedidas desde as capitânicas hereditárias. Hilda Hilst, portanto, ao utilizar todo o simbólico dos poderosos, mostra as elites brasileiras “que não conseguem manter suas nódoas decentemente escondidas, mas as exibem como uma ferida supurada, fazem com que escarneçamos” (EAGLETON, 2020, p. 54).

Roberto Schwarz, em “As ideias fora do lugar”, capítulo em que o crítico literário analisa como o patrimonialismo se concretizou no Brasil de forma tão específica após a colonização, defende que a convivência sem muitos percalços entre as ideias liberais e o pensamento escravocrata é que criou o patrimonialismo como o conhecemos hoje. “Como é sabido, éramos um país agrário e independente, dividido em latifúndios, cuja produção dependia do trabalho escravo por um lado, e por outro do mercado externo” (SCHWARZ, 2007, p.13). Portanto, a colonização criou e organizou a população em três classes distintas de pessoas: o latifundiário, o escravo e o homem livre. Essa multidão de indivíduos que os livros de história denominam homens livres eram dependentes do favor dos latifundiários, os donos do poder e que estavam representados nas câmaras legislativas da época. Dessa forma, durante a colonização e boa parte do Brasil Império, o favor ultrapassou a existência nacional e chegou até a contemporaneidade:

Esteve presente por toda parte, combinando-se às mais variadas atividades, mais e menos afins dele, como administração, política, indústria, comércio, vida urbana, Corte etc. Mesmo profissões liberais, como a medicina, ou qualificações operárias, como a tipografia, que, na acepção europeia, não deviam nada a ninguém, entre nós eram governadas por ele. E assim como o profissional dependia do favor para o exercício de sua profissão, o pequeno proprietário depende dele para a segurança de sua propriedade, e o funcionário para o seu posto (SCHWARZ, 2007, p.16).

O favor, como podemos perceber, exige a dependência da pessoa, uma vez que entre os escravizados e os homens livres, várias classes sociais ficaram dependentes do favor das elites para conseguirem trabalhar e poderem sobreviver. Essa característica, aliás, perdura nas relações atuais dos patrões com os empregados domésticos, sendo retratado, na escrita de Karl, como uma sátira a esse tipo de pensamento das camadas mais abastadas da população brasileira, como veremos a seguir. Em *Cartas de um sedutor*, observamos a questão do favor impregnada na forma como o representante da elite Karl enxerga seus empregados, como se os funcionários fossem dependentes dos seus patrões e, só por estarem servindo à elite, os empregados tivessem uma dívida impagável, uma herança do escravismo que sobreviveu no patrimonialismo brasileiro e formou uma elite acostumada a ser servida pelas camadas mais pobres.

Em Hilda Hilst esta representação da família patrimonialista se dá em todos os momentos das narrativas de *Cartas de um sedutor* e *Contos d'escárnio*, inclusive, a partir da classe social dos narradores personagens Karl, filho de endinheirados, Stamatius, rico que abandona tudo para virar escritor, e Crasso, dono de empreendimentos imobiliários e herdeiro de dono de terras. Portanto, Hilst concede voz aos endinheirados do Brasil, mas, ao invés de eles serem exaltados, são satirizados, tornam-se figuras ridículas. Portanto, essa elite brasileira reproduz até hoje características de subalternização das camadas inferiores ao estilo da escravização e do emprego do favor, como podemos notar no comportamento da família e do narrador Karl com relação aos empregados como, por exemplo, a mãe de Karl ao falar sobre a empregada Pascoalina: “ó, é um pouco diminuta mas lava-nos o mais fino tão bem” (HILST, 2013, p. 28). Estas simples falas das personagens oriundas das elites brasileiras demonstram como o patrimonialismo brasileiro foi se ajustando às novas tendências econômicas, com pitadas de comportamento escravocrata direcionado às camadas menos favorecidas. Outro exemplo desse aspecto aparece em um comentário de Karl acerca dos empregados Gretchen e Zé Piolho:

Chi! querida, nem sabes! Deu uma confusão a história do Zé Piolho! Odeio essa gentinha. É preciso fazer caras de compreensão, de piedade, é preciso ter muito cuidado, porque qualquer coisa que te saia da boca em relação a essa gente, todo mundo fingidão cai matando em cima. Tu dás casa, comida, roupa lavada etc. e te

odeiam. Aí entram os compassivos: é perfeitamente racional que te odeiem, tu és rico, meu caro, tens tudo, e esses coitados são os esquecidos do mundo. Se eu tivesse alguém que me desse casa comida roupa lavada e ainda me pagasse, ia chupar-lhe a verga ou a xereca até o final dos tempos. Isso das hierarquias sempre existiu (HILST, 2013, p. 47).

Karl pertence à elite brasileira e difunde em vários trechos a discriminação social, resvalando muitas vezes na racial, como podemos perceber em trechos nos quais o narrador trata as personagens negras com termos pejorativos herdados do período colonial brasileiro. Logo, o patrimonialismo brasileiro reconfigurou a nova burguesia como um senhor do engenho ou os velhos barões do café do Vale do Paraíba, impregnados de preconceitos sociais e raciais que são descritos na tetralogia como uma forma de rebaixamento moral. Portanto, Hilst parece reinventar uma nova moral, baseada no saber. Dessa forma, as personagens são divididas em dois eixos: as que não sabem e por ignorância cometem erros morais, e as que sabem, mas não ligam para as consequências de seus atos.

Judith Revel, ao elaborar o verbete sobre saber e saberes, em *Foucault: conceitos essenciais* (2005), diz que o saber é relacionado ao poder, uma vez que o disciplinamento do mundo ocorre por meio da produção de saberes locais que correspondem “à disciplinarização do próprio poder”, ou seja, o poder, “para exercer-se nesses mecanismos sutis, é obrigado a formar, organizar e pôr em circulação um saber, ou melhor, aparelhos de saber”, criando “instrumentos efetivos de acumulação do saber, de técnicas de arquivamento, de conservação e de registro, de métodos de investigação e de pesquisa, de aparelhos de verificação”, dentre outros engenhos (REVEL, 2005, p. 77-78). “Ora o poder não pode disciplinar os indivíduos sem produzir igualmente, a partir deles e sobre eles, um discurso de saber que os objetiva e antecipa toda experiência de subjetivação” (REVEL, 2005, p. 78). As sociedades burguesas, portanto, “extraem a legitimidade de seu poder do fato de terem feito certo tipo de trabalho no campo do saber, no campo das artes, e assim por diante” (DELEUZE; ROLNIK, 1996, p. 17-18). Hilst parece criticar tanto os que não sabem, quanto os que sabem, um exemplo disso, é quando ela volta sua crítica aos adeptos do nazismo, por meio da enunciação de Karl: “É uma besta o Franz. Continua nazista. Alisa velhíssimas revistas da segunda guerra e pelo jeito deve ter esportado naquelas páginas porque estão todas engruvinhadas, páginas onde se vê o *führer* com o braço esticado” (HILST, 2013, p. 30). O narrador também se espanta com o fato de a personagem Franz e os alemães serem instruídos, mas mesmo assim não ficarem imunes ao fascismo: “E não é que Franz conhece o Genet de cor? [...]. E sabes que até leu ‘A Morte de Ivan Ilitch’? Os alemães me surpreendem a cada dia. Depois ‘daquilo’ pensei que nada mais

leriam, só orassem. Estou indignado. Genet e Tolstoi lidos por criados. Onde estamos? Que tempos!” (HILST, 2013, p. 53-54). Karl, como integrante da elite brasileira demonstra todo o seu patrimonialismo, pois parece assustar-se mais com o fato de criados, empregados domésticos conhecerem a “alta” literatura, lugar de pertencimento de saber da burguesia e donos de terras, do que com os crimes contra a humanidade que foram cometidos na primeira metade do século XX.

Em *História da sexualidade I: a vontade de saber*, Michel Foucault analisa dois regimes de poder distintos que tem obcecado a gestão da sexualidade: o sangue e a lei. A partir do século XIX, segundo o filósofo, o sangue (genética) foi ressaltado e vivificado como um tipo de poder político para exercer-se pelos dispositivos de sexualidade, dando origem aos fascismos e nazismo europeu:

O racismo se forma nesse ponto (racismo em sua forma moderna, estatal, biologizante): toda uma política do povoamento, da família, do casamento, da educação, da hierarquização social, da propriedade, e uma longa série de intervenções permanentes ao nível do corpo, das condutas, da saúde, da vida quotidiana, receberam então cor e justificação em função da preocupação mítica de proteger a pureza do sangue e fazer triunfar a raça. Sem dúvida, o nazismo foi a combinação mais ingênua e mais ardilosa — ardilosa porque ingênua — dos fantasmas do sangue com os paroxismos de um poder disciplinar. Uma ordenação eugênica da sociedade, com o que ela podia comportar de extensão e intensificação dos micropoderes, a pretexto de uma estatização ilimitada, era acompanhada pela exaltação onírica de um sangue superior; esta implicava, ao mesmo tempo, o genocídio sistemático dos outros e o risco de expor a si mesmo a um sacrifício total. E a história quis que a política hitleriana do sexo tenha se tornado uma prática irrisória, enquanto o mito do sangue se transformava no maior massacre de que os homens, por enquanto, tenham lembrança (FOUCAULT, 2001, p. 140).¹⁶

O Nazismo e o Fascismo são uma mistura exagerada entre a soberania e o biopoder, “ao fazer viver ao máximo a raça ariana e ao fazer morrer ao máximo as raças ditas inferiores, um em nome do outro” (PELBART, 2007, p. 59). É o poder sobre a vida no corpo dos súditos, tornados cidadãos no regime disciplinar. E, como acrescenta Peter Pél Pelbart, atualmente o biopoder soberano, ou a vida nua, “não se restringe [apenas] aos regimes totalitários, ele inclui plenamente a democracia ocidental, a sociedade de consumo, o hedonismo de massa, a

¹⁶ Foucault não leva em consideração os genocídios causados pela colonização europeia na América, África e Ásia. Podemos elencar vários crimes humanitários e massacres sobre os quais grande parte dos teóricos europeus não refletiram, como, por exemplo, a fome de Madras (século XIX), na Índia, e, no caso das Américas, o genocídio dos povos originários, que foi maior e mais duradouro do que a Shoah, causando vítimas desde as invasões europeias, no século XV, até os dias de hoje. No Brasil, temos um exemplo em nossa história recente, os ianomâmis que morrem de fome e em duelos com grileiros, madeireiros e garimpeiros no norte do país. Apesar dessa espécie de cegueira histórica, que invisibiliza massacres cujas vítimas não são europeias, acreditamos que a citação do pensador francês é importante para evidenciar o tipo de associação das ferramentas biopolíticas das sociedades soberanas e disciplinares no século XX, que são nomeadas como fascismos de Estado.

medicalização da existência. Em suma, a abordagem biológica da vida em uma escala ampliada” (PELBART, 2007, p. 60). Dessa forma, para a sociedade capitalista contemporânea, todos os não detentores do capital são mapeados pelo biopoder soberano dentro da sociedade disciplinar. Quanto a esses desejos por regimes totalitários, Hilda Hilst divide-os, como vimos anteriormente, entre aqueles que não detêm o saber e os que são detentores do saber. No grupo daqueles que não sabem, temos a personagem Eulália de *Contos d’escárnio. Textos grotescos*:

senhorra Eulália!
pois não, seo Otto.
poder pegar a cruz de ferro que eu promessa prra senhorra.
ah que belezinha, seo Otto, eu adoro cruz, adoro mesmo, obrigada.
Bitteschön, senhorra Eulália. (HILST, 2002, p. 100)

Eulália como uma pessoa simples realizando atividades sexuais para ganhar presentes do alemão nazista Otto, não domina o simbólico e todo o peso político do símbolo “cruz de ferro”. Para a personagem, a cruz tem o simbolismo cristão: “esmagou e domou Satanás, a antiga serpente. A serpente se enrola, então, acorrentada, ao pé da cruz” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2015, p. 311). Hilst cria uma inversão, um símbolo que correspondia à bondade acaba virando uma representação de um dos maiores crimes da humanidade, o genocídio dos judeus. No desenrolar da cena, Eulália encontra-se com Crasso, narrador dos *Contos*, ao se confrontarem, acontece uma situação embaraçosa, Crasso ouvira o diálogo entre Otto e Eulália e sabia que ela acabara de realizar um *felatio* na personagem alemã. Ao observar a cruz de ferro no pescoço de Eulália, Crasso enuncia para a personagem uma frase ambígua: “a senhora quer ferro, D. Eulália?” (HILST, 2002, p. 101). A fala do narrador Crasso é a evidência de um trocadilho, uma vez que a palavra “ferro”, dentro do contexto da obra, pode representar no registro informal o “pênis” ou “ficar em má situação” (HOUAISS, 2009). Duas leituras válidas, dada a evidência de que a cruz de ferro era uma condecoração concedida por bravura ou outras atividades no campo de batalha alemão e, devido à ideologia racista envolvida, levar ferro no contexto do livro estaria ligado ao fato de o brasileiro ser miscigenado e, por isso, não ser aceito por esse pensamento racial que culminou nos repugnantes campos de concentração da Europa.

Hilda Hilst, como abordamos anteriormente, parece direcionar sua crítica aos que caem nas armadilhas dos discursos fascistas, estes divididos em dois tipos de personagens: os que não sabem e os que sabem, ou seja, aqueles que possuem acesso às ferramentas do saber-poder. No grupo dos que sabem, temos as enunciações dos que têm acesso ao saber, mas que são rebaixados por terem predileções políticas para o fascismo:

ao redor do seu cu, Josete?
evidente, Crassinho.

Foi espantoso. Ao redor do buraco de Josete, tatuadas com infinito esmero e extrema competência estavam três damas com seus lindos vestidos de babados. Uma delas tinha na cabeça um fino chapéu de florzinhas e rendas.

não acredito no que estou vendo, Josete, você tatuou à volta do seu cu para quê?
homenagem a Pound, Crassinho.

mas isso deve ter doído um bocado!

the courageous violent slashing themselves with knives (que quer dizer: os violentos corajosos cortando-se com facas. Continuação do Canto XV). coma meu cuzinho, coma meu bem, *andaimo, andaimo* (cacoetes de Pound)

Aí Achei o cúmulo. “Jamais, meu amor, machucaria essas lindas damas”. Josete começou a chorar (HILST, 2002, p. 22).

Em *Contos d'escárnio*, Hilst utiliza-se do rebaixamento ideológico para diminuir e escrotizar tanto a poesia de Ezra Pound, devido a suas inclinações políticas ao fascismo italiano, quanto a leitora e fã de seus escritos, a personagem Josete. Ao criar uma homenagem ao poeta norte-americano por meio de uma ilustração pictórica circulando o orifício anal da personagem em uma referência ao trecho inicial do Canto XV de Pound, a escritora campinense diminui tanto o indivíduo que consegue ter contato com a dita alta literatura ocidental, quanto o poeta Pound. Dessa forma, existe uma espécie de “vingança” da obra contra o poeta fascista: “Enchi-me de coragem e estraçalhei-lhe o rabo com inglesas ou americanas (*who knows?*) e babados e chapéus, não naturalmente sem antes lhe tapar a boca, porque tinha certeza que ela ia zurrar como um asno” (HILST, 2002, p. 23).

Sobre a tendência ideológica de Ezra Pound ao fascismo italiano, destaca-se o artigo de Stephen Berg (2003), “Pound Radiotraidor (um dossier)”. Nesse texto, Berg analisa os discursos antissemitas de Pound em ondas curtas de rádio, discursos esses nos quais o poeta tentava convencer os cidadãos residentes nos Estados Unidos de que o fascismo seria o regime correto e que os soldados norte-americanos deveriam desertar e abandonar a batalha (BERG, 2003, p. 139). Portanto, quando no romance o poeta é referido como “um bom fascistóide” (HILST, 2002, p. 20), remonta-se a um fato já reconhecido pelo público e pela crítica especializada, apesar de ser um tabu no meio intelectual. Como se sabe, Pound foi declaradamente fascista, entretanto, para alguns intelectuais, o assunto tornou-se um interdito.

Apesar da relevância de Ezra Pound como poeta, ensaísta, intelectual e agente literário que revelou escritores como James Joyce para o mundo, não há forma de esquecer que o pensador e poeta foi enganado por seu nacionalismo. Atualmente, apesar de encontrarmos críticas ao posicionamento de Pound, notamos que alguns intelectuais tentam “salvar” a biografia do escritor. Gerald Thomas, por exemplo, em prefácio escrito para o livro traduzido

na editora Nova Fronteira, defende a leitura de Ezra Pound a partir de argumentos de que o tempo indicaria a visão política do momento, já que Ezra Pound estava mergulhado no histrionismo homicida de Mussolini e Hitler. Essa é a visão romantizada do poeta norte-americano que Hilda Hilst satiriza na narrativa de *Contos d'escárnio*, pois não aceita a tentativa por parte de intelectuais e leitores brasileiros de desresponsabilizar Pound pelo que escreveu e praticou.

Octavio Paz, em *Os filhos do barro* (1984), faz uma análise preciosa sobre a situação do poeta norte-americano. Segundo o pensador mexicano, quando Ezra Pound criou os *Cantos* parodiando *A divina Comédia*, de Dante, esqueceu-se do ponto de seu destino. “A matéria dos cantos é épica; a divisão tripartida é teológica. Teologia secularizada: política autoritária. O fascismo de Pound, mais que um erro moral, foi um erro literário, uma confusão de gêneros” (PAZ, 1984, p. 170). Logo, entendemos que Pound, ao se aliar e enunciar em sua própria obra a voz do fascismo, perdeu-se nos infernos da *Divina comédia* e não conseguiu voltar. Perdeu-se dentro da própria paródia que criou e, ao invés de ir contra a ideologia dominante, que era o fascismo europeu, difundiu-a. É essa lembrança violenta na biografia do poeta norte-americano que a sátira hilstiana tenta não esquecer e manter acesa na memória dos leitores brasileiros.

3. A INDÚSTRIA CULTURAL COMO CONTROLE COMPORTAMENTAL SATIRIZADA EM O *CADERNO ROSA DE LORI LAMBY*

O caderno rosa de Lori Lamby, livro com o qual Hilda Hilst inicia seu projeto satírico e obsceno, evoca as características de sua narradora-personagem, a menina de oito anos de idade. Há um neologismo que elucida um aspecto marcante da protagonista: a palavra “Lamby”. No inglês, o termo “lamb” significa cordeiro, o que ressalta, por um lado, a ingenuidade que é dada às crianças de um modo geral. De outro, pode fazer referência a Jesus Cristo, “o cordeiro de Deus que tira o pecado do mundo” (JOÃO, 1: 29). Entretanto, a união da palavra inglesa com a semivogal “y” cria uma ambiguidade, já que a nova palavra é uma subversão da ingenuidade expressa pelo verbo em inglês para a significação do verbo “lamber” do português, empregado no romance na descrição do ato sexual realizado de forma oral. Eliane Robert Moraes (1999), em “Da medida estilhaçada”, ressalta que a

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

As lambidas, segundo Moraes (1999, p.124-125), são privilegiadas na narrativa da menina, explorando, desse modo, os prazeres da boca. Tanto que a escrita de Lori é marcada por uma linguagem própria da oralidade: “e aí eu tirei” (HILST, 2005, p. 15), “mami” (p. 13), “papi” (p.14), além das repetições e da construção de frases iguais às das crianças. Logo, para Lori, escrever seria uma forma de prazer, de ser lambida. Ao longo da narrativa, para satirizar o mercado literário e a sociedade de consumo, Lori utiliza várias vezes o verbo lamber, recurso eficaz para se troçar dos costumes consumistas da sociedade em que vivemos.

Lori e sua língua, assim como o ato de escrever e de editar obras literárias, correspondem a máquinas desejanter. Lori Lamby parte da oralidade para reconstruir o mundo e as coisas a sua volta. É da língua que partem a vontade, o desejo, a escrita e os fluxos criativos. As máquinas são compostas por um conjunto de peças que se ordenam e se moldam conforme a atividade a ser desenvolvida, mas ao invés de parecer um caos, elas se reordenam e se reconfiguram conforme a necessidade. Máquinas desejanter, portanto, são revolucionárias que

vão superar a coerção do Estado (DELEUZE, GUATTARI, 1999, p. 15). Nas máquinas desejantes o desejo se expande, transborda ou diminui conforme o ordenamento real, e transforma o inconsciente de falta para presença. Tal visão escapa da teoria freudiana de inconsciente, tornando-o palpável, e, a partir desse ponto de vista, as pessoas são responsáveis pela elaboração de suas realidades. Lori e sua língua, assim como o ato de escrever e de ser editor, correspondem a máquinas desejantes. Deleuze e Guattari afirmam que “o desejo se define como processo de produção, sem referência a qualquer instância exterior, falta que viria torná-lo oco, prazer que viria a preenchê-lo” (DELEUZE, GUATTARI, 1999, p. 15). Lori exerce papel, em várias partes, como máquina desejante com a sua “coisinha” (vagina) (HILST, 2005, p. 23). Uma passagem do romance em que podemos ver órgãos acoplados formando máquinas desejantes é o trecho em que Lori promete ao “homem peludo” que brincaria com uma bolinha de um jeito que ele gostaria, a cena termina com “o homem peludo” buscando a bola no meio das pernas de Lori e começando a babar na coisinha da menina:

Aí ele disse que se eu brincasse com a bolinha amarela como se ela já fosse cor de rosa, ele ia me dar bastante dinheiro. Eu fiquei atrapalhada porque não dava tempo de pensar como eu ia brincar com a bola cor-de-rosa que era amarela. Então eu peguei a bola amarela e pus no meio das minhas coxinhas. O homem perguntou se podia pegar a bola como um cachorrinho que vai tirar a bola de outro cachorrinho. Eu disse que ele podia. Ele ficou de quatro como os cachorrinhos, os cavalinhos, as vacas e os boizinhos e a língua dele ficou pra fora e ele veio com a boca bem aberta tirar a bola que estava no meio das minhas coxinhas. Ele tirou a bola e começou a babar na minha coisinha e disse pra eu dizer que era a cachorrinha dele. Eu disse que era gatinha. Mas ele queria que eu dissesse que era a cachorrinha (HILST, 2005, p. 23).

As máquinas desejantes são importantes para a crítica que se faz contra a castração do desejo realizada pelo Estado, como observamos anteriormente, a sociedade disciplinar guia a função edipiana da pornografia como uma forma de educar o indivíduo para o sexo, a encher a literatura de complexos, transformando a narrativa e seus leitores em grandes complexados. Nesse sentido, Lori Lamby pode ser vista como uma personagem que se recusa a ser domesticada e escreve, assumindo um tom ingênuo, e, ao mesmo tempo, capaz de se deslocar de uma realidade para outra, criando novas tramas e desafiando as normas que tentam moldar sua vida.

Ao publicar *O caderno rosa de Lori Lamby*, em 1990, Hilda Hilst dá voz a uma menina de oito anos que, nos moldes da literatura libertina, segue procedimentos textuais em que vai criando cenas e situações que fazem críticas à sociedade e ao mercado editorial. Lori vive em

um mundo repleto de abuso e exploração sexual. Aliás, sua própria mãe marca os encontros sexuais da menina com homens adultos e determina o tempo de duração desses encontros:

Ele disse que eu era uma putinha muito linda. Ele quis também que eu voltasse pra cama outra vez, mas já tinha passado uma hora e tem uma campainha quando a gente fica mais de uma hora no quarto. Aí ele só pediu para dar um beijo no meu buraquinho lá atrás, eu deixei, ele pôs a língua no meu buraquinho e eu não queria que ele tirasse a língua, mas a campainha tocou de novo. E depois quando ele saiu, eu ouvi uma briga, mas ele disse que ia pagar de um jeito bom, ele usou uma palavra que depois eu perguntei pra mamãe e mami disse que essa palavra que perguntei era regimento. (HILST, 2005, p. 21)

Assim como foi instada a escrever pornografia pelos seus pais, a escrever do jeito dela o livro, os mesmos responsáveis legais administram a venda sexual da menina. Lori, portanto, é iniciada tanto sexual, quanto vocabularmente, pois a todo momento na narrativa ela se questiona sobre o significado das palavras e aprende posições sexuais para lambar e ser lambida. Por isso, talvez o seu sobrenome seja Lamby, já que entre uma lambida e outra ela depreende a realidade que a cerca e desnuda toda a obscenidade que nossa sociedade do consumo tenta esconder: que somos educados desde a tenra idade a consumir qualquer coisa. Nos procedimentos confessionais utilizados na obra, repete-se a receita dos libertinos do século XIX, pois nesse estilo de romance pornográfico a protagonista e, muitas vezes, narradora, torna-se aprendiz sexual para satisfazer o desejo de homens adultos. Entretanto, a inovação que Hilst faz deixa o leitor em uma situação complicada, pois Lori é uma menina de oito anos, enquanto as protagonistas do libertino Sade, por exemplo, são adolescentes próximas da maioridade. Lori Lamby, narradora e escritora, faz o seu relato em primeira pessoa, descrevendo as peripécias sexuais e o prazer de ser lambida, de lambar e de receber por isso. O romance, escrito em forma de diário fragmentado com outros gêneros, coloca o leitor em uma circunstância delicada, como se ele consentisse com o crime da pedofilia. Assim como os outros narradores da tetralogia obscena, Lori confessa para o leitor suas atividades sexuais, mas de forma jocosa e irônica, escapando o leitor da ideia de observá-la como vítima, apesar da tenra idade.

Apesar de *O caderno rosa de Lori Lamby* estar inscrito dentro da sociedade disciplinar e demonstrar em várias partes uma crítica contundente contra o capitalismo, seguimos o pensamento de Luis Eustáquio Soares (2013, p. 71-97), o qual define que as sociedades soberanas, disciplinares e do controle estão interligadas e agem juntamente com as suas tecnologias de poder. No caso, observamos *O caderno rosa* como uma passagem da sociedade

disciplinar para a sociedade do controle, uma vez que as personagens estão sempre controladas pelo desejo de consumir e de conseguir mais capital para adquirir as mercadorias que são anunciadas pela televisão, aparelho que se popularizou nos anos 1990 e que foi utilizado pelo capitalismo para controlar os desejos consumistas da população. Partindo desse ponto, a propaganda, o consumo e a dívida passam a ser uma forma de controle por meio da crise que o indivíduo sofre dentro do capitalismo. Gilles Deleuze, em “Post-scriptum sobre as sociedades de controle”, demonstra que esse tipo de organização social está substituindo as sociedades disciplinares:

‘Controle’ é o nome que Burroughs propõe para designar o novo monstro, e que Foucault reconhece como nosso futuro próximo. Paul Virilio também analisa sem parar as formas ultrarrápidas de controle ao ar livre, que substituem as antigas disciplinas que operavam na duração de um sistema fechado. Não cabe invocar produções farmacêuticas extraordinárias, formações nucleares, manipulações genéticas, ainda que elas sejam destinadas a intervir no novo processo. Não se deve perguntar qual o regime é mais duro, ou o mais tolerável, pois em cada um deles que se enfrentam as liberações e as sujeições. Por exemplo, na crise do hospital como meio de confinamento, a setorização, os hospitais-dia, o atendimento a domicílio puderam marcar de início novas liberdades, mas também passaram a integrar mecanismos de controle que rivalizam com os mais duros confinamentos. Não cabe temer ou esperar, mas buscar novas armas. (DELEUZE, 2013, p. 224).

O caderno rosa de Lori Lamby pode ser analisado à luz das teorias de Deleuze sobre as sociedades de controle. Em seu ensaio, o filósofo argumenta que, ao contrário das sociedades disciplinares descritas por Michel Foucault, as sociedades contemporâneas são caracterizadas por mecanismos mais flexíveis, difusos e dispersos, que instauram um controle ininterrupto sobre os indivíduos. Na sociedade disciplinar, as formas de poder se concretizam a partir da prisão, do confinamento, sendo, por isso, analógicas. Nas sociedades de controle, esses processos de ordenamento social ganham um refinamento a partir da utilização de aparatos tecnológicos, mapeando os indivíduos em todas as circunstâncias da vida. Deleuze diferencia, em certo momento do ensaio, fábrica e empresa, defendendo que esses dois *locus* fabris demonstrariam de forma clara a diferença entre as duas sociedades. A empresa seria uma realidade do trabalho na sociedade de controle, pois, segundo o filósofo francês, os salários de seus funcionários seriam ajustados com base na competição perpétua entre os pares e incutiria nos trabalhadores a ideia de concorrência entre os empregados, surgindo a noção de salário por meritocracia, ou seja, não se trata de moldar o indivíduo, mas de tornar esse indivíduo um guarda de si mesmo, dando a ele um ideal competitivo e autorregulador. Essa ideia de autorregulação é transferida para outras circunstâncias da vida. O sistema financeiro e de identificação pessoal, por exemplo, adotam esses procedimentos ao migrarem da assinatura

para a senha, pois nas sociedades de controle as informações são criptografadas, sendo necessárias senhas para se acessarem ou não as informações. Tais pensamentos e novas ressignificações de procedimentos anteriores demonstram que a ideia de indivíduo surge ao separar o controle de si mesmo e ao transformá-lo em um dado estatístico, uma amostra para o mercado, tornando-se uma estatística financeira.

A sátira aos mecanismos biopolíticos na sociedade de controle pode ser observada na forma como a menina é treinada para sonhar e adquirir os bens culturais e de consumo que são anunciados no aparelho de televisão. Linda Hutcheon, em *Poética do pós-modernismo*, define que a paródia, nos tempos atuais, atua conjuntamente com a sátira: “o ‘consagrado discurso’ intertextual é solidamente embutido num comentário social sobre a perda da relevância de valores tradicionais na vida contemporânea” (HUTCHEON, 1991, p. 170). A sátira, portanto, se reuniria com a paródia para atacar os ideais de dominação (HUTCHEON, 1991, p. 171). Hilda Hilst, dessa forma, utiliza-se da sátira e da intertextualidade para confrontar os modelos de dominação com a tetralogia obscena. Em *O caderno rosa de Lori Lamby*, Hilst veste o romance cor de rosa, parodiando o gênero, e cria uma sátira contra os valores morais de nossa sociedade de consumo. Lori Lamby, ao se preocupar em solucionar os problemas econômicos de seu pai, escrevendo uma obra pornográfica, se mostra como um indivíduo em crise, tanto familiar, quanto econômica.

Theodor Adorno e Max Horkheimer, em “A indústria cultural: o esclarecimento como mistificação das massas”, argumentam que o termo indústria cultural se dá dentro da cultura contemporânea, em especial, a criada e produzida no pós-guerra. Para os pensadores da escola de Frankfurt, a ideia de dominados e dominantes está presente dentro da própria produção da indústria cultural:

Os interessados inclinam-se a dar uma explicação tecnológica da indústria cultural. O fato de que milhões de pessoas participam dessa indústria imporia métodos de reprodução que, por sua vez, tornam inevitável a disseminação de bens padronizados para a satisfação de necessidades iguais. O contraste técnico entre poucos centros de produção e uma recepção dispersa condicionaria a organização e o planejamento pela direção. Os padrões teriam resultado originariamente das necessidades dos consumidores: eis por que são aceitos sem resistência. De fato, o que o explica é o círculo da manipulação e da necessidade retroativa, no qual a unidade do sistema se torna cada vez mais coesa. O que não se diz é que o terreno no qual a técnica conquista seu poder sobre a sociedade é o poder que os economicamente mais fortes exercem sobre a sociedade (ADORNO; HORKHEIMER, 2006, p. 100).

Para os autores da escola de Frankfurt, o capitalismo recente faz com que a cultura seja atomizada, ou seja, os desejos e gostos culturais sejam massificados entre todas as classes sociais, portanto, na atualidade, a classe social não influencia mais o gosto estético das camadas sociais, podendo as camadas sociais totalmente opostas consumirem os mesmos produtos culturais. Essas produções culturais em massa, que utilizam os meios de produção industriais para a sua propagação, como por exemplo, o cinema, a música popular e os programas televisivos, são produtos culturais padronizados com o intuito de atender aos interesses do regime capitalista. Adorno e Horkheimer defendem, então, que a indústria cultural manipula a mente e as vontades das massas, oferecendo uma ilusão de liberdade e escolha, enquanto na realidade promovem uma homogeneização da cultura e a alienação do público. Desse modo, podemos pensar que a cultura produzida pela indústria cultural seria uma forma de dominação do povo, em que os meios de comunicação e entretenimento são controlados por poucos poderosos, que ditam os gostos, os valores e as ideias predominantes na sociedade.

Hilda Hilst, ao escrever *O caderno rosa*, parece satirizar esse aspecto apontado pelos filósofos alemães. Enquanto Adorno e Horkheimer analisam filosoficamente a indústria cultural em um contexto mais amplo, discutindo a padronização e a alienação que ela causa, Hilst utiliza a literatura, estando, por isso, dentro da indústria cultural, para criticar o comportamento consumista da sociedade capitalista. Ambas as obras questionam a autenticidade da cultura e o papel dos meios de comunicação e da indústria na construção de identidades e preferências culturais. Adorno acredita que a indústria cultural produz uma cultura de massa padronizada, enquanto Hilst desafia as convenções culturais e explora a transgressão como uma forma de resistência à homogeneização cultural.

Consideradas as complexas questões sobre a sociedade de controle e o seu aspecto na obra de Hilda Hilst, vinculada à representação satírica da representação da indústria cultural, examinemos como acontece esse processo em *O caderno rosa de Lori Lamby*.

3.1. A EDUCAÇÃO SEXUAL A PARTIR DOS APARATOS DE CONTROLE DA INDÚSTRIA CULTURAL

Lori Lamby, a narradora mirim de *O caderno rosa*, constrói a narrativa dentro da indústria de massa ao parodiar o gênero pornográfico. Entretanto, ao contrário do que se poderia esperar desse gênero, na obra o leitor sorri assustado perante as situações inusitadas da narrativa. Assombrado, pois a narradora que está aprendendo e desenvolvendo sua educação sexual é uma menina de oito anos. Portanto, a sátira presente na obra está relacionada com uma crítica moral, *O caderno rosa de Lori Lamby* efetua a sátira em forma de crítica à indústria cultural e aos mecanismos de exploração sexuais de uma criança, juntamente com a denúncia sobre a realidade do escritor brasileiro que precisa se submeter a uma escrita massificada para alcançar algum sucesso literário. Nesse ponto devemos destacar que a literatura passa a ser uma mera mercadoria, como conceituam Adorno e Horkheimer. Portanto, o *Caderno rosa* faz uma sátira ao consumismo e às mercadorias como valores culturais, uma vez que a narradora Lori Lamby consome os produtos do capitalismo e ironiza a literatura de uma forma geral.

Lori Lamby, como pessoa inserida na pequena burguesia em uma sociedade capitalista, vende-se a si mesma e constrói um livro de memórias com o intuito de adentrar no mercado de valores culturais. Observa-se, por isso, que Lori é uma empresa, uma *self-made girl*, ao parafrasearmos a frase que os *coaches* costumam empregar na atualidade nas redes sociais e que desde o século XIX caracteriza o princípio do chamado *american way of life* de cultivo de si a partir do trabalho e da conquista de riquezas materiais. Gilles Deleuze, em “Post-scriptum sobre as sociedades de controle”, elenca que a empresa veio para substituir a fábrica nas Sociedades de Controle:

Os confinamentos são moldes, distintas moldagens, mas os controles são uma modulação, como uma moldagem autodeformante que mudasse continuamente, a cada instante, ou como uma peneira cujas malhas mudassem de um ponto a outro. Isto se vê claramente na questão dos salários: a fábrica era um corpo que levava suas forças internas a um ponto de equilíbrio, o mais alto possível para a produção, o mais baixo possível para os salários; mas numa sociedade de controle a empresa substituiu a fábrica, e a empresa é uma alma, um gás. Sem dúvida a fábrica já conhecia o sistema de prêmios, mas a empresa se esforça mais profundamente em impor uma modulação para cada salário, num estado de perpétua metaestabilidade, que passa por desafios, concursos e colóquios extremamente cômicos. Se os jogos de televisão mais idiotas têm tanto sucesso é porque exprimem adequadamente a situação de empresa. A fábrica constituía os indivíduos em um só corpo, para a dupla vantagem do patronato que vigiava cada elemento na massa, e dos sindicatos que mobilizavam uma massa de resistência; mas a empresa introduz o tempo todo uma rivalidade inexpiável como são emulação, excelente motivação que contrapõe os indivíduos entre si e atravessa cada um, dividindo-o em si mesmo. O princípio modulador do “salário por mérito” tenta a própria Educação nacional: com efeito, assim como a empresa substitui a fábrica, a formação permanente tende a substituir a escola, e o controle contínuo substitui o exame. Este é o meio mais garantido de entregar a escola à empresa (DELEUZE, 2013, p. 225).

Como podemos observar no pensamento de Deleuze, a sociedade de controle pode ser explicitada a partir da comparação com o modelo disciplinar. Na sociedade disciplinar, a ideia de fábrica era como se todos correspondessem ao mesmo corpo, algo unitário, que tornava possível a organização em sindicatos e mobilizava alguma resistência, e o patrão, por sua vez, conseguia manter a vigilância dos indivíduos. Na sociedade de controle, a lógica é outra, pois o *locus* produtivo se estrutura como uma empresa, tendo o salário novas acepções, uma vez que é necessário bater metas, ultrapassar desafios para ter esses dados somados no soldo do proletário, que, na contemporaneidade, foi renomeado como “colaborador”. Ao incorporar a ideia de mérito no salário, a elite detentora do capital passa a confundir a classe operária, pois ressignifica os trabalhadores como um empreendedor de si mesmo.

Lori Lamby se insere nessa lógica mercadológica, a criança de oito anos seria uma empreendedora que vende suas horas com o intuito de ganhar dinheiro e poder consumir os bens materiais que a sociedade de consumo produz: “Agora eu quero falar do moço que veio aqui e que mami me disse agora que não é tão moço, e então eu me deitei na minha caminha que é muito bonita, toda cor de rosa. E mami só pôde comprar essa caminha depois que eu comecei a fazer isso que eu vou contar” (HILST, 2005, p. 13). Lori teria o seu salário por mérito e goza dos benefícios de sua empresa; sendo uma microempreendedora de si mesmo, vende-se para adquirir os produtos de cor rosa que outra empresa, chamada redes de televisão, manda comprar, ao dominar e emitir a mensagem de consumismo em sua programação diária. Como uma proletária do sexo, Lori é comandada por campanhas que demonstram a hora do labor e o fim dele, correspondendo a um atendimento de uma hora: “se eu pudesse eu ficava muito tempo na minha caminha com as pernas abertas mas parece que não pode porque faz mal, e porque tem isso da hora. É só uma hora, quando é mais, a gente ganha mais dinheiro, mas não é todo o mundo que tem tanto dinheiro pra lambar” (HILST, 2005, p. 21). O procedimento de controle temporal está ligado ao regime da sociedade disciplinar, entretanto, acreditamos que, na obra, a sátira aos processos de controle biopolíticos volta-se conjuntamente para a sociedade disciplinar e a do controle: o processo de convencimento ocorre por meio dos aparatos eletrônicos da nova sociedade, mas os aspectos disciplinares complementam toda a metodologia de manutenção de poder.

Lori, apesar de vítima da indústria de massas, não se observa como tal, ela mesma descreve que se prostitui para comprar as coisas que a Xoxa vende em seu *merchandising* televisivo. A partir desse fato, a narradora-personagem constrói, sob fina ironia, uma crítica a

esses aparelhos de dominação, manifestando uma visão que nos parece negativa, de forma similar à que é sustentada por Adorno e Horkheimer sobre a indústria cultural.

A televisão só se consolidou como aparelho ideológico da indústria cultural após 1950, desse modo, os pensadores da escola de Frankfurt, em seu trabalho “A indústria cultural: O esclarecimento como mistificação das massas”, escrito em 1944 e publicado em 1947 como capítulo de *A Dialética do Esclarecimento*, dissertaram apenas sobre as influências ideológicas do rádio e do cinema nas massas. Apesar disso, sabemos que as considerações sobre os mecanismos de manipulação estudados aplicam-se, também, à televisão. Com o uso dos difusores da ideologia, os donos do poder atingem a maior parte das massas, os dominados refletem a ideologia dos dominantes:

Atualmente em fase de desagregação na esfera da produção material, o mecanismo da oferta e da procura continua atuante na superestrutura como mecanismo de controle em favor dos dominantes. Os consumidores são os trabalhadores e os empregados, os lavradores e os pequenos burgueses. A produção capitalista os mantém tão bem presos em corpo e alma que eles sucumbem sem resistência ao que lhes é oferecido. Assim como os dominados sempre levaram mais a sério que os dominadores a moral que deles recebiam, hoje as massas logradas sucumbem mais facilmente ao mito do sucesso do que os bem-sucedidos. Elas têm os desejos deles. Obstinadamente insistem na ideologia que as escraviza. O amor funesto do povo pelo mal que a ele se faz chega a se antecipar à astúcia das instâncias de controle (ADORNO; HORKHEIMER, 2006, p. 110).

Adorno e Horkheimer afirmam que, por meio de propagandas de divulgação de marcas e de ideologias às massas, os que estão no poder vendem seu modo de viver, subordinando os mais fracos. *O caderno rosa de Lori Lamby* pode ser concebido, portanto, como uma máquina de guerra literária ao se inserir dentro do meio de emissão da indústria cultural para realizar uma sátira ao estilo de vida consumista e erotizante. Estaria, pois, nas tecnologias nômades, no espaço liso. Assim, o obsceno, no livro, não seria “a escrita pornográfica”, mas a exploração mercadológica da arte escrita. Ademais, o obsceno na obra é um mero recurso para escarnecer da cultura literária e dos costumes consumistas ao zombar da programação televisiva, como desenhos animados e programas, como os dos apresentadores Jô Soares e Xuxa, que são retratados no livro como representantes da indústria cultural.

Lori, seguindo-se o modelo de pensamento proposto pelos teóricos da escola de Frankfurt, representa o dominado, aquele que recebe as mensagens e os anseios da classe dominante por meio dos aparelhos da indústria cultural, nesse caso, a televisão. Apresentando uma crítica escondida por detrás da máscara obscena, *O Caderno rosa de Lori Lamby* seria uma escrita engajada ao criticar os dominados que não veem que estão sendo subjugados e que

compram os produtos anunciados na televisão. Lori utiliza produtos e marcas publicizados nas propagandas televisivas para se sentir melhor: usa “talquinho e óleo da Johnson” (HILST, 2005, p. 17) para desinchar a sua “coisinha”. Seu intelecto é permeado por personagens de desenhos animados e filmes, dada a enunciação de personagens como “He-Man e a princesa Léia” (HILST, 2005, p. 65), e também por apresentadores de programas de televisão, como Jô Soares, “programa do gordo” (idem, p. 18), e a Xoxa, neologismo empregado como recurso para não se enunciar o nome da apresentadora Xuxa, a quem se faz referência. O neologismo é formado a partir da junção do substantivo Xuxa à fonética do adjetivo “chocho” e o seu significado: “sem graça” e “vazio” (HOUAISS, 2009). O programa da Xoxa, voltado para o público infantil, seria, então, sem graça, vazio de conteúdo, superficial, aspectos que podem caracterizar tanto a apresentadora e seu programa, quanto o público consumidor. Percebe-se nesses trechos uma crítica a toda a sociedade que compactua com os mesmos anseios culturais da classe dominante, indivíduos estes que transformam tudo em mercadoria com seu o toque de Midas.

Nos moldes dos libertinos, Lori tem o consentimento dos seus pais para se prostituir com o intuito de comprar os bens de consumo de nossa sociedade capitalista. Todo o relato é descrito nos moldes dos libertinos, pois fala de sexo abertamente, uma vez que “expõe, exhibe, impõe” (MORAES; LAPEIZ, 1984, p. 46) as atitudes sexuais de Lori. Entretanto, ao contrário da literatura libertina, ou até mesmo da dita pornografia, as quais têm um discurso voltado para o consumo, pois a própria obra é um produto a ser consumido, *O caderno rosa de Lori Lamby* se disfarça de relato de experiências sexuais de uma criança, mas nega toda a fruição imagética do sexo ao se revelar uma crítica à nossa sociedade de consumo:

Tudo isso que eu estou escrevendo não é pra contar pra ninguém porque se eu conto pra outra gente, todas as meninas vão querer ser lambidas e tem umas meninas mais bonitas do que eu, aí os moços vão dar dinheiro pra todas e não vai sobrar dinheiro pra mim, pra eu comprar as coisas que eu vejo na televisão e na escola. Aquelas bolsinhas, blusinhas, aqueles tênis e a boneca da Xoxa (HILST, 2005, p. 18).

Tendo como referência a Xuxa, a “rainha dos baixinhos” que, na década de 1990, estava no auge de sua carreira como apresentadora de programas infantis, Lori, como todas as crianças de sua idade, recebe da mídia, a televisão, todas as mensagens do consumo. Logo, para que ela seja feliz como criança, é necessário adquirir os bens que “a Xoxa usa e tem” (HILST, 2005, p. 19). Olhando este ponto no romance, parece-nos que Lori é apenas uma vítima do aparelho ideológico da indústria cultural, pois ela reflete em sua narrativa os efeitos funestos dos interesses das classes dominantes, uma vez que Lori demonstra passividade diante da

dominação capitalista realizada pelos aparelhos de comunicação de massas. Lori é consumista e assume gostar de dinheiro, visto que justifica sua prostituição afirmando ser essa a única possibilidade de realizar as suas vontades, como ter um quarto todo decorado na cor rosa e ter dinheiro, pois quando não se tem dinheiro se é triste. Ao narrar sobre os produtos anunciados que ela deseja adquirir, a narradora-personagem adota o tom confessional, como se escrevesse um diário, característico da literatura pornográfica. Toda a sua explicação dos fatos, dos motivos para se escrever uma literatura que pode ser tida como pornográfica, segundo a descrição da narradora-personagem, apontam para o mercado, para a necessidade da venda. Os produtos do mercado com valor de uso que são ironizados devido a sua fetichização erótica:

E ele passou óleo, e eu pus o meu maiô e ele também pôs e fomos pro mar. Tinha muito sol, estava um dia maravilhoso, mas eu estava andando com as minhas perninhas meio abertas e ele disse para eu me esforçar pra andar direito senão podiam querer saber por que eu estava andando assim e era claro que a gente não podia contar. – Claro que não, tio, senão todo o mundo, todos os papi e todas as mami e todos vão pôr as meninhas pra serem lambidas e tem menininha mais bonita ainda que eu, e aí eu não vou ganhar muito dinheiro, né tio? (HILST, 2005, p. 33)

Produtos como óleo e maiô são desejados por uma criança educada pela televisão e por programas infantis erotizados, isto é, apesar de os produtos terem uma utilização prática relacionada a tomar banho de mar e hidratar e proteger a pele, eles aparecem na narrativa ligados a uma função sexual. Acerca da necessidade de ocultar o que fazia com o “tio”, nota-se que, no pensamento de Lori, está presente a ideia de economia clássica elaborada por Adam Smith de que a oferta e a demanda guiam o valor do produto. Na teoria econômica, o controle de preços está ligado ao “estudo dos preços de mercado, e é o ponto de partida do enfoque clássico do valor baseado em custos de produção, que revela a ligação direta existente entre o sistema de preços e os fenômenos da produção e distribuição” (FRITSCH, 1996, p. 11). Ou seja, embora o controle de preços seja algo complexo e não esteja vinculado apenas à oferta de um produto, sabemos que, muitas vezes em nossa história, o excesso de oferta fez com que houvesse uma recessão econômica, pois os preços caíram demasiadamente. Essa noção da economia clássica é satirizada e rebaixada ideologicamente em *O caderno rosa*, já que Lori gosta de manter segredo acerca das atividades realizadas com os “tios”, pois essa seria a única possibilidade de controlar a oferta de serviços sexuais de meninas de sua idade. Para ela, o segredo não era motivado pelo fato de ser crime a prática de relação sexual entre o adulto e uma criança como ela, mas sim pelo motivo de que outros “produtos” entrassem em concorrência com o que ela podia oferecer aos seus clientes.

Ao observarmos a referência a objetos da indústria cultural, notamos que Hilst utiliza-se da fetichização da mercadoria como uma possibilidade de satirizar essa indústria. O termo fetiche está relacionado à ideia de que os objetos concedem e são veículos de poder para os indivíduos. Assim, em *O caderno rosa* surgem objetos, mercadorias como o óleo da Johnson e Johnson, manteigas e personagens de televisão que apresentam um fetiche tanto de mercadoria com valor de uso, quanto como produto com conotação erótica. *O caderno rosa* se inscreve, portanto, dentro do mapeamento da indústria cultural e disfarça-se: ora é literatura que corresponde à ideia de ser uma escrita padronizada no gênero pornográfico, como podemos observar em seu título, que faz referência a um diário, uma publicação que revelará segredos íntimos; ora discute a fruição do gênero satiricamente e faz o leitor adentrar em uma reflexão acerca dessa padronização literária que visa ser consumida mais rapidamente, uma vez que, às vésperas da publicação de *O caderno rosa*, a própria autora destacou em suas entrevistas¹⁷ que iria lançar um livro pornográfico. Portanto, a ideia de gosto das massas é uma ideia inventada, já que recebemos os padrões e somos bombardeados por luzes, cores imagens e sons produzidos pela indústria cultural desde o berço e não conseguimos perceber o quanto estamos entranhados no “círculo de manipulação e da necessidade retroativa” (ADORNO; HORKHEIMER, 2006, p. 100), totalizando o poder dos mais fortes economicamente sobre os mais fracos, ou seja, a classe trabalhadora sendo dominada pelos donos do capital.

Aliás, a fetichização da mercadoria se faz inclusive no mundo das ideias, transformando ideias opostas ao capitalismo como mercadoria:

Por que será que ninguém descobriu pra todo mundo ser lambido e todo o mundo ia ficar com dinheiro pra comprar tudo o que eu vejo, e todos também iam comprar tudo, porque todo o mundo só pensa em comprar tudo. Os meus amiguinhos lá da escola falam sempre dos papi e das mami deles que foram fazer compras, e eu então acho que eles são lambidos todo dia. É mais gostoso ser lambido que lamber, aquele dia que eu lambi o piupiu de chocolate do homem foi gostoso mas acho que é porque tinha chocolate. Sem chocolate eu ainda não lambi ele (HILST, 2005, p. 22).

Apesar de a todo momento demonstrar seguir a ideia consumista e capitalista, Lori parece fazer uma sátira ao sistema mercantilista em que vivemos, pois utiliza-se do conceito de

¹⁷ Sobre as entrevistas, defendo, no artigo “A recepção da tetralogia obscena de Hilda Hilst pela imprensa brasileira” (ROCHA, 2022), que Hilda Hilst influenciava a recepção de suas obras consideradas obscenas, uma vez que os artigos jornalísticos escritos na época da publicação dos livros foram impregnados com as *performances* que a escritora realizava. Com isso, vários críticos não perceberam que as entrevistas também participavam do projeto literário e da forma como os livros eram recebidos tanto pelos leitores não especializados, quanto pelos críticos de literatura.

divisão de trabalho presente em *O manifesto comunista*, de Karl Marx e Friedrich Engels. Para os pensadores europeus, o capital, da mesma forma que criou a classe burguesa, na mesma gestação criou os proletários, “os quais só vivem enquanto têm trabalho, e só têm trabalho enquanto o seu trabalho aumenta o capital” (MARX; ENGELS, 2005, p. 46). Lori realiza uma sátira a essa divisão de trabalho, pois o labor metaforiza-se em *lamber* e a prostituição seria a verdadeira ocupação, já que na obra existe uma valorização da venda do sexo, do consumo do corpo e do prazer, tanto na busca estética dos escritores, quanto da efetividade das relações sexuais. Assim, Lori se inscreve na trilha do trabalho, uma vez que é uma criança-prostituta-escritora.

Hilst, ao comparar o ato de todos se prostituírem, satiriza a ideia de que tudo no capitalismo se transforma em mercadoria e, portanto, tudo é fetichizado. O fetiche da mercadoria se dá, inclusive, no mundo das ideias, por exemplo: para estudar as teorias de Marx e Engels, devemos adquirir os livros que são produzidos em larga escala pela mesma indústria capitalista. Dessa forma, para o capitalismo não existem pensamentos e ideais além do lucro, pois ao mesmo tempo em que transforma as camisas e bonés do MST em uma grife, incentiva o latifúndio e o domínio de poucos em vastas terras para controle de preços. Assim, para o capitalismo só existe mercado consumidor e seus eixos de consumo. Ao escrever seu projeto literário, Hilda Hilst parece demonstrar que não há formas de escapar dessa trama, por isso devemos gargalhar dela.

A indústria cultural de massas realiza a padronização e a “produção em série, sacrificando o que fazia a diferença entre a lógica da obra e a do sistema social” (ADORNO; HORKHEIMER, 2006, p. 100). O que aparenta ser a diferença, acaba se transformando em lucro: as ideologias, as roupas, o sexo, nada escapa da transformação de qualquer coisa em mercadoria e, conseqüentemente, em lucro. Portanto, a ideia geral de que o público escolhe a programação ruim e de baixa qualidade seria uma falácia, uma vez que todos os procedimentos são repetidos, reiteradamente, desde que os indivíduos nascem, fazendo com que o gosto seja apenas uma reprodução dos esquemas totalitários da indústria cultural, pois se uma criança escolhe um programa infantil sexualizado, como eram os programas da Xuxa nos anos 1980 e início dos 1990, é porque ela só conheceu essa realidade. Mesmo que escolhesse outra programação, os outros canais de televisão, ao observarem o formato mais vendável, iriam reproduzir em seus canais um roteiro idêntico para concorrer em audiência. Essas formas de legitimar o caráter fetichizado dos produtos da indústria cultural de massas por meio da ideia

de gosto individual seria apenas uma falácia da própria indústria, pois é a concretude do poder das elites sobre o povo ao sobrecarregá-lo com a mesma mensagem consumista.

Ao disseminar a todo momento em propagandas e em seus produtos a mensagem chamativa, colorida e da qual desde que nasceram foram aptas a adotar, a indústria cultural utiliza-se de sua programação para sedimentar esse domínio sobre seus consumidores. Assim, cria possibilidades de formatos, canais e mídias, dando ao consumidor a ideia ilusória de escolha. A lógica de que o espectador tem escolha é uma forma de manipulação, pois o sistema tem a necessidade “de não soltar o consumidor, de não lhe dar em nenhum momento o pressentimento da possibilidade da resistência” (ADORNO; HORKHEIMER, 2006, p. 117). Ao vender a imagem sexual, a indústria compra o desejo ao representar situações corriqueiras do cotidiano ligadas a uma forte conotação sexual. Até as propagandas de produtos alimentícios podem ser impregnadas de alta carga erótica, como ocorre em uma cena *d’O caderno rosa* em que Abel, um dos “tios” de Lori, assim fala para a menina: “Lorinha, você não lembra daquela menininha da televisão que dá uma mordidona na fatia de pão com margarina?” (HILST, 2005, p. 65). No trecho, Abel começa a ensinar Lori a realizar o ato sexual oral como se fosse um ensinamento pedagógico de educação sexual. Como um docente, Abel ensina Lori a lambe o pênis e o que ela deve dizer para excitá-lo sexualmente.

Como vimos, Lori é bastante sexualizada, sendo sua formação sexual realizada a partir das instruções do cliente Abel e do que a menina vê em programas televisivos; a prostituição ocorre para que a protagonista possa adquirir bens de consumo. Com uma educação sexual pautada pela indústria cultural, Lori está sujeita a traumas:

Tio Abel, eu tive sonhos muito feios depois de ler a história que o senhor me mandou. Sonhei que um piupiu cor-de-rosa muito muito grande e com cara de jumento na ponta ficava balançando no ar e depois corria atrás de mim. Depois o piupiu grande passava na minha frente e eu tinha que montar nele, e a cara do piupiu que era de jumento virava para mim e passava o linguão dele mais quente que o do Juca na minha coninha. Eu gritei muito de medo do linguão, mas aí apareceu o He-Man e a princesa Léia, e o He-Man cortou com a espada só a cabeça do jumento, mas o piupiu ficou inteiro do mesmo jeito, só que sem a cabeça grande do bicho, e entrou no meio das pernas da princesa Léia e ela gritava ui ui e parecia bem contente. O He-Man também estava com a espada atrás dela, da princesa, e eu estava segurando na trança da princesa Léia e a gente ia voando até o Corcovado. Esse pedaço foi bonito. Mas eu achei muito difícil essa história que o senhor me mandou, e também não sei direito como é um jumento preto. Eu conheço é cavalinho e boizinho e burrinho. Sabe, tio, eu achei a história um pouco feia também. O Edernir ficou bravo com a Corina e o Dedé? Coitado dele, né, tio? Acho que ele ficou sentido com a Corina. Agora eu vou colar figurinhas do He-Man e da Xoxa na beirada do caderno e tudo vai ficar mais bonito. (HILST, 2006, p. 63-65).

Apesar de toda a erotização precoce de Lori, ela não assimila muito bem o que recebera tanto de Abel, como da televisão. A menina acaba atormentada por sonhos que misturam o imaginário erótico (pênis alados, língua e vagina) com a cultura infanto-juvenil dos anos 1990 (He-Man, Princesa Léia e a apresentadora Xuxa), como ocorre no trecho acima, o qual revela que, apesar de a padronização das pessoas para o capitalismo ser bem-feita desde o berço, o processo não ocorre sem dor e sem traumas. Embora ocorram traumas na narrativa, Lori ainda não consegue observar o mundo sem a visão dos romances cor de rosa que o capitalismo lhe incutiu a partir das propagandas de televisão e dos programas infantis, o pesadelo da menina termina de forma parecida com os finais dos romances cor de rosa em que a protagonista consegue ultrapassar todos os empecilhos e alcançar um desfecho exitoso.

A reprodutividade técnica em série da pornografia foi capturada pela “indústria da diversão”, cuja “ideologia é o negócio” (ADORNO; HORKHEIMER, 2006, p. 113). Entretanto, Hilda Hilst inverte essa lógica, ao escrever a tetralogia obscena, pois se insere dentro da indústria cultural, mas para deixar sua crítica ao mercado de livros. Hilda Hilst constrói um discurso sobre a obscenidade, revertendo a ideia de que o obsceno está no desejo; para a autora, a obscenidade está no estilo de cultura que os meios de comunicação em massa propagam, no fato de as pessoas serem educadas apenas para o consumo.

3.2. O BIOPODER CAPITALISTA ASSOCIADO ÀS TECNOLOGIAS DE COMUNICAÇÃO EM MASSA

Lori Lamby pensa em ser escritora após ouvir o diálogo entre o editor Lalau e seu pai, um escritor genial, mas que, devido à qualidade literária do produto cultural que escreve não consegue ser vendável, e o editor o aconselha a escrever bandalheiras, ou seja, literatura de teor pornográfico. Observando a dificuldade de seu pai em criar literatura de tal estirpe, Lori começa a descrever seus encontros sexuais com os homens adultos, para, a partir disso, poder consumir os produtos que a indústria cultural propagandeia nos meios televisivos. Hilda Hilst, ao dar voz à sua narradora mirim, cria uma dualidade entre dois tipos de escritores: os geniais e, portanto, não vendáveis, e os que escrevem bandalheiras:

Eu quero falar um pouco do papi. Ele também é um escritor, coitado. Ele é muito inteligente, os amigos dele que vêm aqui e conversam muito e eu sempre fico lá em cima perto da escada encolhida escutando, dizem que ele é um gênio. Eu não sei

direito o que é um gênio. Sei daquele gênio da garrafa que também aparece na televisão no programa do gordo, mas sei também da história de um gênio que dava tudo o que a gente pedia quando ele saía da garrafa. Ou quando ele estava dentro da garrafa? Eu sempre pedia pro gênio trazer salsichas e ovos bem bastante porque eu adoro e também pedia pro papi pedir pro gênio tudo que a Xoxa usa e tem. Papi disse quando eu pedi isso pra eu deixar de ser mongoloide. Eu não sei o que é mongoloide, depois vou procurar no dicionário que eu tenho. (HILST, 2005, p. 18-19)

Ao recriar a verossimilhança narrativa, Hilst representa a ingenuidade da menina criada aos moldes de uma educação libertina, a escritora veste a personagem com uma aura de ingenuidade que recria a visão humorada do romance. Portanto, o escritor é representado como um ingênuo linguístico, no caso da Lori, e como inocente mercadológico, no caso do pai de Lori, o escritor genial. Uma dessas situações de ingenuidade linguística está na confusão entre gênio como entidade que concede os “três desejos” ao esfregar uma lâmpada de ouro ou o gênio como força criativa e intelectual. Lori Lamby, ao escutar os amigos de seu pai elogiarem-no como um gênio, indicando que ele é muito sábio, confunde-se com o significado da palavra, pois ressignifica o substantivo a partir das percepções que apreende do aparelho que lhe educa, a televisão. Para Lori, o único o gênio conhecido eram os personagens do “programa do gordo” e o gênio de Aladim, da coletânea árabe *As Mil e Uma Noites*. As associações que Lori realiza são sempre relacionadas à indústria cultural de massas, revelando a familiaridade de uma criança de oito anos na década de 1990 com a televisão, que educava as crianças da população brasileira e, conseqüentemente, Lori.

A conexão entre o "gênio" como alguém inteligente e o ser mágico presente nas lâmpadas do gênio de Aladim destaca a importância da cultura televisiva, como filmes e programas de televisão podem influenciar a compreensão e as referências de uma pessoa, especialmente no caso de uma criança que está exposta a essas produções. Portanto, Lori Lamby está sendo agenciada pelo consumismo e pelos produtos infantis que financiam as transmissões da televisão, sendo essa uma forma de controle das massas. A televisão é o primeiro mecanismo de controle molar para aumentar o consumo e para a sociedade de controle conseguir expandir ao infinito as vendas de seus produtos. Sobre essa nova sociedade, Gilles Deleuze destaca:

Nas sociedades de controle, ao contrário, o essencial não é mais uma assinatura e nem um número, mas uma cifra: a cifra é uma senha, ao passo que as sociedades disciplinares são reguladas por palavras de ordem (tanto do ponto de vista da integração quanto da resistência). A linguagem numérica do controle é feita de cifras, que marcam o acesso à informação, ou a rejeição. Não se está mais diante do par massa-indivíduo. Os indivíduos tornaram-se “dividuais”, divisíveis, e as massas tornaram-se amostras, dados, mercados ou “bancos”. É o dinheiro que talvez melhor exprima a distinção entre as duas sociedades, visto que a disciplina sempre se referiu a moedas cunhadas em ouro – que servia de medida padrão –, ao passo que o controle

remete a trocas flutuantes, modulações que fazem intervir como cifra uma percentagem de diferentes amostras de moeda. A velha toupeira monetária é o animal dos meios de confinamento, mas a serpente o é das sociedades de controle. Passamos de um animal a outro, da toupeira à serpente, no regime em que vivemos, mas também na nossa maneira de viver e nas nossas relações com outrem. O homem da disciplina era um produtor descontínuo de energia, mas o homem do controle é antes ondulatório, funcionando em órbita, num feixe contínuo. Por toda parte o *surf* já substituiu os antigos esportes (DELEUZE, 2013, p. 226-227).

Como Deleuze observa em seu ensaio, as sociedades de controle diluem a ideia de controle pela própria representação de sua riqueza, pois a transforma em cifras, ou seja, torna a própria representação do capital difusa, como um simples número em um saldo bancário. Tal característica transforma tudo em códigos fluídos, pois o dinheiro passa a ser um saldo em uma conta bancária, que está fadada às variações do mercado ou da bolsa de valores. Essa diluição e flutuações do mercado são representadas, no romance, na carta de Abel para Lori Lamby, em que o cliente de Lori relata a tristeza de perder seu dinheiro nas flutuações da bolsa de valores: “Minha princesinha persa. Hoje a bolsa despencou e perdi meus últimos tostões. (Isso depois eu te explico). Então resolvi andar um pouco pela cidade para distensionar (depois eu explico) e encontrei um lindo circo nos arredores” (HILST, 2005, p. 87). Abel, como um indivíduo capitalista, é visto como uma empresa, já que o seu insucesso na bolsa é oriundo, segundo as próprias regras da sociedade capitalista, como algo subjetivo, isto é, ele é o único responsável pelo seu próprio fracasso, pois é o chefe de si mesmo. Lori Lamby, como uma seduzida pelo capitalismo, retruca: “Ai, tio, eu não quero que você fique pobre, é tão gostoso ter dinheiro, tão tão gostoso que ontem de noite na minha caminha, eu peguei uma nota de dinheiro que a mamãe me deu e passei a nota na minha xixiquinha, e sabe que eu fiquei tão molhadinha como na hora que o senhor lambe?” (HILST, 2005, p. 89). A cena clichê de *O caderno rosa* faz uma referência a episódios comuns em filmes exibidos na televisão, a protagonista esfregando-se em pilhas de dinheiro de forma bastante erotizada; na citação a cena acontece de forma humilde, apenas com uma nota para reforçar a crítica contra essa sociedade capitalista e consumista que visa sobretudo ao lucro e que tem uma relação fetichizada e erótica com a cifra, ou melhor, o papel moeda que chamamos de dinheiro.

Desse modo, a sociedade de controle, partindo dessa premissa, seria capaz de produzir subjetividades adaptáveis, uma vez que o próprio dinheiro tem a noção de valor esvaziada. Hilda Hilst parece seguir o rastro da abstração em sua obra, já que torna as fronteiras entre o real e o imaginário diluídas ao parodiar o gênero pornográfico, demonstrando que essa sociedade disciplinar que ainda existe dentro da sociedade de controle está em constante crise,

moral ou financeira, e que não temos como escapar dela. E como não existe a possibilidade de fugir, por que não rir dela? A sátira, por isso, faz-se presente quando a narrativa coloca o foco nas problemáticas financeiras relacionando-as ao sexo, como uma forma de trazer para a trama literária os costumes consumistas da sociedade brasileira.

Victor Camponez Vialeto, ao estudar essa obra de Hilst e o conceito de sociedade de controle, destaca que, ao se considerar o horizonte de disciplinamento, percebe-se que Lori Lamby é a própria evidência de que não se precisa mais “domesticar os corpos, mas agenciá-los, geri-los. Oriunda de uma matriz econômica burguesa, a sociedade do controle não opera mais por uma jurisdição impeditiva dos fluxos: ao contrário, opera por liberação das comportas” (VIALETO, 2013, p. 41-42). Ao abrir as comportas de desejos, Lori Lamby cria novas realidades em seu caderninho rosa para conseguir comprar os produtos que são produzidos pelo capitalismo. Com isso, a menina de oito anos apresenta uma sátira sobre os costumes familiares consumistas, realizando também uma crítica ao mercado editorial e às relações sexualizadas e fetichizadas entre clientes e os produtos consumidos na sociedade, já que a própria menina vira mercadoria no jogo perverso em que estamos inseridos.

Sobre a administração dos desejos e das liberdades individuais na sociedade de controle, o filósofo sul coreano Byung-Chul Han (2020), em *Psicopolítica: o neoliberalismo e as novas técnicas de poder*, define que abandonamos a repressão e administramos a liberdade:

O Poder inteligente se plasma à psique, em vez de discipliná-la e submetê-la a coações e proibições. Não nos impõe nenhum silêncio. Ao contrário, ele nos convida a compartilhar incessantemente, participando, dando opiniões, comunicando necessidades, desejos e preferências, contando sobre nossa própria vida. Esse poder *afável* é, por assim dizer, *mais poderoso* do que o repressor. Ele escapa a toda visibilidade. A atual crise da liberdade consiste em estar diante de uma técnica de poder que não rejeita ou oprime a liberdade, mas a explora. A *livre* escolha é extinta em prol de uma livre seleção entre as ofertas disponíveis (BYUNG-CHUL, 2020, p. 27, grifos originais).

Lori Lamby, ao narrar sua experiência sexual, abre as comportas do desejo e administra a liberdade sem silêncio ou segredo. Tal escolha está ligada ao fato de demonstrar que tudo pode virar produto. Ao fetichizar seu corpo, Lori transforma-se em produto da mesma indústria que o livro pretende satirizar, criando um paralelo da prostituição com a escrita mercadológica. Lori vende-se duas vezes, uma como profissional do sexo e outra como escritora, uma vez que “O caderno rosa que está a escrever visa ao preenchimento das condições estruturais e de conteúdo estabelecidas por Lalau, para que sua obra seja publicada, vendida e faça muito

sucesso – o que resultará, naturalmente, em proventos para a menina” (VIALETO, 2013, p. 29). Ao trazer a matéria da prostituição de uma menina de oito anos, Hilda Hilst inverte a lógica da livre escolha e das opções de oferta ao brincar com a moral do leitor, uma vez que a pedofilia, nos padrões legais e morais de nossa sociedade, não é aceita como algo naturalizado, tanto que os próprios pais de Lori, quando têm acesso ao livro que a menina está escrevendo, acabam tendo uma crise e indo parar em uma clínica psiquiátrica (HILST, 2005, p. 96).

Lori Lamby então está inserida em um mundo de crise, ou melhor, a crise é a forma que a sociedade do controle utiliza para controlar o indivíduo. Deleuze, ao abordar as formas como o controle se estabelece, reflete sobre como a dívida e a miséria são elementos de controle social sobre os indivíduos:

O controle é de curto prazo e de rotação rápida, mas também contínuo e ilimitado, ao passo que a disciplina era de longa duração, infinita e descontínua. O homem não é mais o homem confinado, mas o homem endividado. É verdade que o capitalismo manteve como constante a extrema miséria de três quartos da humanidade, pobre demais para a dívida, numerosos demais para o confinamento: o controle não só terá que enfrentar a dissipação das fronteiras, mas também a explosão dos guetos e favelas (DELEUZE, 2013, p. 228).

A crise no capitalismo é a forma de controlar os indivíduos, uma vez que o homem está em crise em todas as esferas de sua vida: moradia, saúde, economia, educação e cultura estão sempre mergulhadas na constante ineficácia. Logo, a crise se faz presente na narrativa, não só de forma econômica e psicológica, como também linguística, em vários momentos a narradora escreve e reescreve tentando reconfigurar novas acepções para as palavras: “Papi é muito bom mas ele tem o que a mamãe chama de *crse*, quero dizer *crise*, e aí outro dia ele pegou a televisão e pegou uma coisa de ferro e arrebentou com ela. E comprou outra televisão só pra o escritório dele e também aquele aparelho chamado vídeo” (HILST, 2005, p. 19, grifos nossos). O *caderno rosa de Lori Lamby* se faz sempre na crise moral e econômica, pois é uma narrativa que utiliza a crise como ferramenta e forma de criação literária. Lori Lamby, ao narrar sua experiência sexual com homens adultos, demonstra essa sociedade em crise moral, ética e financeira, uma vez que ela escreve um livro de bandalheiras para ajudar o pai que não consegue elaborar uma obra de sucesso, se prostitui para adquirir os bens de consumo, e seu pai vive em uma crise criativa e de valores devido ao fato de aceitar a venda sexual de sua filha de apenas oito anos.

Lori, ao contar em minúcias suas práticas sexuais e sua interação com os clientes que pagam para lambê-la, parece uma sereia do consumismo a carregar os leitores e os seus clientes para as situações que ocorrem no romance. Aliás, o próprio nome Lori parece remontar ao mito

germânico de Lorelei¹⁸, as ondinas ou sereias que encantavam os marinheiros para fazê-los naufragarem entre as rochas do mar. Essas sereias encarapitavam-se “sobre os rochedos das margens do Reno” e atraíam “os marinheiros contra os recifes, seduzindo-os com seus cantos. Esta ondina simboliza o encantamento pernicioso dos sentidos que, suplantando a razão, leva o homem à perdição” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2015, p. 558).

Lori (Lorelei?) vai guiando os leitores com seu canto narrativo para a perdição da prostituição tanto do escritor, quanto da menina, e uma pista interessante para compreendermos as relações intertextuais realizadas por Hilda Hilst é a resenha de Eliane Robert Moraes intitulada “A obscena senhora Hilst. Poemas eróticos disfarçam uma fina reflexão sobre a linguagem”, publicada no *Jornal do Brasil*, em 1990. O texto liga a personagem Lori com a adolescente Eugénie, de *A filosofia da Alcova*, de Sade, esta educada segundo “os princípios lascivos da libertinagem” (MORAES, 1990). Além dessa provável intertextualidade, Moraes indaga: a personagem hilstiana “não poderia também recordar outra Lori, esta mais densa e madura, a de Clarice Lispector em *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres?* Pois o que está em jogo, para a personagem de Hilda Hilst – assim como para a de Sade ou a de Lispector – é fundamentalmente a experiência do prazer” (MORAES, 1990). Aparentemente, esses livros de Lispector e Hilst partem do mesmo ser mitológico inspirado nas ondinas gregas, a sereia teutônica Lorelei, que guia os leitores para os rochedos desejando que naufraguem no não entendimento: no caso da Lori clariciana, o leitor é enganado ao crer que a heroína é vazia e apenas preocupada em conquistar o homem amado; no caso da Lori hilstiana, o leitor pode ser enganado ao considerar que está diante de uma mera história de uma criança que se vende sexualmente, quando na verdade a narrativa lança mão do recurso da sátira para atingir o mercado da cultura de massas.

Em *O caderno rosa*, os fluxos se misturam: a crítica e o desejo de acumular capital. Entretanto, para o capitalismo, essa mistura é indiferente, pois o sistema pode transformar a crítica em lucro, como vimos anteriormente. No caso de Lori, uma das ferramentas utilizadas para a doutrinação (educação sexual) é o gênero pornográfico, que é parodiado para evidenciar o obsceno relacionado à erotização precoce e às condições materiais de escritores de qualidade estética que morrem pobres e sem dinheiro. Utilizando-se da tradição libertina, na qual se opta pelo tom confidencial, Hilda Hilst compõe a personagem Lori como uma criança inocente que, ao longo do romance, vai aprendendo as malícias e os prazeres do sexo com a conivência de

¹⁸ O mito de Lorelei parece ser bem marcado na tradição germânica, pois o ser mitológico foi matéria de inspiração artística para variados artistas como Godwi e Heinrich Heine (E-ENCYCLOPAEDIA BRITANNICA, 2023).

sua mãe, Cora. Entretanto, Hilst radicaliza na idade, pois, ao contrário do que ocorria nos romances libertinos, nos quais as protagonistas eram mulheres jovens sexualmente inexperientes, no romance hilstiano, Lori não é uma jovem, mas apenas uma menina de oito anos. Como vimos, *O caderno rosa de Lori Lamby* passa a ser uma narrativa que incomoda ao utilizar uma criança como narradora-personagem, pois o leitor-*voyeur*, que só quer “ver” as intimidades da alcova, é colocado numa situação de convivência com o crime de pedofilia. Lori Lamby representaria, de forma alegórica, a personificação da pornografia, a escrita da prostituição, ideia presente na própria etimologia da palavra, como nos deixa observar Lucia Castello Branco:

[...] a etimologia da palavra *pornografia* já enfatiza esse aspecto comercial, consumista, que se transformou em objetivo prioritário de qualquer material pornográfico após o fenômeno da industrialização. Do grego *pornos* (prostituta) + *grafo* (escrever), o termo *pornografia* designa a escrita da prostituição [...]. À primeira vista, essa definição com base na etimologia da palavra parece se aplicar apenas à pornografia tal como ela é veiculada nos dias de hoje, como material de consumo, visando exclusivamente à comercialização e ao lucro. No entanto, se entendermos a noção de comércio em profundidade, veremos que essa definição pode se aplicar à pornografia em toda sua história, e que é exatamente com base nesse aspecto, o comercial, que é possível estabelecer alguns traços distintivos entre erotismo e pornografia (BRANCO, 2004, p. 22-23, grifos da autora).

A pornografia, desde as suas origens, tinha como intuito o comércio, pois “designa a escrita da prostituição”. Assim, ao criticar a pornografia, a obscenidade em questão, que é a crítica à indústria cultural, vem disfarçada de crime de pedofilia, pois, como se denuncia no decorrer do livro, Lori apenas escreve para ajudar o pai escritor, que, segundo o seu juízo de valor, não consegue escrever bandalheiras.

Para compreendermos melhor essa acepção paródica e satírica que Hilda Hilst realiza da literatura considerada pornográfica, temos de pensar em uma frase de Lori: “uns nascem pra ser lambidos e outros para lamberem e pagarem” (HILST, 2005, p. 35). Tal frase parece explicar o porquê do funcionamento das coisas na sociedade capitalista, entretanto, ao nos debruçarmos um pouco mais sobre ela, conseguimos observar que a frase repete, de forma paródica, um pensamento aristotélico constante na obra *Política*, análogo à mentalidade escravocrata brasileira. Segundo Aristóteles, uns nasceriam para mandar e outros para obedecer, ou, como diz o ditado, “manda quem pode e obedece quem tem juízo”. No caso, o pensador grego tentava definir a “escravidão natural”, o escravo por natureza, ou seja, o indivíduo que era propriedade do senhor desde o nascimento: “é claro também que tal distinção existe em alguns casos, em que é conveniente e justo que um seja o senhor, e outro escravo e que um deva ser governado,

e o outro exercer o governo para o qual se encontra destinado, a fim de ser de facto um senhor” (ARISTÓTELES, 1998, p. 69). Ao definir as funções do escravo, Aristóteles defende que eles são uma “propriedade animada de um senhor” e que, assim, contribuiriam para o funcionamento da sociedade, pois manteriam os homens livres por natureza longe das obrigações dos trabalhos braçais (MENDES, 2014, p. 69). Partindo dessa premissa, notamos que Hilda Hilst inverte a proposição aristotélica para a realidade obscena, pois existem aqueles que são predestinados, ou melhor, serão sempre lambidos por natureza, e aqueles que sempre pagarão para lambar. Sendo os primeiros os produtores da indústria cultural de massas e os segundos os consumidores desse tipo de obra artística.

Logo, para Lori, existem os escritores que são lambidos, isto é, são bem vendidos no mercado editorial, e os outros que amargam no esquecimento. Roberto Comodo (1991), em “O fecho de uma trilogia erótica”, publicado no *Jornal do Brasil*, inicia sua análise da obra obscena de Hilst citando sucessos editoriais da época que inspiraram a escritora campinense em sua crítica a essa desigualdade no tratamento dado pelo público leitor a diferentes textos literários: Hilst “teve um estalo ao ler no café da manhã que a escritora francesa Régine Deforges, autora do soft pornô *A bicicleta azul*, uma paródia de *E o vento levou*, tinha vendido milhões de exemplares” (COMODO, 1991). Comodo segue uma visão acertada da obra obscena hilstiana, uma vez que, para ele, esses livros seriam uma atitude violenta de Hilda Hilst com o intuito de chocar os leitores (COMODO, 1991). Esses leitores de literatura *água com açúcar* ou romances *cor de rosa* é que seriam os culpados pela existência do grande volume de obras de pouco valor literário no mercado editorial. Para a escritora, “Paulo Coelho [um escritor desse tipo de literatura] vende porque metade da humanidade é imbecil” (MARTINELLI, 1994).

Lori Lamby, por isso, vai realizando uma aprendizagem de como escrever bandalheiras durante o exercício de escrita de seu caderninho rosa. Aliás, o livro parece se relacionar com *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*, de Clarice Lispector, seja pelo nome da personagem principal Lorilei (Lori), seja pela paródia do gênero romance cor de rosa efetuada por ambas as obras da literatura brasileira. No livro de Hilda Hilst, a personagem Lori conduz a narrativa e, assim como o seu duplo, vai aprendendo a seduzir os leitores com seu canto criador ao parodiar e satirizar esse produto cultural direcionado para o público feminino. Francesco Alberoni, em *O erotismo: fantasias e realidades do amor e da sedução* (1992), ao discutir as relações entre pornografia e gênero feminino e masculino, considera que a excitação sexual se dá de forma diferenciada entre homens e mulheres. Para o gênero feminino, segundo o pensador italiano, o romance cor de rosa ou água com açúcar cumpriria as funções de

excitação sexual (ALBERONI, 1992, p. 14). Assim, Hilst, ao parodiar a literatura cor de rosa, cria uma paródia por inversões, se a heroína dos romances água com açúcar é virgem e trabalhadora, Lori é uma criança que se prostitui e não está em busca de um homem rico que se case com ela, mas procura clientes que lhe paguem para que possa adquirir os bens de consumo que o capitalismo cria e produz. No caso do romance de Lispector, Lóri, a heroína, desenvolve um namoro com Ulisses como se fosse uma relação pedagógica, vai aprendendo a adaptar-se para os desejos do professor de filosofia. Ao terminar o aprendizado, a personagem clariciana realiza o ato amoroso com Ulisses, demonstrando que o filósofo nada sabe. No caso da Lori hilstiana, a personagem passa por um processo de aprendizagem sexual com Abel e, concomitantemente, aprende a escrever bandalheiras, que muitas vezes se confundem com o ato de lambar e ser lambida: “Agora já tem muitos dias que eu não escrevo aqui no meu caderno, eu tive minhas lições e não é muito fácil escrever nesse meu caderno, tem hora pra tudo. E aconteceu bastante coisa” (HILST, 2005, p. 22).

Tais intertextualidades que ocorrem dentro de *O caderno rosa de Lori Lamby*, como também nos demais livros da tetralogia obscena da autora, apontam para um debate da ideia de valor de culto e valor de exposição. Walter Benjamin, em “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, traduz de forma eficaz o pensamento relacionado à indústria cultural a partir de dois conceitos: *valor de culto* e *valor de exposição*. O segredo, segundo Benjamin, é o que daria o valor de culto para algumas obras, pois é “um instrumento de magia, só ocasionalmente exposto aos olhos dos outros homens; no máximo, ele deve ser visto pelos espíritos” (BENJAMIN, 2022, p. 187). Com o passar do tempo, as obras artísticas são mais divulgadas e “aumentaram as ocasiões para que elas sejam expostas” (BENJAMIN, 2022, p. 187), criando, dessa forma, o valor de exposição, que hoje é utilizado pela indústria cultural como um fetiche, transformando a arte em mercadoria. Em *O caderno rosa de Lori Lamby*, a ideia de exposição e de culto parece referenciar ao pensamento de Walter Benjamin segundo o qual o valor de exposição cada vez mais exagerado matou a aura da obra de arte ao reproduzi-la de forma indefinida, tornando-a apenas um objeto de consumo. A aproximação da obra ao público a partir da reprodutividade torna a experiência fútil.

Adorno e Horkheimer desenvolvem uma argumentação similar a essas formulações acerca de valor de culto e valor de representação ao dissertarem sobre o termo “reprodutividade da obra artística”, que, em alta escala, leva a um formato hegemônico que é explorado pela indústria cultural, pois “a técnica da indústria cultural levou apenas à padronização e à produção em série, sacrificando o que fazia a diferença entre a lógica da obra e do sistema social”

(ADORNO; HORKHEIMER, 2006, p. 100). Segundo esses autores, na lógica da reprodutibilidade de mercadorias artísticas, não há espaço para o novo, tudo deve seguir o padrão previamente definido, tudo já tem um roteiro previsto e calculado, tendo um “esquematismo da produção” (ADORNO; HORKHEIMER, 2006, p. 103), “tudo o que vem a público está tão profundamente marcado que nada pode surgir sem exibir de antemão os traços do jargão e sem se credenciar à aprovação ao primeiro olhar” (ADORNO; HORKHEIMER, 2006, p. 106).

Na literatura da indústria cultural, é o editor que representa o papel de agente promotor da padronização da obra de arte, destruindo a diferença que poderia causar o espanto no leitor e fazê-lo questionar sobre as estruturas sociais. Em *O caderno rosa de Lori Lamby*, Lalau surge para convencer o pai de Lori, escritor de pouca vendagem, mas de qualidade estética, a escrever livros que sigam a padronização da representação sexual para que assim pudesse alcançar algum sucesso: “O Lalau falou pro papi: por que você não começa a escrever umas bananeiras pra variar? Acho que não é bananeira, é bandalheira, agora eu sei. E falou uma palavra feia pro Lalau, mesmo na frente dele” (HILST, 2005, p. 19). Lalau, o editor do pai de Lori e futuramente da própria menina, representa bem esse papel da reprodução padronizada da literatura que a indústria cultural propaga. A sátira se faz de forma tão refinada que a própria menina denuncia que o editor “vomita só de ouvir a palavra poesia e que um dia o Lalau até peidou, fez pum, sabe?” (HILST, 2005, p. 73). O desgosto de Lalau com o refino estético e com a linguagem figurada é tanto que ele passa mal ao ouvir o nome do gênero literário que, pressupõe-se, demanda uma maior elaboração estética. Lalau é o agente em *O caderno rosa* que nega a função da realidade social na literatura, para transformar a obra e, conseqüentemente, a literatura em uma mera mercadoria com valor de troca. Para tanto, o editor necessita realizar intervenções nos livros: “Tu cu ó que, Judas? (papi) Tu *quoque* Judas? (correção do Lalau)” (HILST, 2005, p. 26).

Nesse cenário desqualificador da obra de arte e, conseqüentemente, da literatura, temos três personagens que compõem essa morte da experiência da literatura, Lori, o pai de Lori e Lalau. Portanto, o que temos nesse cenário é a questão do valor que é deslocado dentro da relação do escritor com o editor de sua obra. Em *O caderno rosa de Lori Lamby*, a relação entre o escritor e a literatura considerada de valor estético ou vendável se dá de forma irônica e com o intuito de satirizar o público e os editores. Na entrevista “Inocência Escandalosa” (1990), publicada no Caderno C do *Jornal do Brasil*, Hilst confia a Celso Araújo que não fez literatura obscena para ser mais vendida, pois a escritora não estaria “preocupada com a fama e

a glória”. Segundo Hilst, *O caderno rosa de Lori Lamby* “seria uma banana pra acordar o leitor que está dormindo. Eu quis mesmo dar essa porrada na cara. O editor brasileiro é esse nojo. Eles têm horror quando um livro tem profundidade. Quantas vezes só faltaram me cuspir na cara”. Fica claro com isso que a crítica contida em *O caderno rosa* seria algo que a própria escritora campinense vivenciou em sua relação com os editores e com o público leitor.

A “porrada” é desferida de forma sardônica por Hilst com o intuito de suscitar o riso a partir da incômoda narrativa da menina de oito anos que exerce a atividade remunerada de lamber e ser lambida. Vladimir Propp (1992, p. 21-22), em *Comicidade e riso*, define, tradicionalmente, que ao estudar o riso, deve-se separar os temas entre altos e baixos, estes objetos da comicidade, pois são caracteres ridículos e, por isso, risíveis, aqueles como matéria da tragédia, pois estão ligados ao alto corporal. Partindo desse pressuposto, identificamos o problema do riso em Hilda Hilst, pois

qualquer assunto sério pode ser transformado em risível. Rasura-se, assim, a distância entre o elevado e o rebaixado, entre os temas nobres e os ignóbeis. Assim, há um pacto social sobre o que consideramos suscetível ao riso a necessidade da coletividade para a existência do riso, de uma cumplicidade entre aqueles que riem (BORGES, 2013, p. 216).

Por isso, ao rir durante a narrativa de Lori Lamby, o leitor é movido para uma posição incômoda, pois se torna, praticamente, cúmplice do crime de pedofilia. Desse modo, Hilda Hilst utiliza-se dessa cumplicidade para colocar o leitor em mais uma situação difícil, de acusação, pois esse leitor que tem fetiche por narrativas comerciais seria o grande culpado pelas condições materiais em que os grandes escritores estão mergulhados. É nesse sentido que Hilda Hilst defende que obsceno seria o fato de os leitores consumirem *A bicicleta azul* ao invés de livros de maior valor literário; obsceno também é o fato de grandes escritoras “morrerem pobres”, como teria acontecido com Clarice Lispector, sobre a qual Hilst afirma: “foi roubada descaradamente pelos editores, que hoje ganham fortunas reeditando seus livros. Achei que era hora de dizer um basta, admitir ‘que não deu certo, e resolvi recomeçar’. Existem algumas alternativas para o fracasso: o álcool, o suicídio e o riso, por exemplo. Optei pelo último, através do obsceno” (HILST, apud SEFFRIN, 1990, s/p).

Hilda Hilst, então, também realiza nesta obra um *potlatch*, ao doar toda a sua riqueza, que seria o valor literário e de culto, para os leitores e editores. Em entrevista concedida a José Castello (1994), a escritora define que o conceito de *potlatch* estaria ligado a sua literatura, pois escrevia há mais de trinta anos e tinha trinta livros; segundo suas próprias palavras: “estou

continuamente exibindo minhas riquezas, entregando o que tenho de melhor, mas os outros jogam fora o que lhes ofereço. Adquiri com o tempo esse poder de perder que Mauss viu nos ameríndios” (DINIZ, 2013, p. 157-158). Logo, Hilst teria doado todas as suas riquezas literárias, a poesia, a prosa e o teatro de ótima qualidade, para os leitores e editores, entretanto, com a baixa saída de seus livros no mercado, ela teria esse dispêndio da riqueza. Por isso, os editores têm papel central na tetralogia obscena, em especial, em *O caderno rosa de Lori Lamby*, por serem os receptores do valor estético e monetário, já que o dinheiro da vendagem de livros se concentra, majoritariamente, com a indústria, e não com o escritor. Ao editor é concedido, por causa do trabalho do escritor, viver dos dividendos da literatura, vendável ou não, descansar em casas de praias, ter luxos dos quais raramente o escritor pode usufruir.

O pai de Lori seria esse escritor de valor estético que tenta escrever “coisas porcas”, mas refina muito a linguagem e não consegue produzir uma literatura mais comercial:

‘Gênio é a minha pica, gênios são aqueles merdas que o filho da puta do Lalau gosta, e vende, VENDE!, aqueles que falam da noite estrelada do meu caralho, e do barulho das ondas da tua boceta, e do cu das lolitas’.

Aí mamãe falou pra ele se ontolar, quero dizer se controlar, e papi falou que ia se ontolar pra não matar o Lalau, e fazer ele, o Lalau, engolir aqui ó, com a porra da minha pica (a de papi) todos os livros dos punheteiros e merda que ele gosta, que ele papi vai morar em Londres LONDRES! e aprender vinte anos o inglês e só escrever em inglês porque a fedida da puta da língua que ele escreve não pode ser lida porque são todos ANARFA, Cora, ANARFA, Corinha, e depois todo espumado gritou:

“Eu sou um escritor, meu Deus! UM ESCRITOR! UM ES CRI TOR !!!, vou fazer um pato (o que será, hein tio?) com o demônio, vou vender a alma pro cornudo do imundo! (HILST,2005, p. 85-86).

Assim como ocorre em *Cartas de um sedutor*, *O caderno rosa de Lori Lamby* trata da dualidade entre as obras que podem ser consideradas de qualidade e as que são apenas vendáveis. Aparentemente, no mundo regido pelos valores do lucro, a literatura de qualidade não vale mais, haja vista que os bons escritores não são publicados, pois estão a procurar o belo neste mundo prostituído. Hilst, para representar isso, recorre à metáfora da noite estrelada como uma experiência de escrita bem realizada em oposição ao que o leitor quer, apenas a escrita sexual. Nessa lógica do mercado, o critério de qualidade da obra literária seria apenas o número de exemplares que um livro consegue vender, e o grande responsável por essa prostituição do escritor seria, segundo o pai de Lori, o grande público – apresentado como analfabeto (*anarfa*). *O caderno rosa* tem como princípio a sátira da construção e composição de um livro pretensiosamente pornográfico, o que significa dizer que o enredo da história está intrinsecamente ligado à reflexão sobre o próprio fazer literário. Nessa ponderação, Lori, seu pai e Lalau também são personagens de supra importância na composição do escárnio à

indústria cultural. A crítica ferina aos métodos de composição se dá a partir das dicas do editor Lalau, que se apropria das ideias dos escritores para conseguir dinheiro para suas casas na praia, ou seja, tomando atitudes que o aproximam do significado regionalista da palavra “lalau”, que significa: “quem furta, rouba, se apodera do que é alheio; ladrão” (HOUAISS, 2009). Lalau seria esse apropriador da indústria cultural do discurso do escritor genial, deixando-o na mazela, enquanto enriquece e adquire os bens com o labor do outro. Para o editor lucrar, precisa convencer o escritor a escrever livros que sigam a composição das bandalheiras: o livro não pode ser um calhamaço, deve-se transformar o leitor em um *voyeur* e deve-se escrever “bandalheiras” (HILST, 2005, p.92). O escritor, para isso, precisa vender a alma (aura) e acabar com a sua essência, fazer o “pato” (pacto) com o diabo, metáfora muito comum no pensamento literário e da arte de uma forma geral.

Ao vestir sua crítica à indústria cultural como mera narrativa pornográfica, Hilst engana os leitores da pornografia, acostumados, segundo Alcir Pécora (2005), aos efeitos dos hormônios característicos da literatura dita pornográfica, e não à exploração estética do vernáculo. A elaboração vocabular do projeto obsceno de Hilda Hilst e as críticas efetuadas nas obras desestimulam a fruição do livro e a sua efetiva recepção (PÉCORA, 2005). Isso pode ser explicado, como nos alerta Azevedo Filho (1996, p. 25), pois quando Hilda Hilst tenta aprimorar a pornografia, ela esvazia esse tipo de literatura, e coloca no vazio a narrativa “e o rigor pornográfico que costuma ter, tanto em nível de produção quanto no consumo, e na relação entre ambos” (AZEVEDO FILHO, 1996, p. 25). No mesmo instante em que a obra agrada ao leitor, provocando-lhe o riso, desagradando-lhe muito, frustrando-o em sua expectativa de um livro conforme o gênero (1996, p. 27). Apesar de o crítico sinalizar, a partir disso, o fracasso pornográfico desse projeto literário de Hilst, indicando que a autora tinha a intenção de escrever a pornografia para alargar o público leitor, nos parece que o fracasso foi intencional, devido ao fato de ser uma crítica ao mercado editorial e à cultura de consumo. Por isso podemos entender que a escolha pelo gênero pornográfico foi uma forma bastante efetiva de a crítica à indústria cultural chegar aos ouvidos e olhos daqueles que mantêm esse comércio, seus leitores. Ambos, tanto leitor quanto escritor, estão relacionados historicamente. Entretanto, na realidade, o escritor tem consciência de que, apesar de estar inserido numa coletividade, atingirá apenas alguns leitores, uma vez que serão alguns deles que terão o contato com seus livros. Há, portanto, duas liberdades, a do escritor que escreve para um determinado público interessado neste tema, e a do leitor, que optará por ler ou não determinada obra. Hilda Hilst, em seu ato de

liberdade, escolhe a sátira da pornografia como tipo de escrita para se empenhar, decide qual leitor ela quer para a sua obra: o grande público leitor de obras pornográficas.

A maior evidência do obsceno no romance, como ressalta Eliane Moraes (1999, p. 125), é a reflexão sobre o ato de escrever disfarçada de pornografia que perpassa todo o livro. Para conseguir vender e sobreviver, o autor tem que se deixar levar pelo mercado editorial e escrever o que lhe agrada. Assim, como salienta Alcir Pécora (2005), em “Hilda Hilst call for papers”, 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. Característica que se reflete até no nome do editor, que, além da acepção já apresentada, também pode significar “lobo mau”, no Nordeste do país, segundo Azevedo Filho (1996, p. 20-21). A partir desse significado de “Lalau” e do papel que o personagem desempenha no romance, podemos identificar no texto uma referência à “Chapeuzinho Vermelho” da literatura infantil. No romance, o escritor desempenha o papel da menina ingênua enganada pelo lobo-editor que julgará se seu texto vale a pena ser publicado ou não. O escritor, representado pelo pai de Lori, e a própria narradora-personagem são duas faces da Chapeuzinho metaficcional de *O caderno rosa de Lori Lamby*: a ingenuidade do pai de Lori, o qual pensa que pode escrever bandalheiras (pornografia) esquecendo-se, por isso, de todo o seu conceito e estima pela elaboração textual; e Lori, a escritora que cede às súplicas do mercado e elabora todo o seu texto com o intuito de agradar ao público e ao editor.

O escritor, ao se entregar ao mercado editorial, seria uma prostituta, assim como Lori, que se descreve como uma michê-mirim; ele e sua obra virariam fetiches, como todas as coisas que o Estado capitalista agencia, tornando-se meras mercadorias que se podem comprar para se ter prazer. Por isso há duas representações do escritor na obra: o pai – não consegue virar mercadoria – e a filha Lori – que percebe sua condição de mercadoria e se aproveita dela, dando o que os leitores querem, tanto que ela se representa, mesmo que ficcionalmente, como pudemos ver inicialmente, como uma prostituta. Dois modos de se olhar o fazer literário que se entrelaçam em forma de crítica, em última instância, contra o Estado capitalista.

A dedicatória e a epígrafe do livro funcionam como lentes para que enxerguemos que na obra a obscenidade é uma ferramenta para a efetividade da crítica efetuada, possibilitando-nos perceber o funcionamento da máquina de guerra. O romance é dedicado “à memória da língua”, que é tida como morta por causa do mercado editorial. Ao citar Oscar Wilde na epígrafe: “Todos nós estamos na sarjeta, mas alguns de nós olham para as estrelas”, Hilda Hilst

ironiza o fazer literário, já que fica evidente que o pronome pessoal utilizado (nós) seria uma forte referência aos escritores que estão na pobreza a olhar estrelas e a privilegiar o valor literário, e não o mercado. A esses autores que vivem a observar as estrelas, metáfora da qualidade literária, a narradora-personagem Lori Lamby dá a lição, quando responde a epígrafe, dizendo: “e quem olha se fode”. A esses que vivem a priorizar o belo e a qualidade só resta acabar mal e ficar à margem do mercado e do público.

Há, portanto, duas máquinas desejantes importantes para se entender a crítica presente no livro: a máquina escritor e a editor. Existe uma tríade no romance, pois vemos duas máquinas desejantes para o escritor: aquela rendida ao mercado editorial, representada por Lori, e a que é dedicada à qualidade literária, o pai de Lori; enquanto Lalau ocupa a posição da máquina editor. Na escolha entre essas três personagens para com elas realizar uma reflexão do fazer literário e uma crítica à indústria cultural e ao mercado, a voz da narrativa é dada para aquela que representa a prostituição, Lori. Hilda Hilst escolhe o público ao qual ela se dirige compartilhando com os leitores valores, compreensão e percepção de mundo. Tudo isso num mesmo tipo de “escritura”, demonstrando que leitor e escritor têm um mundo todo em comum, na qual os dois dão vida e significância:

Fiz bastante diálogo, e agora vou continuar sem diálogo. Por causa daquilo que eu já expliquei do caderno que não é muito grosso. Porque eu ouvi também o Lalau dizer pro papai que não era pra ele escrever um calhamaço de putaria (desculpe, mas foi o Lalau que disse), que tinha que ser médio, nem muito nem pouco demais, que era preciso ter o que ele chamou de critério, aí o papai mandou ele a puta que o pariu (desculpe de novo, gente, mas foi o papi que falou), então deve ser nem muito grosso nem muito fino, mas mais pro fino, e por isso, eu também, se quiser ver meu caderno na máquina do tio Lalau, não posso escrever dois cadernos, senão ele não põe na máquina dele de fazer livro (HILST, 2005, p. 35-36).

Como vimos, Lori Lamby é uma máquina dedicada a ganhar dinheiro com a literatura, a partir da pornografia. O pai de Lori representa a qualidade literária e Lalau, o roubo da experimentação literária para o mercado, que corta e poda a inventividade autoral. Ao voltar-se para o público de obras pornográficas, Hilda Hilst escolhe para si a liberdade de criticar a forma criativa da pornografia, essa escolha causa uma ruptura no leitor. Tanto o escritor quanto o leitor estão conectados a partir dos signos, pois se o leitor não lesse, a obra estaria fadada ao esquecimento. Nessa relação entre Hilda Hilst e seu público, há a exigência de que se aliene o gozo dos hormônios e da fruição do prazer sexual, para que se crie, na subjetividade do leitor, o gozo pela elaboração vocabular e textual. Na figura de Lori Lamby, Hilda Hilst confere ao leitor a possibilidade de questionamento e de escolha, para que ele possa criar uma visão crítica

sobre os sistemas de manipulação artística e de consumo realizados pela indústria cultural a mando do mercado capitalista.

3.3. O *MISE EN ABYME* E O USO DO ANIMAL COMO FERRAMENTA DA SÁTIRA CONTRA O BIPODER

O caderno rosa de Lori Lamby rompe com a narrativa romanesca convencional ao trazer a fragmentação de textos de forma “anárquica, transgressiva, delirante. Cada livro parece fragmento de um texto infinito (o que é indicado por um dos títulos, *Fluxo-floema*). Textos de invenção e ruptura, particularmente o escatológico (nos dois sentidos da palavra)” (WILLER, 1990, s/p). Na própria construção da narrativa, o enredo não segue uma estrutura tradicional, compondo “formas discursivas como diálogos, poemas, textos dramáticos, fluxos de consciência, receitas, comentários, fábulas, piadas, fragmentos de toda ordem” (MORAES, 2008, p. 12). No início do romance, Lori narra os fatos como se fosse um diário, até que apresenta um livro que tio Abel teria lhe enviado, “O Caderno Negro”: “Vou copiar a história que o tio Abel me mandou, no meu caderno rosa. Quem sabe o tio Lalau vai gostar dessa história [...]. O nome dessa história é” (HILST, 2005, p. 38).

“O Caderno Negro” surge como um jogo de espelhos dentro de *O caderno rosa de Lori Lamby*, parecendo, inclusive, ser um livro dentro de outro, em um processo de *mise en abyme*, uma vez que uma aparente capa com o título em caixa alta “O CADERNO NEGRO” surge no meio da narrativa de Lori, constando logo abaixo do título, entre parêntesis, o subtítulo “Corina: A Moça e o Jumento” (HILST, 2005, p. 39). A construção gráfica, tendo como oposição as cores rosa e negra presentes nos títulos, apresenta-se como uma boneca de livro, manuscrito que o editor envia para os escritores apreciarem, dizendo se aprovam ou não a edição do livro inédito. Logo em seguida, ao virarmos a página, vemos uma ilustração¹⁹ de Millôr Fernandes

¹⁹ *O caderno rosa de Lori Lamby* e *Bufólicas* são as únicas obras que são ilustradas na tetralogia obscena de Hilda Hilst. A primeira, ilustrada por Millôr Fernandes e a segunda pelo cartunista Jaguar. Ao que tudo indica, ao realizar a ilustração dessas duas obras, a autora faz referência aos romances pornográficos do século XVIII com a utilização de frontispícios. Sobre esses desenhos pornográficos, Goulemot (2000, p. 141) destaca que eram desenhos que tinham o intuito de estreitar a relação entre leitor e livro: “Nesta tomada de contato, que engaja ou não a leitura, ou pelo menos a compra, o frontispício desempenha um papel próprio. Poder-se-ia pretender, num caso-limite, que, neste, o texto é supérfluo, a não ser que ele seja concebido como chamariz, esclarecido pela imagem e completado pela página do título. O essencial é, pois, a força sugestiva da imagem”. Em *O caderno rosa de Lori Lamby* e *Bufólicas*, o fetiche da imagem da menina na capa do *Caderno rosa* e da imagem do mascate transando

(uma imagem retratando uma relação sexual entre uma mulher e um jumento), disposta ao lado do que seria a epígrafe do livro, atribuída a D.H. Lawrence, com os risos de Lori e do editor Lalau:

“Seu pênis fremia como um pássaro”
(D. H. Lawrence)
Hi, hi!
(Lori Lamby)
Ha, ha!
(Lalau)
(HILST, 2005, p. 41).

A epígrafe de “O Caderno Negro” demonstra os jogos de espelhos realizados ao longo da obra, rememorando as citações que abrem *O caderno rosa de Lori Lamby*. No caso de “O Caderno Negro”, a referência se dá a uma das traduções do romance *O amante de Lady Chatterley*, de D. H. Lawrence, que pode soar um pouco estranha devido ao emprego do verbo “fremir”, que significa “emitir som” (HOUAISS, 2009). O texto “O pênis fremia [...]” pode provocar o riso se o leitor pensar no insólito de um órgão sexual masculino emitir ruídos ou tremer ligeiramente, daí resultaria o humor.

A história atribuída a tio Abel, que é uma espécie de “pornô rural”, é escrita distanciando-se, inclusive, da narrativa de Lori, que desde o início se apresenta marcada pela oralidade e fragmentação do discurso, ao passo que “O Caderno Negro” organiza-se com início, meio e fim, parecendo ser uma obra que o editor Lalau gostaria de publicar em sua “máquina de fazer livro”. Tal fenômeno narrativo equipara-se a um espelho, pois reflete-se a função desse objeto, que realça a imagem narrativa ao tornar-se dupla. Portanto, a narrativa dentro de outra revigora as características trabalhadas, pois “toda a ‘história dentro da história’, enquanto reflexiva, é necessariamente levada a contestar o desenrolar cronológico como segmento narrativo” (DÄLLENBACH, 1979, p. 59). O *mise en abyme* seria a perturbação da ordem comunicativa ao tornar-se uma narrativa espetacular. Victor Manuel de Aguiar Silva, em *Teoria da literatura*, classifica o fenômeno narrativo como *intertextualidade homo-autoral*:

a intertextualidade homo-autoral não deve ser confundida com outro fenômeno que Jean Ricardou designa por *intertextualidade interna*: e que Lucien Dällenbach prefere denominar *autotextualidade*: um texto cita-se, repete-se, glosa-se e espelha-se a si próprio, numa espécie de “*mise en abyme*” (AGUIAR E SILVA, 2007, p. 631).

com a rainha, em *Bufólicas*, é que efetivariam o contato direto com o leitor, já que nas primeiras edições dos livros essas ilustrações faziam parte das capas das obras, realizando o convite à leitura e à compra do exemplar.

Lucien Dällenbach (1979, p. 52) teoriza que o autotexto é uma “intertextualidade interna, compreendida como a relação dum texto consigo mesmo”. Desse modo, segundo Dällenbach, há dois tipos de intertextualidade, uma geral e outra restrita. A primeira se dá quando há a referência entre obras diferentes; a segunda ocorre quando um texto faz relação consigo mesmo, virando um “aparelho de auto-interpretação” (1979, p. 54). Hilda Hilst emprega os dois processos em sua escrita, já que o texto recorre a si mesmo e faz referências a personagens que estão presentes em outros romances. Esse texto que se auto-cita, o autor define como autotexto. No que se refere à maneira como o texto é escrito, observa-se que Hilda Hilst opta pela interposição de discursos, numa estrutura *mise en abyme*, cuja definição é uma citação de conteúdo ou um resumo intratextual.

O *mise en abyme* condensa ou cita uma matéria narrativa, pois constitui-se em “um enunciado que se refere a outro enunciado – e, portanto, uma marca do código metalinguístico; enquanto parte integrante da ficção que resume, torna-se o instrumento dum regresso e dá origem, por consequência, a uma repetição interna” (DÄLLENBACH, 1979, p. 54). Esse desenvolvimento de uma obra dentro da outra nos faz estabelecer critérios para delimitarmos esse tipo de referenciação textual de espelhamento. No livro de Hilst, o *mise en abyme* ocorre quando reflete o assunto da obra específica, no caso a exploração de temas eróticos pelas editoras para gerar o lucro, que é o reflexo representado na obra dentro da outra. Dessa forma, quando lemos “O Caderno Negro” como se fosse uma citação dentro do romance hilstiano, observamos que a linguagem se transforma, abandonando a oralidade durante a composição narrativa, mas percebemos a mesma matéria temática no curto romance: o riso e a matéria sexual *nonsense*.

“O Caderno Negro” é citado posteriormente em *Contos d’escárnio. Textos Grotescos*, publicado por Hilda Hilst também em 1990. Crasso, narrador do romance, descreve suas tentativas de se excitar sexualmente a partir da imaginação. Nesse cenário mental, ele faz a referência à narrativa constante em *O caderno rosa*: “Isso me lembrou um livro que li a [sic] algum tempo. Uma putinha chamada Corina: *O Caderno Negro*. Mas não gostei não. Era tudo muito Jeca” (HILST, 2002, p. 88, grifos da autora). Na retomada em um novo texto de outras obras do próprio autor, isto é, na intertextualidade homo-autoral, percebe-se inicialmente a “evidência narcisista”. Ao se espelhar em escritos próprios, o autor inova-os, e cria-se um outro texto (AGUIAR E SILVA, 2007, p. 630-631). Assim se processa a intertextualidade homo-autoral em Hilst. Com “O Caderno Negro”, espelho de *O caderno rosa*, Hilda Hilst utiliza-se da experimentação para realizar a sua sátira, pois cria um texto refletido dentro de *O caderno*

rosa no formato esperado de uma literatura pornográfica, com o que se espera de um livro pornográfico, pois “tem começo, meio e fim. Os tipos são obscenos dentro dos padrões exigidos pelo consumo pornográfico e as situações criadas provocam reações ora cômicas, ora prazerosas” (AZEVEDO FILHO, 1996, p.69).

Em diálogo com os conceitos apresentados sobre o *mise en abyme*, Hilda Hilst, ao experimentar essa estrutura em *O caderno rosa de Lori Lamby* (1990), propõe um debate da obra consigo mesma, ampliando assim a significação de toda a narrativa. A narrativa espelhada inserida dentro de *O caderno rosa* confere ao conjunto da obra a mesma temática desenvolvida na narrativa, como se fosse a escrita séria de uma obra pornográfica. Nesse jogo de espelhos, o narrador de “O Caderno Negro”, Edernir, acaba desiludido ao perceber que sua amada Corina não é casta, pois mantém relações sexuais com outros personagens, inclusive com o jumento Logaritmo. O jumento é popularmente associado à falta de inteligência, porém, na narrativa forma-se um contrassenso, na medida em que o nome próprio do animal, Logaritmo, na matemática, designa a operação em que se elevam os valores para a obtenção de números de outras grandezas, o que demanda certa elaboração de raciocínio.

A autocitação temática se dá com a narrativa de Lori Lamby, que se envolve em situações de prostituição para ajudar seu pai, também escritor, a produzir um livro que atenda ao mercado editorial, sendo, para tanto, pornográfico. Como vimos anteriormente, a figura do jumento é retomada em *Bufólicas*, no poema “A cantora gritante”, sendo uma metáfora do silenciamento, uma vez que o animal “eternizou o nabo” na garganta da donzela (HILST, 2002, p. 30). No poema, assim como em “O Caderno Negro”, o animal é utilizado como uma forma de silenciamento das personagens, pois o falo do animal, nas duas obras, cessa a voz e acaba com o prazer:

Dei-lhe uma taponna na boca, ele rodopiou, ficou de bunda pra minha pica, enterrei com vontade minha linda e majestosa caceta naquele ridículo cu do Dedé. Ridículo é o que eu pensava de tudo àquela hora. Ele gritava: “Ai ai ai que delícia a tua cacetona, Edernirzinho. Assim que esporrei (apesar de ridículo), dei-lhe uma vastíssima surra de cinta e quando ele já ia desmaiando a Corina tentando fugir, agarrei-a, forçando para que continuasse a masturbar o bicho. Comprimindo-lhe com energia as bochechas, fiz com que recebesse em plena boca a tonelada de porra do jumento. E assim esporrada, meti-lhe um murro, quebrando-lhe os magníficos dentes. Deixei os dois desmaiados, a velha Cota sempre fechada no seu quarto, o jumento comendo os girassóis plantados rentes à parede da casa, o olhar amortecido e gozoso (HILST, 2005, p. 62-63).

Em “O Caderno Negro”, como podemos perceber, a moralidade do narrador juntamente com os órgãos sexuais de Edernir e do jumento é que silenciam, com Corina recebendo o sêmen do animal na boca, além de ser agredida por Edernir. Nesse sentido, a animalidade aparece em “O Caderno Negro” como um espelho, como um modo de os animais representarem a característica humana da opressão da heteronormatividade masculina que silencia e oprime as sexualidades. Sobre o uso político do animal na literatura, Gabriel Giorgi, em *Formas comuns: animalidade, literatura, biopolítica* (2016), afirma que o animal deixa de ser uma oposição à existência humana que deve ser combatida por representar a “natureza”, para passar a “funcionar de modo cada vez mais explícito como um signo político” (GIORGI, 2016, p. 10, grifos do autor). Em *O caderno rosa de Lori Lamby*, encontramos a utilização simbólica do animal mais afinada com essa concepção, uma vez que a figura do animal tem como intenção ressaltar uma característica humana, porém sendo frequentemente associada às atividades sexuais: o ato sexual oral, por exemplo, é comparável à forma “como o meu gato se lambe” (HILST, 2005, p. 22) ou como a cadelinha lambe a “cacetinha” (HILST, 2005, p. 25). Os animais são citados para ressaltar o sexo, e suas posições naturais são comparadas aos humanos, ressaltando a nossa animalidade:

Depois o Juca mandou eu ficar de quatro igual aos cavalinhos, os cachorrinhos, as vaquinhas, e quis enfiar só um pouco o abelzinho dele (desculpa, tio), o pau preto dele lá dentro, e aí eu até caí de tão gostoso, eu caí como essa palavra aí atrás caiu, deu uma vontade de ir no banheiro só com aquele pouquinho que ele pôs, mas é muito mais grosso que o seu dedinho, tio, mas o Juca falou: não cabe não, Lorinha, você precisa crescer pra caber. Eu não sabia que eu também cresce, mas o Juca falou: tá na cara, sua boba, que cresce (HILST, 2005, p. 90).

Lori Lamby parece quebrar as fronteiras que separam as diferenças entre humanos e animais em sua narração. Eliane Robert Moraes, ao abordar essas diferenças no capítulo “O ser impossível”, em seu livro *O corpo impossível* (2012), fala como se dão essas questões sobre a perda da animalidade dos homens e como os animais lembram da agressividade e espontaneidade sufocada pela civilização: “Sob a ótica selvagem, é o ser humano que figura na triste condição de prisioneiro – ‘há em cada homem um animal fechado numa prisão’ – privado da liberdade essencial dos animais” (MORAES, 2012, p. 131). Diante disso, segundo a pesquisadora, resta aos humanos a inveja e a constatação de que não somos livres e temos uma estúpida sensação de superioridade por termos a pequena noção de que somos civilizados. Assim, na agressividade irracional dos animais, o homem se reconhece e se observa prisioneiro das boas maneiras da civilização (MORAES, 2012, p. 131). Na escrita hilstiana, “o animal é, antes de mais nada, um semelhante”. Ao equiparar as ações sexuais com os atos cotidianos de

animais, como lamber e “ficar de quatro”, como cães, gatos, cavalos, vacas e bois, Lori demonstra que a nossa existência “coincide por completo com a vida orgânica, [...] enuncia um plano impessoal, puramente biológico, diante do qual as identidades ficam reduzidas tão somente às particularidades da matéria” (MORAES, 1999, p. 10-11).

Deneval Siqueira de Azevedo Filho afirma que “O Caderno Negro” é um livro pornográfico, já que é uma história com início, meio e fim, e que a heroína sexual Corina “pratica as mais diversas ‘putarias’ com o Dedé, Ed, Padre Mel, finalmente participando de um *ménage-à-trois*, em que a estrela principal é o jumento Logaritmo, com quem ela dá uma ‘boa trepada’” (AZEVEDO FILHO, 1996, p. 68). Por isso, o livro espelhado na realidade seria o livro que o pai de Lori tinha escrito, como a própria menina afirma na carta direcionada aos pais, que estavam internados em uma casa de repouso: “E as folhas da moça e do jumento eu devolvi lá no mesmo lugar, essa história eu também copiei como lembrança, porque você não ia me dar pra ler quando saísse na máquina de fazer livro do tio Lalau. É a primeira do teu Caderno Negro, né, papi?” (HILST, 2005, p. 95). Desse modo, “O Caderno Negro” foi escrito pelo pai de Lori, e a menina, tentando ajudar o pai, faz uma mescla entre os textos autorais dela e o da figura paterna, realizando jogos internos sobre a mesma matéria criativa, o sexo.

Em carta escrita para o editor Lalau, Lori Lamby anuncia que o editor “foi o único que falou uma coisa bonita” (HILST, 2005, p. 96) sobre seu caderno rosa. Devido à atitude de Lalau, ela decide enviar-lhe contos com personagens infantis, mas obscenos, e anuncia *O cu do sapo Liu-Liu e outras histórias*, título muito semelhante às obras de coletâneas de fábulas. Nesse momento, a narração de Lori se faz a partir da composição de três fábulas: “Primeira História” e “Segunda História”, ambas sobre o personagem sapo Liu-Liu, e “Terceira História”, que tem como personagem principal a mosca chamada Muská. As três histórias, segundo a carta de Lori para os pais, seriam narrativas criadas pela menina que tratariam da matéria sexual a partir do uso do animal, mas agora os bichos não são domésticos. Essas narrativas, juntamente com o poema sobre as araras versáteis, roubado do pai, comporiam um jogo de espelhos sobre outra matéria abordada em todo o livro: a sátira ao mercado editorial.

Nas duas primeiras fábulas, o personagem principal, o sapo Liu-Liu, quer que o sol ilumine e aqueça o seu ânus. Aparentemente, as duas histórias repetem de forma paródica o caso clínico de Daniel Paul Schreber. Schreber foi um jurista e intelectual alemão que descreveu em seu livro, *Memórias de um doente dos nervos*, todas as aflições e devaneios que se desencadearam após ele ser nomeado para um cargo maior em sua profissão. Na descrição

desses delírios, o jurista ouvia vozes que pareciam ser do sol, representando Deus, e este queria tomá-lo sexualmente e transformá-lo em mulher. A importância desse caso deve-se ao fato de o jurista ter escrito o livro de forma lógica, sofrendo da doença, tendo inspirado estudos clínicos de Lacan, Freud e Jung. Nas duas pequenas narrativas de Hilst, a autora traz a ideia soberana do sol com o sapo Liu-Liu, fica clara a relação soberana do sol a partir dos movimentos de rotação e do movimento sexual para a continuidade da vida.

Georges Bataille, em *O ânus solar (e outros textos do sol)* (2007), analisa que esses dois movimentos e a combinação deles metamorfoseiam-se um no outro. Nessa orgia natural, o homem repara que “a Terra em rotação leva ao coito os animais e os homens, e [...] que os animais e os homens no coito fazem a Terra rodar” (BATAILLE, 2007, p. 46). Nesse ritmo estabelecido entre a sexualidade e o movimento da Terra que formaria toda a vida em nosso planeta, os raios solares, portanto, seriam a metáfora da cópula. Sapo Liu-Liu, ao ficar triste porque seu ânus só está virado para o chão, repete essa metáfora, pois os raios do sol se assemelhavam ao pênis, cajado do soberano da Terra, o sol, que concede a vida a todos os seres vivos. De tanto tentar realizar posições do *Kamasutra*, Li-Liu conseguiu realizar a façanha de ter “o primeiro rainho de sol” entrando no ânus. A partir daí, surgem na narrativa neologismos referentes a lugares, como o lago Titicocu, que traça um paralelismo com o Lago Titicaca, nos Andes, e o país Cuquente, expressão popular que no Brasil designa aqueles que possuem muita sorte.

Na segunda fábula, temos as indecisões do Sapo Liu-Liu, devido à contemplação descomedida do Astro Rei, o sol. Liu-Liu, ao passar dias “olhando o sol com o seu ânus”, vive em uma embriaguez racional até chegar próximo da loucura, pois ele passa a ter consciência de ser mínimo diante da soberania: “não sou nada, sou apenas um cu, pensava que era Algo. E nos meus enrugados, até me pensava perfumado!” (HILST, 2005, p. 99). Ao questionar a existência e o próprio antropocentrismo, Liu-Liu termina de forma humorada: “será que o sol me fez o cu fritado?” (HILST, 2005, p. 100).

Na continuação desse jogo de espelhos realizado por Hilda Hilst, em *O caderno rosa*, Hilst adianta a sátira contra a soberania que, posteriormente, será matéria de *Bufólicas*, de 1992. Nesse conto de fadas, existe uma provável referência ao poema-fábula “O Reizinho gay”: se no texto lírico de 1992 a população é exterminada devido à incapacidade de confrontar o desejo tirânico do reino, no conto “Historinha Escotérica Chilena”, escrito por Lori, o rei de Alhanda era muito feliz por ter duas cabeças, uma provável referência ao pênis, e a cabeça de ordem e

comando, mas a bruxa Ciá, segundo o mago da corte, queria cortar os membros do soberano. O povo se pôs a suplicar para que o rei não perdesse “as cabeças”. O reino teve as súplicas atendidas, mas a morte não respeita títulos e hierarquias e o soberano “morreu com duas cabeças e tudo” (HILST, 2005, p. 101). Neste caso, sobraria a moral de que “a perfeição é a morte”, uma vez que todos tiveram o seu sucesso, a Bruxa Ciá viu-se livre do soberano e o povo teve seu desejo atendido, uma vez que o rei continuou com o corpo todo íntegro.

Ao explorar o processo de composição em *mise en abyme*, Lori Lamby cria trechos de diálogo entre ela e outros personagens da narrativa. Tais trechos dão a lógica de comentários acerca da composição do livro, reforçando a imagem de autoria, e até ressaltando a qualidade literária dos escritos, como, por exemplo, no trecho após a “Terceira História”: “Tio Lalau: essa é pra pensar. ‘Fundada e tênue’, como diz papi. E como nas fábulas do tio La Fonténe [sic]” (HILST, 2005, p. 100). Esses comentários da narradora fazem o papel dramático de uma didascália, juntando os reflexos autorais e trazendo dicas de leitura. Ao final do conto “Historinha Escotérica Chilena”, a narradora, após outro comentário autoral, faz a assinatura da obra, “Lori Lamby”, retomando a organização do livro e dando coesão para o todo textual ao ligar os fragmentos como uma forma de composição, assinando a obra como se ela tivesse chegado ao fim.

As didascálias, entretanto, não são direcionadas apenas para o editor. Ao final Lori manda um recado para o pai, como se fosse um *post-scriptum*: “Papi, tô te devolvendo a poesia que o senhor escreveu, que eu também roubei (desculpe) daquelas prateleiras escrito Bosta. Repousa bastante, tá?” (HILST, 2005, p. 101). Como uma organizadora de uma coletânea literária, Lori vai tecendo comentários sobre a qualidade literária de obras das quais ela assume a autoria, como também daquelas que ela “pegou emprestado”:

Araras versáteis. Prato de anêmonas.
O efebo passou entre as minhas trêfegas.
O rombudo bastão luzia na mornura das calças e do dia.
Ele abriu as coxas de esmalte, louça e umedecida laca
E vergastou a cona com minúsculo açoite.
O moço ajoelhou-se esfuçando-lhe os meios
E uma língua de agulha, de fogo, de molusco
Empapou-se de mel nos refolhos robustos.
Ela gritava um êxtase de gosmas e de lírios
Quando no instante alguém
Numa manobra ágil de jovem marinheiro
Arrancou do efebo as luzidias calças
Suspendeu-lhe o traseiro e aaaaaiiiiiiii....
E gozaram os três entre os pios dos pássaros
Das araras versáteis e das meninas trêfegas.

Papi, o que é refolho robusto, hein?
E robusto bastão, hein?
(HILST, 2005, p. 102)

Azevedo Filho (1996) faz uma análise desse poema que teria sido escrito pelo pai da menina, mas que Lori recomenda para o editor ao deixar o recadinho “Tó, Lalau, isto é pra você” (HILST, 2005, p. 101). Segundo o crítico literário, o poema seria uma das tentativas do pai de “escrever algo pornô”, mas essa tentativa esbarra na forma como ele escreve o poema, uma vez que entrelaça “metáforas obscenas ricas (‘mornura das calças e do dia’), uma alusão ao fogo da libido num dia tropical e ensolarado, num misto de vocábulos preciosos (trêfegas) e comuns (jovem marinheiro). Compõe uma história com enredo, cenário e ação” (AZEVEDO FILHO, 1996, p. 75). Ao compor o texto com tanto esmero, realizando rimas toantes e preciosas como, por exemplo, *anêmonas* com *trêfegas*, o pai de Lori teria “uma preocupação gaiata com a estética parnasiana” (AZEVEDO FILHO, 1996, p. 75). Os comentários de Lori aumentam a ironia do uso vocabular, como se a narradora tentasse recuperar o sentido do poema obscuro do pai, mas, uma vez que o texto é escrito com uma preocupação parnasiana, a leitora e produtora de literatura pornográfica não consegue acessar o sentido que o poeta quis passar. Esse fato ressalta, ainda mais, a sátira realizada por *O caderno rosa de Lori Lamby*, já que o romance é uma metanarrativa que questiona o valor e o mercado de obras literárias no Brasil.

Ao final da obra, revela-se que a exploração sexual da narradora, a prostituição e a pedofilia eram apenas ficção, mero fazer literário da menina de oito anos, pois Lori pede a autoria do livro para si e explica o seu método de escrita:

Bom, papai, eu só copieei de você as cartas que você escreveu pra mocinha mas inventei o tio Abel. Porque Caim e Abel é um nome de catecismo que eu gostei. Mas eu copieei só de lembrança as tuas cartinhas, eu ia inventar outras cartinhas do tio Abel quando eu aprendesse palavras bonitas. E as folhas da moça e do jumento eu devolvi lá no mesmo lugar, essa história eu também copieei como lembrança, porque você não ia me dar para ler quando saísse na máquina de fazer livro do tio Lalau. [...]. Eu adoro escrever também, papi. Eu adoro você. E desculpe eu inventar que você gosta de lambar a mami, eu não sabia que você não gostava. E desculpe, mami, de inventar que você lia e me ensinava as coisas do meu caderno. Parece mesmo que vocês não gostaram, mas eu não escrevi pra vocês, eu escrevi pro tio Lalau (HILST, 2005, p. 93-96).

Ao detalhar o método composicional do romance, Lori coloca todo o tom confidencial abaixo e ressalta que todas as cartas e descrições que ela teria trocado com os seus possíveis clientes foram copiados do seu pai, a personagem-narradora teria feito uma colagem de textos para compor seu caderno rosa. Além disso, em várias partes da narrativa, Lori critica a falta de

diálogo presente nas páginas dos livros pornográficos, pois as narrativas desses livros se fundamentam na descrição da performance sexual, fato que é criticado por Lori, quando seus pais questionam a falta de diálogo de sua narrativa: “Depois eles falaram que precisava ter mais conversa, mais diálogo, como eles dizem. Mas como eu vou fazer pra ter diálogo se os homens não falam muito e só ficam me lambendo?” (HILST, 2005, p. 26). A falta de diálogo da narrativa da menina seria explicada, então, pelo fato de, no sexo, não haver muito espaço para se criarem grandes circunlóquios, já que o ato em si envolve mais a expressão por interjeições do que por palavras propriamente ditas.

Em *O caderno rosa de Lori Lamby*, a exploração da temática sexual e a organização narrativa em uma estrutura de *mise en abyme* mostram-se como um recurso eficaz do romance para propor uma reflexão crítica acerca do mercado editorial. O leitor, que poderia esperar um livro pornográfico, recebe uma obra que satiriza não só o mercado, mas a própria pornografia. O romance, ao desenvolver uma história permeada pelo crime da pedofilia, coloca o leitor em uma situação incômoda e não o isenta das críticas e reflexões realizadas, uma vez que a revelação sobre os recursos composicionais da narrativa de Lori só ocorre ao final da trama. Assim como nos outros livros da tetralogia obscena, realiza-se, em *O caderno rosa*, a sátira ao mercado editorial e aos seus leitores acostumados com livros que confessam tabus sexuais de forma clichê. Lori, ao compor uma narrativa híbrida, com a exploração dos gêneros carta, conto, poema e de comentários editoriais, juntamente com a estrutura do diário, satiriza esse ato de se confessar, demonstrando que nas produções literárias esses recursos composicionais são estratégias ficcionais.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Conforme procuramos demonstrar nos capítulos deste trabalho, a tetralogia obscena de Hilda Hilst: *O caderno rosa de Lori Lamby*, de 1990, *Contos d'escárnio & textos grotescos*, de 1990, *Cartas de um sedutor*, de 1991, e *Bufólicas*, de 1992, fazem parte de um projeto literário que teve como base satirizar o mercado editorial brasileiro e os mecanismos biopolíticos que regem a nossa sociedade, entre eles, a confissão e o discurso referente ao sexo. A argumentação considerou a literatura teórica sobre o assunto, com seus desdobramentos e gradações, mas sem o propósito de sermos exaustivos. Pretendemos não aprofundar a discussão sobre o fracasso pornográfico da tetralogia, uma vez que existem estudos que elucidam satisfatoriamente esse ponto, e aqui almejamos nos voltar mais para as relações da sátira com os mecanismos biopolíticos.

Ao satirizar na tetralogia obscena os costumes vigentes em nossa sociedade, na qual os indivíduos não entram em comum acordo, Hilst usa os recursos paródicos, obscenos, satíricos, mas, sobretudo, humoristicamente poéticos para criar um texto cheio de referências à tradição literária, como os contos infantis de Perrault e dos irmãos Grimm, D. H. Lawrence, Clarice Lispector, Kierkegaard, Karl Marx, dentre outros. Com o objetivo de oferecer uma perspectiva analítica panorâmica sobre a tetralogia obscena hilstiana, dividimos o estudo em três capítulos que relacionam os mecanismos biopolíticos com a sátira às sociedades soberanas, disciplinares e de controle manifesta na obra.

No primeiro capítulo, “A sátira ao soberano em *Bufólicas*”, procuramos discutir a sátira à sociedade soberana e debatemos como Hilda Hilst se utiliza, para isso, da ferramenta cômica da inversão. Neste capítulo, utilizamos conceitos constantes em *Vigiar e punir* (2014), de Foucault, relacionando-o ao conceito de sátira de Northrop Frye, em *Anatomia da crítica* (1973), debatendo como se dão as representações satíricas entre os supliciados e suplicidores. Segundo Frye, a sátira é uma forma de confrontarmos a moral de dada sociedade com o fim de se opor a ela. Por isso, a sátira teria como fundamento um grau de moralidade que, de certa forma, observamos em Hilda Hilst: a sátira conjugada com a obscenidade revela o segredo sujo que a tradição gostaria de retirar do enunciado, mas que, a partir do rebaixamento, é revelado nos poemas-fábulas para os seus leitores. Com as histórias de personagens que estão inseridas no pensamento da sociedade soberana, Hilda Hilst cria um texto invertido em que os personagens não correspondem ao que se espera deles nas narrativas feéricas.

Em todos os sete poemas, Hilst tira do altar sacro, através da intertextualidade, recurso paródico por excelência, a soberania dos gêneros parodiados, transportando para o baixo os personagens, tendo a moral o intuito de passar a mensagem contrária ao que ela representa na tradição. Todos os poemas-fábulas retomam a epígrafe do texto, em que a autora expõe que devemos castigar os costumes com o riso, no caso, *Bufólicas* pune os conservadores e aqueles que tentam sufocar o próprio prazer pessoal, não poupando nem os soberanos.

Em um segundo momento, em “A domesticação dos corpos a partir do panóptico confessional em *Cartas de um sedutor* e *Contos d’escárnio – Textos grotescos*”, analisamos as duas narrativas hilstianas relacionando-as com a sociedade disciplinar. Como vimos ao longo desse capítulo, Hilda Hilst se utiliza da obscenidade como ferramenta discursiva para troçar da confissão, sendo esta um mecanismo do biopoder, como trabalhado por Michel Foucault (2001). Orientados pelas reflexões teóricas de Foucault (1997, 199, 2001), dentre outros autores, pudemos discutir as estratégias textuais utilizadas pela escritora, propondo uma compreensão de sentidos de seus romances, e conduzir nossos argumentos de leitura. Nesse capítulo, há a evidência dos recursos discursivos relacionados ao biopoder na constituição das obras, como a falta de diálogo entre as personagens (ou os diálogos beirando ao maquinal, forçados), o uso de clichês sexuais e o tom confidencial. Desse modo, podemos ler esses dois romances de Hilda Hilst como uma sátira dos mecanismos biopolíticos, percebendo as obras como uma máquina de guerra que tenta ir contra a ideologia dominante da pornografia, que liga o gênero textual ao mercado capitalista. Realizando uma miscelânea de gêneros textuais, Hilst satiriza os próprios gêneros, ao rebaixá-los e inseri-los dentro dos domínios da significação pornográfica, exagerando as narrativas sexuais, deixando-as esdruxulamente cômicas para o leitor, portanto, constituindo-as como narrativas que evidenciam como o mercado é ridículo e como as tecnologias biopolíticas de poder são risíveis. Fazendo o leitor rir, o projeto literário de Hilda Hilst parece ter sido exitoso, ao fomentar reflexões sobre questões políticas que estão permeadas em toda a sua obra.

Por fim, no terceiro capítulo, “A indústria cultural como controle comportamental satirizada em *O caderno rosa de Lori Lamby*”, discutimos como Hilda Hilst se utiliza da sátira como ferramenta discursiva para troçar da indústria cultural e do mercado editorial, representado pela figura do editor Lalau, pelos escritores e leitores. Procuramos analisar o romance à luz dos conceitos de Michel Foucault e Gilles Deleuze e Félix Guattari, conflitandoo com os da indústria cultural de Adorno e Horkheimer (2006). A partir da figura de Lori Lamby, Hilda Hilst confere ao leitor a possibilidade de criar uma visão crítica sobre os sistemas

de manipulação artística e de consumo realizados pela indústria cultural a mando do Estado capitalista, no qual estamos inseridos.

Ao finalizar esse capítulo, fizemos um breve comentário sobre o *myse en abyme* e o uso do animal na sátira hilstiana nos textos “copiados” do pai e outros compostos pela narradora Lori. O animal serve, em “O caderno negro” e em *O caderno rosa*, como um espelho de comportamentos sexuais humanos; o espalhamento das narrativas é uma forma de Lori dar voz a seu pai, que não teria condições de publicar sua obra devido aos ditames da indústria cultural, já que ele não conseguiria escrever “bandalheiras” que agradassem ao mercado. A representação da menina como uma prostituta mostra-se como recurso discursivo para destacar a estratégia de composição do livro, uma vez que Lori, ao fim e ao cabo, apenas reproduz materiais produzidos/consumidos pela indústria cultural.

Hilda Hilst, como se observou nos capítulos, a partir da sátira aos mecanismos biopolíticos presente nos livros da tetralogia obscena, realiza sua crítica ao mercado editorial e aos escritores e leitores de livros comerciais, fazendo menção ao cânone literário de modo dessacralizado, ao aproximá-lo da temática sexual. Essas características fazem da tetralogia obscena de Hilst um caso singular na Literatura Brasileira.

Por toda a discussão empreendida, podemos considerar que a tetralogia obscena de Hilst é uma máquina de guerra literária ao se opor ao mercado editorial. Dialogando com Gilles Deleuze e Félix Guattari (1999), precisamente com o volume três dos *Mil Platôs*, sobre o argumento capitalista da produção e consumo de rostos, observamos que “a significância não existe sem um muro branco sobre o qual inscreve seus signos e suas redundâncias. A subjetivação não existe sem um buraco negro onde aloja sua consciência, sua paixão, suas redundâncias” (DELEUZE & GUATTARI, 1999, p. 31). Defendemos, pois, que o regime de rostos produzidos pelo Estado capitalista deve ser analisado a partir do seu consumo e a produção dessa multidão de rostos, uma série de rostos que transforma tudo em multidão de rostos clones. Nessa fórmula: no muro branco, cravado de buracos negros, criam-se várias probabilidades inimagináveis de contornos humanos: “O sistema buraco negro-muro branco não seria então já um rosto, seria a máquina abstrata que o produz, segundo as combinações deformáveis de suas engrenagens. Não esperemos que a máquina abstrata se pareça com o que ela produziu, com o que irá produzir” (DELEUZE; GUATTARI, 1999, p. 33). Esse sistema de “panfletagem” de rostos, no qual se produzem, a partir da máquina abstrata, ideologias e feições, é o que garante o sucesso dos conteúdos despóticos do capitalismo. Por isso a produção desenfreada de rostos estabelece relações com o Estado.

A rostidade, como compreendemos, transforma tudo em *design*, uma nova roupagem para algo que já existe. Portanto, quando Hilda Hilst mistura biografias de personas famosas, como escritores, políticos, filósofos, com a descrição da vida dos narradores e personagens envolvidos em tramas obscenas, os romances e os poemas-fábulas, tomam o rosto de uma literatura confessional e transforma esses gêneros em ficção, se tornando uma sátira ao conceito de verdade destinado a esses tipos de literatura confessional, pois não há formas de o leitor saber o que seria real ou fictício a partir do pacto textual. Com isso, Hilst estica uma estampa em todos os personagens da tetralogia obscena: o rosto do complexado, da reprodução de Édipo, ou seja, satiriza o *design* contemporâneo que seria a confissão. Stamatius, Karl, Cordélia, Crasso, Clódia, Lori e tantos outros personagens das narrativas e dos poemas-fábulas mantêm e sustentam a estampa dominante da função edípica da ficção contemporânea de nosso mundo capitalista. Ao criar essa crítica à confissão, Hilda Hilst cria linhas de fuga dentro das narrativas de seu projeto obsceno.

É a partir desse escape da rostidade que se constituirão as linhas de fuga, surgindo a “máquina de guerra”. Sobre a máquina de guerra, intuímos que ela está fora do Estado, tem o seu comportamento nômade, sem fronteiras, estipulado no espaço liso:

Seria antes como a multiplicidade pura e sem medida, a malta, irrupção do efêmero e potência da metamorfose. *Desata o liame assim como trai o pacto*. Faz valer um *furor* contra a medida, uma celeridade contra a gravidade, um segredo contra o público, uma potência contra a soberania, uma máquina contra o aparelho. Testemunha de uma outra justiça, às vezes de uma crueldade incompreensível, mas por vezes também de uma piedade desconhecida (visto que desata os liames...). Dá provas, sobretudo, de outras relações com as mulheres, com os animais, pois vive cada coisa em relações de *devir*, em vez de operar repartições binárias entre "estados": todo um devir-animal do guerreiro, todo um devir-mulher, que ultrapassa tanto as dualidades de termos como as correspondências de relações. Sob todos os aspectos, a máquina de guerra é de uma outra espécie, de uma outra natureza, de uma outra origem que o aparelho de Estado (DELEUZE & GUATTARI, 1997, p. 12-13, grifos originais).

O funcionamento básico da máquina de guerra se encontra nos afetos, baseada nas hecceidades, “composições intensivas, de afectos, velocidades”, a dinâmica nômade compunha o plano de consistência. Nessas relações de afetos é que destacamos a literatura de Hilda Hilst, em especial a tetralogia obscena da autora, pois Hilst cria obras nômades, híbridas, em que se misturam poemas e narrativas. Encontramos um sistema háptico, ou seja, sua literatura obscena entrou no regime literário de espaço liso. Trai o pacto literário e toda intenção de mapeá-lo, organizá-lo, rasgando o contrato da função autor estipulada e desfazendo o liame linguístico da pornografia, que se ligava ao capitalismo. Ao entrar no movimento da literatura comercial, a tetralogia obscena pode ser considerada uma máquina de guerra devido ao fato de ir contra o

significante, que é o capital, representado pela paródia da literatura pornográfica que Hilst utiliza para satirizar os mecanismos de excitação sexual desse gênero textual, a fim de extrair o riso e, com isso, levar a crítica ao público leitor.

Atrelando a sátira às sociedades soberanas, disciplinar e controle, a autora criou personagens cômicas e deu vida a um dos projetos mais instigantes e vivos de sua carreira. Apesar de sua importância na literatura brasileira, devemos admitir que a visão satírica presente na tetralogia obscena ainda não foi devidamente explorada pela crítica especializada, talvez devido ao pouco apreço que se tem ainda pela sátira. Este trabalho teve o objetivo de, por meio de um estudo crítico, explanar a complexidade da tetralogia obscena, tanto em seu aspecto textual, como contextual. Em todas as análises há a evidência da sátira a nossos costumes, verificando-se o emprego de várias estratégias discursivas, como o trocadilho, o símbolo, o paradoxo, a caricatura, a inversão, a hipérbole, além das metáforas obscenas referentes ao baixo corporal. Pretendemos, portanto, com tal trabalho e tal propósito, demonstrar ainda mais a profundidade crítica da literatura de Hilda Hilst no cenário contemporâneo da Literatura Brasileira e evidenciar a relevância da obra da autora em nosso tempo.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. A indústria cultural: o esclarecimento como mistificação das massas. In: ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Trad. Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Zahar, 2006, p. 99-138.

AGUIAR E SILVA, Victor Manuel de. Texto, intertextualidade e intertexto. In: _____. *Teoria da Literatura*. 8. ed. Coimbra: Almedina, 2007. p. 624-633.

ALBERTI, Verena. *O riso e o risível na história do pensamento*. 3 ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2011.

ALMEIDA, Horácio. *Dicionário de termos eróticos e afins*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981.

ARISTÓTELES. *Política*. Trad. Antônio Campelo Amaral e Carlos Gomes. Lisboa: Vega, 1998.

AZEVEDO FILHO, Deneval Siqueira de. *Bufólicas: pega, mata e come*. In: AZEVEDO FILHO, Deneval Siqueira de. *A bela, a fera e a santa sem saia: ensaios sobre Hilda Hilst*. Vitória: GM, 2007, p. 140-147.

AZEVEDO FILHO, Deneval Siqueira de. A poética do neologismo em *Bufólicas*, de Hilda Hilst. In: AZEVEDO FILHO, Deneval Siqueira de. *Desarraigados: ensaios*. Vitória: Ufes, 1995. p. 63-71.

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

BAKHTIN, Mikhail. Introdução: Apresentação do problema. In: BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Tradução de Yara Frateschi Vieira. 2. ed. São Paulo: Hucitec, 1993, p. 01-50.

BATAILLE, Georges. A noção de despesa. In: BATAILLE, Georges. *A parte maldita*. Tradução de Júlio Castafion Guimarães. Rio de Janeiro: Imago, 1975, p. 27-45.

BATAILLE, Georges. *O ânus solar (E outros textos do sol)*. Tradução de Aníbal Fernandes. Lisboa: Assírio & Alvim, 2007.

BAUDRILLARD, Jean. *Senhas*. Tradução de Maria Helena Kühner. 2. ed. Rio de Janeiro: DIFEL, 2007.

- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 2022. p. 179-212.
- BERG, Stephen. Pound radiotraidor (um dossier). *O que nos faz pensar*, [S.l.], v. 13, n. 16, p. 131-141, nov. 2003. ISSN 0104-6675. Disponível em: <<http://www.oquenofazpensar.fil.puc-rio.br/index.php/oqnf/article/view/171>>. Acesso em: 14 jan. 2023.
- BERGSON, Henri. *O riso: ensaio sobre a significação do cômico*. [s. trad.] 2. ed. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1987.
- BETTELHEIM, Bruno. *A psicanálise dos contos de fadas*. Tradução de Arlene Caetano. 12. ed. São Paulo: Paz e Terra, 1998.
- BORGES, Luciana. *Sobre a obscenidade inocente: O caderno rosa de Lori Lamby, de Hilda Hilst*. OPSIS - Revista do NIESC, v. 6, n. 1, p. 20-32, 2006. Disponível em: <<https://revistas.ufg.br/index.php/Opsis/article/view/9310#.U3vNgrHKtco>>. Acesso em: 22 jun. 2022.
- BORGES, Luciana. Ficção a trois: erotismo, mercado e valor em trilogias eróticas de autoria feminina. *Anuário de literatura*, v. 18, n. 1, p. 193-228, 2013. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/literatura/article/view/2175917.2013v18nesp1p193/25242>>. Acesso em: 23 jun. 2022.
- BRITTO, Clovis Carvalho. Desafiando o campo literário: *Bufólicas* e as estratégias de produção de crença em Hilda Hilst. *Estudos de literatura brasileira contemporânea*, n. 48, p. 125-148, 2016. Disponível em: < <https://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/10113/> >. Acesso em: 22 jun. 2023.
- CAMILO, Vagner. *Risos entre pares: poesia e humor românticos*. São Paulo: Edusp, 1997.
- CANDIDO, Antonio. “A poesia pantagruélica”. In: CANDIDO, Antonio. *O discurso e a cidade*. 3. ed. São Paulo: Duas cidades, 2004. p. 195- 211.
- CARDOSO, Ronnie Francisco Pereira. *Na falha da gramática, a carne: a pornografia em Hilda Hilst*. 2007. 116 f. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2007. Disponível em: <<http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/handle/1843/ECAP-76BHLL>>. Acesso em: 01 nov. 2022.
- CASTELLO BRANCO, Lucia. *O que é erotismo*. São Paulo: Brasiliense, 2004.
- CASTELLO, José. *Inventário das sombras: 17 retratos de grandes escritores*. Rio de Janeiro: Record, 2022.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Tradução de Vera da Costa e Silva [et al.]. 24. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2015.

CHIARA, Ana. Intelectuais delirantes. In: Congresso Internacional da ABRALIC: Tessituras, Interações, Convergências, 11., 2008, São Paulo. *Anais...* São Paulo: ABRALIC, 2008. p. 1-8.

COELHO, Paulo. *O diário de um mago*. São Paulo: Planeta do Brasil, 2006.

COELHO, Nelly Novaes. *O conto de fadas*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1991.

COMODO, Roberto. O fecho de uma trilogia erótica. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 02 set. 1991.

DÄLLENBACH, Lucien. Intertexto e autotexto. *Poétique: revista de teoria e análise literária*. Tradução de Clara Crabbé Rocha. Coimbra, n. 27, p. 51-76, 1979.

DELEUZE, Gilles. Post-scriptum sobre as sociedade de controle. In: DELEUZE, Gilles. *Conversações*. Tradução de Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 2013. p.223-230.

DELEUZE, Gilles; ROLNIK, Suely. *Micropolítica: cartografias do desejo*. Petrópolis: Vozes, 1996.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Tradução de Aurélio Guerra Neto et alii. São Paulo: Ed 34, 1999. V.3. Primeira reimpressão.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Tradução de Peter Pál Pelbart e Janice Caiafa. São Paulo: Ed 34, 1997. V.5.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Kafka: Por uma literatura menor*. Tradução de Cíntia vieira da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.

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

EAGLETON, Terry. *Humor: O papel fundamental do riso na cultura*. Tradução de Alessandra Bonruquer. Rio de Janeiro: Record, 2020.

ESPOSITO, Roberto. *As pessoas e as coisas*. Tradução de Andrea Santurbano e Patricia Peterle. São Paulo: Rafael Copetti Editor, 2016.

E-Encyclopaedia Britannica. Chicago: [s.n.], 2023. Disponível em: <<https://www.britannica.com/topic/Lorelei-German-legend>>. Acesso em: 28 set. 2023.

FAORO, Raymundo. A viagem redonda: do patrimonialismo ao estamento. In: FAORO, Raymundo. *Os donos do poder*. São Paulo: Edusp. p. 733-750.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade I: a vontade de saber*. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guillon Albuquerque. 14 ed. Rio de Janeiro: Graal, 2001.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir: Nascimento da prisão*. Tradução de Raquel Ramallete. Petrópolis: Vozes, 2014.

FOUCAULT, Michel. O que é um autor. In: FOUCAULT, Michel. *Estética: Literatura e pintura e cinema*. Tradução de Inês Autran Dourado. 1. Ed. Rio de Janeiro: Forence Universitária, 2001, p. 264-298. (Ditos e escritos III).

FRAPPIER-MAZUR, Lucienne. “Verdade e Palavra Obscena na Pornografia Francesa do Século XVIII”. In: HUNT, Lynn (org.). *A invenção da pornografia*. 1ª ed. Tradução de Carlos Szlak. São Paulo: Hedra, 1999, p. 217-238.

FREUD, Sigmund. O ego e o id. In: FREUD, Sigmund. *Obras psicológicas completas*. Traduzido do alemão e do inglês sob a direção geral de Jayme Salomão. Edição Standard Brasileira. Rio de Janeiro: Imago, 1996. v. 19. p. 33-40.

FRITSCH, Winston. Apresentação. In: SMITH, Adam. *A riqueza das nações*. Tradução de Luiz João Baraúna. São Paulo: Nova Cultural, 1996. v. 01. p. 05-19.

FRYE, Northrop. *Anatomia da crítica*. São Paulo: Cultrix, 1973.

GIORGI, Gabriel. *Formas comuns: animalidade, literatura, biopolítica*. Tradução de Carlos Nougué. Rio de Janeiro: Rocco, 2016.

GOFFMAN, Erving. *Manicômios, prisões e conventos*. Tradução de Dante Moreira Leite. São Paulo: Perspectiva, 1974.

GOMES, Rita de Kássia de Aquino. *A estética hilstiana, em Contos d'escárnio. Textos grotescos, à luz da pornografia*. 2016. 95 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2016. Disponível em: < <https://repositorio.ufrn.br/jspui/handle/123456789/21648>>. Acesso em: 13 jan. 2023.

GOULEMOT, Jean-Marie. *Esses livros que se lêem com uma mão só: leitura e leitores de livros pornográficos no século XVIII*. Tradução de Maria Aparecida Côrrea. São Paulo: Discurso, 2000.

GRIMM, Jacob; GRIMM, Wilhelm. A gata borralheira. In: GRIMM, Jacob; GRIMM, Wilhelm. *Contos maravilhosos infantis e domésticos*. Tradução de Christine Röhrig. São Paulo: Cosac Naify, 2012. v. 1. p. 116- 127.

GRIMM, Jacob; GRIMM, Wilhelm. Chapeuzinho Vermelho. João e Maria. Branca de Neve. Rapunzel. In: TATAR, Maria (Org.). *Contos de fadas*. Tradução de Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2004. p. 28-36; p. 50-62; p. 84-99; p. 109-117.

HILST, Hilda. *Bufólicas*. São Paulo: Globo, 2002.

HILST, Hilda. *Caderno rosa de Lori Lamby*. São Paulo: Globo, 2005.

HILST, Hilda. *Cartas de um sedutor*. São Paulo: Globo, 2013.

HILST, Hilda. *Cascos & carícias & outras crônicas*. São Paulo: Globo, 2007.

- HILST, Hilda. *Contos d'escárnio. Textos grotescos*. São Paulo: Globo, 2002.
- HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.
- HUTCHEON, Linda. *Poética do Pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Tradução de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da paródia: ensinamentos das formas de arte do século XX*. Tradução de Tereza Louro Pérez. Lisboa: Edições 70, 1989.
- HEYNEMANN, Liliane. O fogo da paixão, de Mariana e Hilda. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 03 de Out. 1992. Feminismo, p. 04.
- JENNY, Laurent. A estratégia da forma. *Poétique: revista de teoria e análise literária*. Tradução de Clara Crabbé Rocha. Coimbra, n. 27, p. 05-49, 1979
- KURY, Mário Gama. Orfeu. Sereias. In: KURY, Mário Gama. *Dicionário de mitologia grega e romana*. Rio de Janeiro: Zahar, 1990. p. 292-293; p. 354-355.
- LISPECTOR, Clarice. *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*. 1. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2020.
- LOBATO, José Bento Renato Monteiro. *Contos completos*. São Paulo: Biblioteca Azul, 2014.
- MARTINELLI, Paulo. Tempestade. *Correio Popular*, Campinas, 23 out. 1994.
- MBEMBE, Achile. *Necropolítica: biopoder, soberania, estado de exceção, política da morte*. Traduzido por Renata Santini. São Paulo: n-1 edições, 2018.
- MENDES, Felipe Landim Ribeiro. Escravidão e ordem política: uma comparação entre a Política de Aristóteles e A Utopia de Thomas More. *Primeiros Estudos*, São Paulo, n. 6, p. 65-75, 2014. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/primeirosestudios/article/view/70006/90820>>. Acesso em: 10 fev. 2023.
- MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. 12. ed. São Paulo: Cultrix, 2004.
- MORAES, Eliane Robert. A obscena senhora Hilst. Poemas eróticos disfarçam uma fina reflexão sobre a linguagem. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 12 de maio 1990. Ficção.
- MORAES, Eliane Robert. A prosa degenerada de Hilda Hilst. In: GOMES, Cleusa; PRZYBYCIEN, Regina (Org.). *Poetas mulheres que pensaram o século XX*. Curitiba: UFPR, 2008. p. 11-15.
- MORAES, Eliane Robert. Da medida estilhaçada. In: CADERNOS de Literatura Brasileira: Hilda Hilst, São Paulo, n. 8, p. 114-126, out. 1999.

MORAES, Eliane Robert; LAPEIZ, Sandra M. *O que é pornografia*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

MORAES, Eliane Robert. *Lições de Sade: ensaios sobre a imaginação libertina*. São Paulo: Iluminuras, 2006.

MORAES, Eliane Robert. *O corpo impossível*. São Paulo: Iluminuras, 2012.

PAZ, Octavio. *Os filhos do barro: do Romantismo à Vanguarda*. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984

PÉCORA, Alcir. *Hilda Hilst: Call for Papers*. 2005. Disponível em: <http://www.germinaliteratura.com.br/literatura_ago2005_pecora.htm>. Acesso em: 10 jun. 2022.

PELBART, Peter Pál. Biopolítica. *Sala preta*, São Paulo, v. 07, p. 57-66, 2007. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/salapreta/issue/view/4699>>. Acesso em: 10 jun. 2022.

PROPP, Vladímir. *Comicidade e riso*. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini e Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Ática, 1992. (Série Fundamentos, v. 84).

QUEIROZ, Vera. *Hilda Hilst e a Arquitetura de Escombros*. *Ipotesi*, Juiz de Fora, v. 8, n. 1-2, p. 67 - 78, jan./dez. 2004. Disponível em: <<https://www.ufjf.br/revistaipotesi/files/2011/09/Hilda-Hilst-e-a.pdf>>. Acesso em: 10 jul. 2022.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la lengua española*. 23. ed. Madrid: Espasa, 2022. Disponível em: <<https://dle.rae.es/>>. Acesso em: 05 nov. 2023.

REVEL, Judith. *Foucault: conceitos essenciais*. Tradução de Carlos Piovezani Filho e Nilton Milanez. São Carlos: Claraluz, 2005.

ROCHA, Carlos Alexandre da Silva. O embate político nas arenas públicas das sete Bufólicas de Hilda Hilst. In: AZEVEDO FILHO, Deneval Siqueira de. (Org). *Por um (im)possível (anti)cânone contemporâneo: literatura, artes plásticas, cinema e música*. São Paulo: Arte & Ciência, 2014. p. 33-49.

ROCHA, Carlos Alexandre da Silva. *Obsceno, paródia e grotesco em Bufólicas de Hilda Hilst*. 2014. 127 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2014.

RODRIGUEZ, Tatiana Franca. *A impossível linguagem: uma leitura sobre as vozes dissidentes na escritura de Hilda Hilst*. 2007. 104 f. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2007. Disponível em: <<https://repositorio.ufjf.br/jspui/bitstream/ufjf/3400/1/tatianafrancarodrigues.pdf>>. Acesso em: 10 jan. 2023.

SALLUM JUNIOR, Brasílio; CASARÕES, Guilherme Stolle Paixão e. O *impeachment* do presidente Collor: a literatura e o processo. *Lua nova*, São Paulo, n. 82, p. 163-211, 2011. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/ln/a/nF5QWr93FX3GFBf8yXsPWGS/?format=pdf&lang=pt>>. Acesso em: 09 jul. 2022.

SCHWARZ, Roberto. As ideias fora de lugar. In: SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro*. São Paulo: Duas Cidades; Ed 34, 2000. p. 09-31.

SILVA, Joelma Rodrigues da. *Os risos na espiral: percursos literários hilstianos*. 222 f. Tese (Doutorado em Teoria Literária) – Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2009. Disponível em: <<http://www.bdt.d.ufjf.br/tdebusca/arquivo.php?codArquivo=177>>. Acesso em: 01 abr. 2022.

SEFFRIN, A. C. A sublime Hilda Hilst. *D. O. Leitura*, [São Paulo, 1990].

SOARES, Luis Eustáquio. Franz Kafka e Guimarães Rosa: A sociedade do controle integrado. *Perspectivas em Gestão & Conhecimento*, João Pessoa, v.1, n.3, p. 71-97, jan./jun. 2013. Disponível em: <<http://periodicos.ufpb.br/ojs2/index.php/pgc>>. Acesso em 04 jan. 2023.

SODRÉ, Paulo Roberto. Hilda Hilst e as *Bufólicas*. *Revista Letras*, Curitiba, n. 78, p. 47-58, maio/ago. 2009. Disponível em: <<http://ojs.c3sl.ufpr.br/ojs2/index.php/letras/article/viewFile/15783/13466>>. Acesso em: 4 abr. 2019.

THOMAS, Gerald. Ezra Pound. In: POUND, Ezra. *Os Cantos*. Tradução de José Lino Grünewald. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006, edição kindle. p. 07-10.

TRIMBACH, Randolph. Fantasia Erótica e Libertinagem Masculina No Iluminismo Inglês. In: HUNT, Lynn (org.). *A invenção da pornografia*. 1. ed. Trad. de C. Szlak. São Paulo: Hedra, 1999, p. 273-308.

VAZ, Léo. *O professor Jeremias*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2001.

VIALETO, Victor Camponez. *Erótica? Não, virótica: Hilda Hilst e a literatura sob o signo do capitalismo*. 2013. 96 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2013.

WILLER, Cláudio. Pacto com o hermético. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 17 fev. 1990. Disponível em: <<http://www.revista.agulha.nom.br/ag43hilst.htm>>. Acesso em: 03 jun. 2013