

DENEVAL SIQUEIRA DE AZEVEDO FILHO

HOLOCAUSTO DAS FADAS:
A Trilogia Obscena e O Carmelo Bufólico
de Hilda Hilst



DENEVAL SIQUEIRA DE AZEVEDO FILHO

**HOLOCAUSTO DAS FADAS:
A Trilogia Obscena e o Carmelo Bufólico
de Hilda Hilst**

Dissertação apresentada ao
Curso de Teoria Literária do
Instituto de Estudos da
Linguagem da Universidade
Estadual de Campinas como
requisito parcial para obtenção do
título de Mestre em Teoria
Literária.

Orientadora: Profa. Dra. Vilma
Sant'Anna Arêas

UNICAMP
Instituto de Estudos da Linguagem
1996

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA IEL - UNICAMP**

Az25h Azevedo Filho, Deneval Siqueira de
Holocausto das fadas: a trilogia obscena
e o Carmelo Poético de Hilda Hilst / Deneval
Siqueira de Azevedo Filho. - - Campinas, SP:
[s.n.], 1996.

Orientador: Vilma Sant'Anna Arêas
Dissertação (mestrado) - Universidade Es-
tadual de Campinas, Instituto de Estudos da
Linguagem.

1. Crítica literária. 2. Prosa brasilei-
ra. 3. Erotismo. 4. Pornografia. 5. Kitsch.
I. Arêas, Vilma Sant'Anna. II. Universidade
Estadual de Campinas. Instituto de Estudos
da Linguagem. III. Título.



Profa. Dra. Vilma Sant'Anna Arêas - Orientadora



Prof. Dr. Modesto Carone Neto



Profa. Dra. Maria das Graças Paulino

este exemplar e a redação final da tese
defendida por Genival Siqueira
de Azevedo Filho
e aprovada pela Comissão Julgadora em
11/12/96.

Profa. Dra. Vilma Sant'Anna Arêas

Esta tese é dedicada a meus pais,
Deneval Siqueira de Azevedo e
Nilza Miranda Siqueira de Azevedo,
a quem amo intensamente,
de quem tenho imenso orgulho de ser filho,
por quem ainda me sinto capaz de lutar.

Agradeço a:

Profa. Dra. Vilma Sant'Anna Arêas

Profa. Walquíria Puppim

Profa. Dra. Maria Eugênia Boaventura

Prof. Dr. Francisco Aurélio Ribeiro

Profa. Dra. Suzi Frankl Sperber

Profa. Dra. Kathrin Saringen

Prof. Dr. Antônio Arnoni Prado

Profa. Dra. Esther Abreu Vieira de Oliveira

Profa. Dra. Tânia Maria Chulan

Prof. Dr. Luís Carlos Dantas

Prof. Dr. David William Foster

Profa. Dra. Graça Paulino

Prof. Dr. Modesto Carone Neto

Dra. Graciela Wegbrait

Rosemeire Aparecida Almeida Marcelino

Rogério José Cerveira Ribeiro

SUMÁRIO

| | |
|--|-----|
| 1. Introdução - A trilogia Obscena: Uma Arte Neoqualquer? | 07 |
| 2. Da Fusão do Erótico e do Trágico - do Grotesco, do Obsceno e do Sublime | 12 |
| 2.1. Atrilogia Polêmica: a Santa sem a Saia | 13 |
| 2.2. Contos D'Escárnio - Textos Grotescos: "Pequenas Sugestões e receitas de Espanto Anti-tédio para senhores e donas de casa" | 23 |
| 2.3. O Voto Pornográfico Devoluto e o Sublime por Vias Avessas | 39 |
| 3. Fantasias Cúmplices do Prazer: Por Máscaras de Cacos de Espelho e Sombras Cristalizadas | 49 |
| 3.1. Lori Lamby: A Fala e o Falo na pontinha da Língua | 64 |
| 3.2. Vox populi, vox Dei: entre batuques, traques e cus fardados lá vai o rei | 80 |
| 3.2.1. "Flores, ervas e melissas. Para aplacar o tesão de nossas pobres vidas" | 90 |
| 3.2.1.1- Os Vassalos do Oco Feminino | 97 |
| 4. Conclusão - Jogando a maçã na Mesopotâmia | 102 |
| 5. Referências Bibliográficas | 108 |

RESUMO

Este trabalho pretende apresentar um estudo sobre as três obras que compõem a trilogia obscena da escritora brasileira Hilda Hilst: *O Caderno Rosa de Lori Lamby*, *Contos D'escárnio - Textos Grotescos* e *Cartas de Um Sedutor*.

O autor analisa os três textos, com os olhos postos na intenção da autora em escrever obras pornográficas. Considera, na leitura, a pornografia como um produto de consumo manipulado pela indústria cultural.

Por outro lado, a análise do conjunto visa também a mostrar os vários estilos literários existentes nessas narrativas obscenas, hibridismo este que dificulta a "intenção pornográfica" dos textos, tornando-os, por isso, um mosaico **kitsch-obsceno**.

Ainda, do ponto de vista da recepção, são mostradas determinadas falhas na comunicação erótica, devido à interferências várias, inclusive o talento da autora, e de subprodutos da sua produção anterior.

1. Introdução

**A TRILOGIA OBSCENA:
UMA ARTE
NEOQUALQUER?**

Considerando que a crítica tem o papel de determinar qual é o modo especial de expressão e quão adequado ele é para transmitir o que o escritor quer dizer, enquanto leitor-analista tenho como objetivos deste trabalho investigar o que Hilda Hilst pretendeu com a sua trilogia obscena, a maneira pela qual ela o fez e até que ponto ela o disse de forma competente, funcional.

Em primeiro lugar, sinalizando para uma dificuldade inicial de caracterizar as obras em questão, a crítica dirigiu-se a elas como pertencendo, ora ao gênero erótico, ora ao pornográfico. Por sua vez, a autora de início considerou a trilogia simplesmente como obscena. Entretanto, depois de declarar que se sentia apta a fazer uma “pornografia brilhante”, aludiu aos textos como “pornô-chique”, “-erótico”, etc.

Estabelecendo um denominador comum para tanta variedade, não há como negar à trilogia o que se pode chamar de “intenção pornográfica”¹, embora isso não resolva inteiramente a questão da composição dos textos.

Ao procurar tratar de pornografia e de representação pornográfica, de sexo e sexualidade nas obras *O Caderno Rosa de Lori Lamby*, *Contos D'escárnio - Textos Grotescos* e *Cartas de Um Sedutor*, interessei-me primeiramente pela maneira **sui-generis** pela qual foi trabalhada a matéria pornográfica, especialmente no que diz respeito ao seu mero papel de coadjuvante nos três textos hilstianos. Coadjuvante por quê?

Vejamos:

A pornografia **lato-sensu** é um gênero que se pauta por regras claras de funcionamento e por leis internas de relativa simplicidade e transparência. Ao perceber que nessa produção de Hilda Hilst havia um intelectualismo exarcebado, uma intenção metapornográfica², quando a autora discute seus objetivos, fazendo um reclame estrondoso da pornografia enquanto novidade na sua obra, observei que, na trilogia, a pornografia - produto de consumo - havia ficado em segundo plano, perdendo, assim, seu lugar no mercado da indústria cultural (entremeada aos produtos legitimados e às manifestações de massa).

Portanto, essas minhas palavras, que já valem como conclusão, apontam para o caminho que escolhi na travessia da obra: refletir sobre o processo crítico que distingue pornografia, erotismo e obscenidade; em segundo lugar, separar, na medida do possível, os elementos heteróclitos que compõem o texto híbrido de Hilda Hilst. Quis discernir ainda nos textos a intencionalidade pornográfica e o resultado obtido.

A fortuna crítica a respeito desse **corpus** específico reduz-se à crítica jornalística. Na maioria dos casos, as três obras são tratadas na esfera do sensacionalismo, da comoção desenfreada e do espanto acadêmico. Afinal, a obra de Hilda Hilst, reconhecida e premiada na poesia, na dramaturgia e na ficção narrativa, estaria fadada, pela própria autora, a se encerrar para dar lugar ao prestígio popular e ao lucro, procurando antes atingir um público mais consumista e menos exigente, ávido por novidades no campo da pornografia. O tempo mostrou que essas afirmações não passaram de mera **boutade**.³

Por isso, no primeiro capítulo desse trabalho me detenho no sucesso (obtido ou não e por quê) da trilogia em questão, quanto ao mercado - objetivo da literatura pornográfica - e quanto à composição das obras.

Além disso, expus o que aconteceu à época em que Hilda Hilst lançou *O Caderno Rosa de Lori Lamby* (1990), a relação da autora com a mídia, suas entrevistas, seus objetivos confessos e a opinião de dois especialistas, Jorge Coli e Eliane Robert Moraes, de cujos artigos retirei aspectos para algumas discussões.

Ainda no primeiro capítulo, apresentei as três obras, suas personagens, suas fábulas, suas tramas, etc.

O segundo capítulo procura discutir obscenidade, erotismo e pornografia, com a intenção de iniciar a análise da matéria pornográfica e do efeito erótico produzidos nos três textos. Além disso, li os textos hilstianos, fazendo vir à tona o hibridismo presente nas obras, o trabalho da linguagem, a fim de atribuir ao mosaico textual o rótulo de **kitsch-obsceno**, traçando para tal, vários paralelos entre os textos e a organização do espírito **kitsch**, textos que vão desde a descoberta de identidades românticas a alguns apelos maneiristas e rococó. Percorri os textos ainda com a intenção de determinar sua extravagância e complexidade e a razão que faz com que, sob o ponto de vista dos pressupostos eróticos e/ou pornográficos, seus escritos falhem na comunicação. Isso porque Hilda retorna às origens da sua ficção tão barrocamente elaborada. Assim termina *Cartas de Um Sedutor*:

Eu vivo até hoje. Estou velho. Às noites bebo muito e olho as estrelas. Muitas vezes, escrevo. Aí repenso aquele, o hálito de neve, a desesperança. Deito-me.

Austero, sonho que semeio favas negras e asas sobre uma terra escura, às vezes madreperola (p. 139).

Diante desse final, distanciado da matéria erótica, contaminado pelo sublime, era uma vez uma menina chamada Lori Lamby. Por onde andaré Lori Lamby? E onde estará Crasso? E as pêras? E o "pau fremido"? O que restou foram anacolutos, zeugmas e eféreses.

NOTAS

1. Cf. Susan Sontag. "A Imaginação Pornográfica". In: *A Vontade Radical*, p. 58.
2. Eliane R. Moraes e Jorge Coli concordam que Hilda vai além da mera pornografia.
3. Logo depois de ter publicado a trilogia, Hilda retomou o fio de sua ficção e sua poesia anteriores. Ganhou em 1993 o prêmio **Jabuti** com a novela *Rútilo Nada*. Publicou pela Massao Ohno, em 1996, *Cantares do Sem Perda e de Partidas*.

**2. Da Fusão do
Erótico e do Trágico -
do Grotesco, do
Obsceno e do
Sublime**

2.1. A Trilogia Polêmica: a Santa sem a Saia

*Eu quero escrever uma
coisa imunda. O que
poderia ser imundo e
original?*

(Hilda Hilst)

Em 1990, Hilda Hilst provocou comoção e polêmica, interrompendo uma obra em que cultivou com resultados apreciáveis os três gêneros fundamentais de literatura - a poesia lírica, a dramaturgia e a prosa narrativa - para publicar três livros supostamente "porno-eróticos": *O Caderno Rosa de Lori Lamby* (CR), em 1990, com ilustrações de Millôr Fernandes, *Contos D'Escárnio - Textos Grotescos* (CE), em 1990 e *Cartas de um Sedutor* (CS), em 1991. Além dessa trilogia, um ano mais tarde, em 1992, publicou *Bufólicas*, uma **brincadeira** com ilustrações de Jaguar.

A obscena senhora Hilst, como viria a ser chamada pela crítica especializada, nas palavras de Eliane Robert Moraes, em artigo intitulado *A obscena senhora Hilst - Poemas eróticos disfarçam uma fina reflexão sobre a linguagem*, publicado no *Jornal do Brasil* em 12/05/90,

deixou seus leitores, colegas e críticos um pouco mais que surpresos. À perplexidade se fez silêncio. O que haveria para dizer desta nova fase da autora, após uma impecável e sofisticada obra ao longo das últimas quatro décadas, resolve lançar-se, tão incisiva, ao gênero pornográfico? ¹

Eliane R. Moraes afirma não ter dúvidas de que CR seja texto obsceno, "e como tal, passível de ser catalogado ao lado de textos afins. Seria, entretanto, um equívoco rotulá-lo como mera pornografia de apelo comercial, do tipo Adelaide Carraro ou Cassandra Rios." E não hesita em inseri-lo na

linhagem da mais nobre tradição da literatura erótica, aquela que, para citar apenas alguns autores do nosso século, passa pela obra de Guillaume Apollinaire, Pierre Louys e Henry Miller.

Quanto a mim, discordo em relação à excelência dada ao texto enquanto texto erótico. À medida que for analisando o material erótico ou pornográfico usado, apontarei as falhas na composição dos textos pretensamente eróticos. A pornografia não se coloca à vontade nas narrativas e outros componentes inseridos nas histórias deslocam o caráter erotizante dos textos.

Não obstante, o lançamento de CR traria à tona o início de uma série de discussões, relatos e entrevistas que evidenciarium uma divisão na opinião da crítica em relação às três obras, nomeadas pela crítica jornalística como "Trilogia Porno-erótica", "Trilogia Obscena" e "Trilogia Erótica".

Autora estimada pela crítica, mas que sempre passou ao largo do público, com sua obra difícil, exigente e de alta elaboração ("As pessoas tratam meu texto como se fosse uma tábua etrusca"²), Hilda Hilst escreveu a trilogia "pornô" com o intuito de se "popularizar": "Com estes textos fiquei mais igualzinha aos outros, mais próxima deles. Quem sabe agora venham a descobrir minhas novelas, minha poesia, meu teatro."³

Mesmo achando que tenha se aproximado mais do leitor comum, "escrevendo uma história de putaria", polemizou nos meios acadêmicos, ao tentar, inicialmente com o CR (observar a primeira epígrafe deste capítulo), excursionar por regiões ainda não devassadas pela escritora. Quando resolveu

anunciar o seu projeto polêmico, Hilda Hilst manifestou abertamente a sua revolta em não ser lida:

Então eu falei: quer saber? Não vou escrever mais escrever nada de importante. Ninguém me lê, falam sempre aquelas coisas, que eu sou uma tábua etrusca, que sou um hieroglifo, que não sei o quê. Entrei para o quarto e falei, quer saber, vou escrever uma tremenda putaria C...p... B...! Todo mundo vai entender. Mostra pra minha empregada, mostra pro metalúrgico do ABC! E agora, entendeu? ⁴

No entanto, a autora parece cumprir um projeto bem estruturado para causar polêmica. Dividiu admiradores de sua obra anterior, que não levaram a sério a nova experiência literária. Alguns discutem a integridade do projeto. Outros consideram que ela, enquanto pornógrafa, "fracassou inteiramente". Esta é a opinião de Jorge Coli, por exemplo, em seu instigante artigo publicado no *Caderno Letras da Folha de São Paulo*, de 06/04/91, intitulado *Lori Lamby resgata paraíso perdido da sexualidade*.

Jorge Coli considera o CR um livro transformador, pois pode ser "poético ou grotesco"⁵, dando, assim, à obra, como se verá mais adiante, um caráter que se aproxima do feérico (no sentido etmológico): "*O Caderno Rosa*, de Hilda Hilst, tem o poder das grandes obras, o de transformar-nos em cúmplices, desejosos de que, inverossímil ou não, tudo tenha mesmo acontecido ou um dia venha a acontecer."⁶ Mais adiante, mostrarei que este argumento, por não discutir mais pormenorizadamente o gênero, acaba por desqualificar os dois livros seguintes, enquanto textos que se querem pornográficos, mas que na realidade vão além da mera pornografia.

Eliane R. Moraes, coincidentemente, cita Hilda Hilst, em seu artigo op. cit., ao salientar que o CR "é apenas resíduos de um **Potlatch**"⁷. Hilda já respondera **avant la lettre** à observação de que o CR teria afinidades com a *História do Olho* de Georges Bataille, ao elegê-lo como passaporte de sua transição da "literatura séria" para a pornografia. Repetindo Bataille, na contracapa de seu *Amavisse* - "Sinto-me livre para fracassar" -, a autora de CR "solicita que lhe poupem o desperdício de explicar o ato de brincar, pois a obra de antes (a dádiva) excedeu-se no luxo."⁸

Retomando a argumentação: para Coli, repito, o "projeto pornográfico" da escritora fracassou. Afirma ele:

(...) se a autora, Hilda Hilst, teve o mesmo projeto que seu personagem escritor, o pai de Lori Lamby - fazer um livro de caráter pornográfico - fracassou inteiramente. Porque o contar bandalheiras se transformou, de imediato, pelo poder incontrolável da arte, em outra coisa.⁹

Em contrapartida, Eliane R. Moraes parece preocupada em conceituar o fracasso mais especificamente: " 'Fracassar' significa, neste caso, a possibilidade de arriscar outras formas do dizer literário (...) Em outras palavras: fracassar significa o transgredir, **moto perpetuo** de Bataille."¹⁰

Para Hilda, a explicação era sempre a de uma atividade lúdica: jogo, brincadeira, embora objetivos práticos não estivessem ausentes; até nas tramas dos livros¹¹ podemos observar a veracidade dessa afirmação. Hilda nunca escondeu seu assombro ao saber que Régine Deforges tinha ganhado 10 milhões de dólares ao escrever *Bicicleta Azul*, um livro erótico muito semelhante a *E O Vento Levou*. Portanto, não é absurdo concluir que o projeto de Hilst não descarta a intenção de vender uma mercadoria,

escolhendo a pornografia como meio adequado para atingir seus fins e atender, assim, ao que supunha ter uma demanda maior do leitor-consumidor no mercado.

Com o lançamento de CR, formou-se uma enorme expectativa jornalística em torno do que seria a experiência de Hilst com a possibilidade de exercitar sua audácia e jogar com os limites da língua, arriscando outras formas de fabulação que viriam a exigir ou uma adesão ativa e integral do leitor, ou sua total rejeição. A própria autora reconheceu o risco: "(...) E a outra coisa é o risco. Alguns amigos dizem: é um lixo. Eu digo: sabe qual é o significado deste livro? Estou cagando pra vocês. Eu só tenho medo é de que as pessoas me levem a sério.(...)"¹²

Como nem mesmo o mais completo escritor conhece a língua por inteiro em todas as suas possibilidades, cada texto, de maneira geral, "é uma tentativa - implicando brincadeira e risco"¹³. A própria autora reconhece isto quando diz que tem o **Karma** de ser hermética e que corre o risco de quando "disser c... é possível que as pessoas interpretem como o buraco negro do quinteto de pégaso."¹⁴ Ela enxerga o risco e parece se envaidecer de ter o seu texto tratado como uma "tábua etrusca".

Para Eliane R. Moraes, embora tente disfarçar, o CR "é uma fina reflexão sobre o ato de escrever como possibilidade de jogar com os limites da língua."¹⁵ Hilda, porém, ao jogar com esses limites, não conseguiu fabricar um "produto de consumo pornográfico", nas palavras de Jorge Coli. Para ele, talvez fosse preciso mais habilidade e manipulação.

Eliane R. Moraes abre espaço para uma reflexão em torno da questão do funcionamento da língua "no seu duplo registro: falar, narrar, fabular, assim como lamber, chupar e sugar exigem um aprendizado sutil e interminável, pois os prazeres da boca se desdobram em muitas modalidades."¹⁶ É a oralidade que pode se expandir ao infinito. Este aspecto será abordado no item intitulado *A Fala e o Falo na Pontinha da Língua*.

Quando afirma que a arte tem um poder incontrolável, inclusive o de transformar bandalheiras imediatamente "em outra coisa", Coli abre um amplo espaço para se discutirem questões relativas a certos aspectos peculiares da "trilogia", se forem consideradas algumas afirmações expostas em seu artigo:

1 - Merece crédito a tese de que "sinceridade e alta qualidade artística são inimigos da pornografia"? Essa questão, se respondida de forma afirmativa, afastaria Hilda Hilst da esfera pornográfica. Tal é a opinião de Coli, que alinha CR "ao lado dos livros de Pierre Louys, mais exatamente ao lado do exemplar muito folheado das *Canções de Bititis*";

2 - O que significa alta qualidade artística de um texto erótico ou pornô?

Hilda Hilst começa sua historinha com Lori, uma garotinha de oito anos falando sobre sexo. É a historinha de uma menininha que você pensa que ela faz tudo aquilo que ela conta, mas não faz. "Lori (...), como toda menina de sua idade, gosta de caderninhos e outros diminutivos cor-de-rosa, é fã do **He-Man**, sonha com todo o aparato de consumo infantil anunciado pelo **merchandising** da Xuxa, e não dispensa bolo de chocolate. Ou seja, Lori tem a inocência própria de sua idade e seu sobrenome - **Lamby** - evoca inicialmente "a excessiva puerilidade da canção infantil *Mary has a little lamb*, cheia de repetições, assim como se repetem um cem número de vezes as palavras em seu pequeno dicionário rosa."¹⁷ **Lamby** lembra **lambe** de **lamber** e as

lambidas constituem o centro das experiências eróticas narradas pela menina. Experiências relatadas "no campo erótico por onde circula o CR, mais precisamente o da oralidade"¹⁸. Lori escreve como fala. No mundo infantil, como se sabe, predomina o registro oral, ao lado das histórias recontadas, reinventadas, fadas criadas ou fadas destruídas.

Sem esquecer a diferença e talvez distância de intenções, pode-se observar que a menina Lori, diferentemente, por exemplo, das personagens Simone e Marcelle, de *A História do Olho*, de Georges Bataille, carrega consigo uma puerilidade e uma inocência quase insuportáveis. As personagens de Bataille, juntamente com o narrador, ao contrário de Lori, compartilham descobertas eróticas e passam a explorá-las porque sentem prazer, apesar de evitarem falar dele. Algo se desenrola de maneira quase "natural", sem explicações. Ao contrário, se Lori cria situações embaraçosas, estas são inverossímeis e absurdas, em se tratando de uma criança de 8 anos. Por ser Lori Lamby inconsciente do que faz, o erotismo é subvertido. Nada parece natural. Suas aventuras são inumanas aos nossos olhos, como seria, por exemplo, unir-se ao pai, à mãe - e igualmente ao irmão ou à irmã. As depravações da menininha de 8 anos são vistas como uma violência, uma proibição, um interdito universal. Na verdade, toda a história se desenrola aos olhos do leitor como a mais devassa infanto-pornografia. Mas a garotinha de oito anos "choca" particularmente porque narra em seu diário a sua prostituição prematura induzida pelo próprio pai. Embora, na trama, esta idéia se esvaneça à medida em que se torna óbvio que a menina esteja apenas tentando ajudar o próprio pai a escrever uma história pornô, a obscenidade é mantida em doses fortes, pois o texto perturba, seja pelo domínio da violência, seja pelo domínio da violação.

Como uma espécie de *Alice na País das Des-Maravilhas*, CR incorpora a suposta perversão do criador, aparentemente escrevendo ela mesma suas aventuras na descoberta da sexualidade oral e verbal. Na contracapa, a foto da própria autora, aos cinco anos. Conquanto tal procedimento tenha sido moda há alguns anos, a foto é transformada inequivocamente em fetiche.

Adiantando conclusões futuras, devem-se levar em conta dois aspectos em especial:

a) O escritor, pai de Lori, seria Hilda ela mesma, segundo depoimento da própria escritora. O lado mimético insuspeitado da obra para o leitor comum de uma mera pornografia - toda obra que se preza não tem o seu ponto cego?- refere-se à seguinte equivalência na estrutura da obra: a meninazinha + atos sexuais prazerosos, irresponsáveis porque inocentes (na trama) **equivalem à** escritora (mirim-cf. retrato) + texto prazeroso, irresponsável porque supostamente também inocente. Tal relação pode explicar o medo de Hilda que a levassem a sério, travestindo-se assim numa **outra**, isto é, a garotinha que fora outrora. Colocou-se dessa forma a autora fora dos juízos críticos? Para Lygia Fagundes Telles, Hilda, ao escrever CR, cometeu uma auto-agressão. Outros fizeram silêncio absoluto sobre o livro;

b) o lado mimético evidente está na possibilidade de tudo o que foi escrito em CR ter relação com a vida real. Afinal a autora não escondeu em entrevistas dadas que leu ensaios americanos sobre homens de alta classe média que fazem "coisas" com suas próprias filhas. O **leitmotiv** da prostituição da arte, no entanto, é metaforizado. Lori acaba sendo uma metáfora da situação em que a escritora se debate. Até mesmo seu "editor algoz" está presente na história na figura grotesca do editor Lalau (no Nordeste, lobo mau, bicho papão, na tradição oral popular brasileira). É ele quem tenta convencer o pai de Lori a escrever pornografia para vender mais. Em suma, Hilda pode ter

alegorizado em CR - tal como ela o entende - seu relacionamento com as editoras na figura do pai de Lori, um escritor coagido por seu editor.

Portanto, quando as impressões de Lori são anotadas em seu caderno rosa, impressões que discorrem sobre prazer, sexo - elas encontram seu correlato na exigência capitalista do lucro. Em decorrência disso, a personagem constrói suas fantasias sexuais organizando informações desordenadas e incorporando frases que ouve dos adultos. Seu relato descreve com muita graça as situações vividas e chama a atenção para o prazer e a alegria que algumas delas lhe proporcionam.

Descobertos por seus pais, os escritos de Lori mostram que todo o material usado pela menina-narradora foi selecionado de escritos do próprio pai e inspirado em hábitos eróticos do casal. Ao final os pais vão para uma casa de repouso.

Para contribuir com a carreira literária do pai, Lori, com sua inocência, estabelece, nesse conto de fadas às avessas, o contraponto da perversão de homens infelizes e cheios de taras. Quando invade a biblioteca do pai, apropria-se, entre outros, de Georges Bataille (cândida e maldosamente designado como "o Batalha"), autor cuja obra pode se dividir em dois planos: um, de narrativas perversas e surrealistas, como *Minha Mãe* e *A História do Olho*; outro, da produção ensaística, com destaque para *A Literatura e o Mal* onde fala (no ensaio sobre Baudelaire) da impossibilidade inerente à própria criação literária e da derrota inevitável do escritor perante o mundo e a sociedade. Os relatos "pornográficos" de Bataille são argumentações a serviço de idéias, utilizando categorias como transgressão e interdição. Aplicam-se tais categorias à análise do CR?

Por fim, a suposta paródia da relação da própria Hilda Hilst com o mercado editorial parece que se desmascara, quando ela, em entrevistas, insistiu que estava encerrando a parte "séria" de sua produção literária, passando a escrever obras pornográficas para ganhar dinheiro. Na medida que tais declarações chegaram a ser levadas a sério, encenou-se uma comédia de erros, suscitada pelo texto e pelo discurso da autora a respeito: se de início ela queria somente se aproximar de um maior público leitor, posteriormente revela as suas reais intenções, ou seja, as meramente lucrativas, embora as coisas não sejam simples assim.

Se cabe ao editor estimular, censurar ou fazer crítica a um livro é um caso a ser discutido. Se CR tem um enfoque "deletério e destrutivo"¹⁹, demonstra, pelo menos, por redução do absurdo, que a atual situação do mercado editorial, a indústria cultural, o relacionamento com a sociedade de massa e a sede dos editores por obras vendáveis podem equivaler à prostituição no imaginário de alguns autores.

O valor literário da obra como história infantil virada ao avesso será enfocado em sua relação contraditória com o real (na medida em que CR mostra a derrota inevitável associada à toda criação literária da autora enquanto consumo). Se a chamada trilogia conseguiu ser um produto de consumo pornográfico discutirei mais adiante.

É importante frisar que a própria autora reconhece que cansou de "receber migalhas pelo excelente produto da minha cabeça" e declarou

abertamente: "Por que eu, vivendo num país capitalista, não posso ganhar dinheiro?"²⁰

2.2. Contos D'Escárnio - Textos Grotescos: " Pequenas sugestões e receitas de Espanto Anti-Tédio para senhores e donas de casa."

Em CE, livro lançado em 1990 e considerado o segundo da trilogia, Hilda escreve, segundo suas próprias palavras, contos "escarnecedores, mas antes de tudo humorísticos."²¹ O personagem principal, Crasso, descreve suas aventuras com inúmeras amantes e, na linha de CR, também revela seu desejo de se tornar escritor.

Misturando as aventuras sexuais de Crasso a ataques a Ezra Pound, às editoras e às letras brasileiras, a escritora constrói sua ficção criando situações e tipos que desestabilizam o pornográfico. Como a pornografia é um discurso veiculador do obsceno (exibe o que deveria estar oculto) e por isso é o espaço do proibido , do interdito, daquilo que não deveria ser exposto (a sexualidade fora de lugar), ao inserir em sua narrativa elementos supérfluos a esses atributos, Hilst "destempera" a matéria pornográfica. Ao mesmo tempo que transgredir sexualmente, traça paralelamente um outro discurso - fragmentado, por vezes tedioso, cheio de ranço e preconceituoso. Com o recurso do humor, do risível e do grotesco , Hilda esbanja obscenidade e sarcasmo escrevendo um texto ao qual é dado um tratamento estético de características diversas, encerrando um exercício de estilo bastante curioso e eclético.

Além disso, Hilda Hilst, propositadamente, acusa um desequilíbrio entre a mimese e a diegese com larga vantagem para a segunda. Exprime-se através de recursos de tal modo singularizados pelo domínio da reflexão em torno da representação literária que foge aos padrões convencionais da mera pornografia. Deforma às vezes o grotesco através de transposições brutais²², destinadas, em sua obra, à transfiguração dos personagens e das situações em que são criados. O resultado de sua escrita é a de uma visão não realista da pornografia, seja pelo exagero na convenção, seja pela mixagem de imprevistas e reveladoras conotações entre o subjetivo e o concreto, o não-cotidiano e as imagens intemporais, num jogo de analogias que se desqualificam, enquanto pornografia, pelo exagero, ao assumir uma absoluta liberdade diante dos ditames da verossimilhança. Vejamos um exemplo de exagero na convenção:

Otávia tinha pêlos de mel.
A primeira vez que me beijou a caceta
Entendi que jamais seria anacoreta
Não me beijou com a boca
Me beijou com a boceta. (p. 11)

Ao descrever sua "safadeza" com Otávia, "uma mulher grandalhona e peituda", Crasso o faz em versos, numa atitude ironicamente romântica, num jogo de palavras que sugerem uma situação grotesca : o beijo é dado com outros lábios, os da vagina, ou seja, a própria penetração. Ele, filho da "crassa putaria", jamais poderá ser um penitente do sexo. A rima de caceta com anacoreta (um termo de difícil decodificação para o leitor comum) sugere um parnaso pornô. Por isso, soa artificial, distanciando a recepção e dificultando o entendimento da brincadeira. A expressão **pêlos de mel**, que nos remete imeditamente à Iracema, a dos lábios de mel, dá a Otávia um caráter de

personagem romântico deslocado. Portanto, somos logo levados de um sofisticado **jeu d'esprit** para versos chulos, e para o inverossímil que acompanha o relato do personagem, pois, sendo sofisticado, é entretanto no baixo vocabulário que identificamos o obsceno risível.

Como o princípio da verossimilhança exclui da literatura tudo o que é insólito, anormal, estritamente local ou puro capricho da imaginação²³, a situação descrita no poema traz à luz, na mistura do sublime com o grotesco, um fato literário ("beijou com a boca" X "beijou com a boceta") de estilo baixo e irrealista. Ao tentar sofisticar a "pornografia", a autora coloca-a no vazio, pois ela deixa de ser a matéria prima para ser apenas mais um elemento constitutivo da narrativa. Esvazia a narrativa do rigor pornográfico que costuma ter, tanto em nível de produção quanto no consumo, e na relação entre ambos. O precisosismo vocabular e o excesso desmotivam, então, a recepção, pois a matéria prima é menosprezada.

Assim, ei-nos diante de uma obra que desnorreia. Qual é o objetivo dessa ficção? Distrair? Talvez. Ganhar dinheiro? Sim, mas só que para isso só existe um meio: interessar o público leitor.

Tornar-se célebre? Adquirir mais prestígio? Também. Porém, haverá sempre o mesmo problema. Seja interessar às pessoas agora, seja dentro de um século, é preciso interessar às pessoas... Supõe-se, no entanto, que um autor escreve sobretudo para exercer pelo menos uma temporária dominação sobre o leitor.

Evidentemente os meios de dominação variam. Além disso, os leitores também variam. Esses dois fatores são cruciais para que tentemos entender as fronteiras entre o erotismo e a pornografia, entre a pornografia e a obscenidade. Tais fronteiras são extremamente vagas: a perversão está na obra ou fora dela? Acredito que, na trilogia de Hilda Hilst, a pornografia e a obscenidade valem ser discutidas sobretudo enquanto um exercício literário como outro qualquer, a que se acrescenta o ter sido planejada para "dar certo", ou, em outras palavras, vender.

A literatura erótica é um gênero problemático. É essencial, portanto, que esse tipo de literatura prenda a atenção de seu leitor, misturando talvez, uma emoção de ordem física à exigência estética do texto. Na literatura existente a respeito de erotismo e pornografia, há um elemento que é recorrente em autores diversos: o segredo. O erótico e o pornográfico são vistos como uma forma de revelação de alguma coisa que não deve ser exposta. Ao prazer do mistério eles oferecem - em oposição - o prazer do desvendamento. A pornografia tem leis exatamente claras. O erotismo, de algum modo, tendo outro tom, parece estar junto à pornografia e vice-versa. Ambos adentram, enquanto material, o campo da sexualidade, das interdições sociais e se expressam pela transgressão. São, portanto, cada qual a seu modo, expressões do desejo que triunfam sobre as proibições. Ambos constituem-se de um material que está na esfera do proibitivo, num território balizado socialmente, mas demarcado por cada um, suscitando nas pessoas sentimentos contraditórios como hostilidade, curiosidade, desgosto, idolatria, etc.. Robbe-Grillet sintetizou de maneira brilhante a interpenetração existente nos dois conceitos com a frase: "a pornografia é o erotismo dos outros."²⁴

Em CE, Hilst se localiza num outro patamar e produz um gênero de efeitos variados, tanto agradáveis como desagradáveis. Ao mesmo tempo que provoca o riso do leitor, pode desagradá-lo profundamente. É capaz de excitá-lo e embaraçá-lo ao mesmo tempo. Aliás, arrisco-me a afirmar que seu texto é, por vezes, fortemente hostil, inclusive em relação à própria pornografia.

Um exemplo do exposto acima é a freqüência da representação literária de estados psíquicos aberrantes e o uso constante de gêneros intercalados, que dão ao texto uma carga transfiguradora: seja pelo impacto das sugestões esdrúxulas, não objetivamente descritas, seja por distorções e deformações. Há uma intenção de explorar o teratológico, em cujo limiar não se detém a ficção do grotesco. Essa ficção ultrapassa-o, pois o crivo sarcástico e a gozação, muitas vezes, atingem as raias do cinismo. Isto se dá claramente em todo o episódio narrado nas páginas 36/37, em que Clódia resolve pintar numa tela o "pau" de Crasso.

Clódia me pede para sentar num banquinho alto.
Sento. Pega numa tela pequena. Olha tristemente
para o meu pau.
estranho, ela diz.
por quê? o que há com o meu pau?
tem fissuras.
onde? pergunto assustado.
fissuras delicadas, benzinho, que só os meus olhos
vêm.
Pega um tubo de tinta amarela. Amarelo não, Clódia,
amarelo não é a cor do meu pau.
e você acha que os girassóis do outro eram daquela
cor? Calma, amor amarelo é poder, é ouro, e ouro
mesmo em repouso é valioso, tem carisma o
amarelo.
Fiquei umas duas horas posando para o primeiro
retrato de um caralho repouso. De vez em quando ela
dava um beijinho no meu pau. Ele fremia (!)
Clódia: ah, vai estragar tudo, amorzinho, fica verme,
fica.
O pau concretizou-se amarelusco na tela. Uma certa
luz outonal o circundava

bem no centro de um esboço de pêras,
mas por que pêras, Clódia?
são ilações, meu caro.
Está séria. Aperta os olhos. Toma distância. Agora a
campainha da porta. Visto as calças. É o nosso
amigo escritor Hans Haeckel. Olha enojado para a
tela:
o que é isso? Um verme!
não, o meu pau, eu digo.
não acredito. Ficou assim, é?
Tiro o pau pra fora. Claro que não. Ela é louca.
Hans: vamos dar um nome à tela: "*falus agonicius* de
Crasso entre pêras do outono".
Clódia achou lindo. Eu menos.

Hilda Hilst, considerando o fragmento acima de CE, é impiedosa e elabora sua poética de forma incisiva e direta. O traço grosso do seu senso de humor acaba por levá-la a praticar, nessas ocasiões, uma antiliteratura. É exatamente aí que a autora anula o material erótico/pornográfico com que trabalha. Ao tentar o jogo da representação erótica, Hilda fracassa, pois não consegue provocar o imaginário e a fantasia do leitor, função fundamental na literatura do gênero. A esse respeito, Susan Sontag afirma que

O erotismo vive sua plenitude no domínio da fantasia e se realiza plenamente no terreno da ficção. O exagero pornográfico, por vezes, prenuncia o erótico, e talvez seja melhor compreendido se referido ao universo da imaginação, onde o excesso pode se constituir na essência de sua mensagem.²⁵

Posso supor, então, segundo a citação, que a imaginação pornográfica trabalharia para suprir uma ausência, uma falta, um vazio, para tentar preencher algo. Sontag mostra, assim, que fantasia, ficção e imaginação são conceitos que envolvem o material pornográfico.

Entretanto, ao elaborar seu texto, Hilda explicita e propositadamente não deixa lugar para o jogo ocultação/desvendamento. Ela já nos entrega seu

material absolutamente exposto, portanto deserotiza-a. Além disso, usa expressões como “tubo de tinta amarela”, “verme”, “pêras” destinadas a despotencializar o pênis, humilhando-o enquanto membro viril; na verdade ele é mostrado agonizante (“*falus agonicius*”), numa construção oposta àquela exigida pela pornografia.

Por outro lado, no texto há uma necessidade exasperada de definição do homem, não através dos seus estados de desejo de equilíbrio, de concordância com a vida, mas de episódios em que está presente sua condição conflitante com o irrealismo. Por conseguinte, cria uma desmotivação na recepção. O texto é de extremado despudor, porém, sem vida, sem desejo, o que o torna incapaz de incitar, no outro, fantasias. Muitas vezes, ainda, joga com o cinismo para disfarçar uma forma de preconceito através do pedantismo intelectual. Este preconceito se alastra por todo o texto. Como exemplo, pode-se citar a receita da p. 48:

Compre meia dúzia de cerejas, um copo de creme de leite, uma dúzia e meia de framboesas, cem gramas de nozes já descascadas, um cálice de Cointreau, duas ambrósias. Pingue três gotas de náectar (informe-se), três de casquinha de nectarina, uma gota mínima de algália (informe-se, isto aqui não é cartilha para esse pessoalzinho que está fazendo mestrado). Bem. Ponha todos os ingredientes no liquidificador, acondicione corretamente nessas pequenas geladeiras geladeiras portáteis e viaje para a Grécia. Tá na hora.

Hilda Hilst coloca seu texto em xeque desqualificando-o sexualmente, seja pelo exagero, seja pela caricatura. É exatamente por essa frincha que brilha o preconceito da própria autora, preconceito este que se manifesta a nível do social, do acadêmico (ver citação acima), da sexualidade e da etnia, como em:

Deitada toda solta, Clódia me diz:
tenho uma vontade enorme de chupar dedos de negros.
não serve um charuto? perguntei exausto. (p.34)

Neste fragmento, a expressão “Não serve um charuto?” desarmoniza o conjunto. A quebra do erotismo se dá pela absoluta falta de domínio da caracterização da pornografia - ou quem sabe? - por não querer inconscientemente fazer uma obra realmente pornográfica. Por exemplo, a autora não leva em conta o fascínio que há pela aventura transgressiva por parte do receptor-leitor. É o sentimento de transgressão que, na pornografia, revela o prazer, e ele está intrinsecamente relacionado à proibição. Para que isso ocorra, a exposição do obsceno tem que estar associada à celebração do prazer (desejo) que, preso nas malhas das interdições, se liberta na forma de transgressão. Isso não ocorre no fragmento em questão. A palavra “charuto”, por exemplo, tem conotação obscena. No entanto, não possui conteúdo erótico ou pornográfico, pois perturba a possibilidade do êxtase ou da vertigem.

Apesar de a pornografia poder ser entendida como um simulacro, pois é algo que está no lugar do erotismo para que ocorra sua enunciação, isto terá de ser feito via revelação, via desvelamento. Esta revelação deve fazer surgir aquilo de que se tem vergonha, embora certamente por trás da sexualidade exposta do texto pornográfico exista menos sensualidade do que no ocultamento do texto erótico. Por sua vez, o autor pornográfico deve ter consciência de que o interdito tem por função dissimular uma ausência, provocando o encanto pelo proibido, pois a proibição só ganha sentido se transgredida, embora, em nossos dias, a propoganda mercadológica na mídia já tenha banalizado esse processo. E ainda mais: o autor deve ser capaz de sustentar, na fantasia, o obsceno, para remetê-lo diretamente ao imaginário (individual e social) e aí então fazer com que a pornografia - como forma de transgressão organizada - aja culturalmente, simulando desvendar os mistérios do erotismo e burlando os segredos da interdição.

Hilda, ao revés, parte para a ironia gratuita e para a desorganização dos elementos pornográficos no texto. Com isso a autora quebra a ironia como ilusão (simulacro de um mundo), pois se a ironia exige um sentimento de finitude dos próprios limites, - a auto-ironia - conscientemente ,ela não a tem. Não há dúvida de que na sua intenção pornográfica há uma contradição efetiva entre esse sentimento e a idéia de um infinito como horizonte próprio do jogo irônico e da literatura obscena como expressão desse jogo.

Por isso, há um “eu” que se esconde atrás de um véu de treliças:

Teu verso é teu monturo, Crasso velho.
Porque fétido, é o verso que exala
Impotência e despeito. Fedes da axila ao reto.
E há magia nenhuma nos teus dedos.
Se são mudanças minhas falas
Quando estás por perto
É porque te sei rude, grosso, crasso
Como o teu nome indica.
Quanto ao tamanho das peças
Deixa-me rir do tamanho da rola
Que tens entre as pernas.
Um riso prolongado, um riso eterno
Eu, atrás de todas as treliças. (p. 91)

Não é meu objetivo analisar detidamente o texto de CE . Mas tão somente apontar algumas possibilidades de leitura e recepção. Os exemplos são ilustrações para reiterar o meu argumento de que, nessa trilogia, a escritora produziu os textos com uma intenção e uma função já mencionadas anteriormente, mas falhou por ignorar alguns pressupostos básicos para a composição de um texto pornográfico vendável.

Hilda Hilst considera CE " um trabalho mais acabado, com uma linguagem fervorosa." Ironiza, dizendo que "Lori era para crianças, este é para adultos." Como exercício, CR e CE a divertiram muito: "Diverti-me muito escrevendo esses livros. Foi uma salvação física e se acontecer de **vender bem** é porque é **Karma**. Posso continuar a fazer uma pornografia fantástica brilhante." ²⁶

Entretanto, repito, felizmente isso se deu de maneira ineficaz , pois a autora , seja sob a forma rude do desejo, seja sob as formas pretensamente refinadas do namoro intelectual com citações e filosofia, extrapola e mutila o pornográfico:

Meu pau fremiu (essa frase aí é uma seqüela minha por ter lido antanho o D. H. Lawrence). Digo talvez meu pau estremeceu? Meu pau agitou-se? Meu pau levantou a cabeça? Esse negócio de escrever é penoso. É preciso definir com clareza, movimento, emoção. É o estremeecer do pau é indefinível (p. 29).

Tal fato se junta à presença da extravagância e do paroxismo:

E fui metendo, me agüentando longamente para não esporrar, pensando na mãe morta , no pai morto, na missa de sétimo dia do tio Vlad, que depois eu conto como ele morreu, e nesse todo patético deprimente que é morte e doença. Aí ela me interrompe a meditação ativa, dura e disciplinada: surra, amor, eu disse. Surra, meu bem.

Então entendi. Meti-lhe a mão na cara quatro, cinco vezes. Otávia rosnava langorosa. A cada bofetada um ruído grosso e fundo. (...) Vinha o fundo de águas negras, mas era também pungente e prazeroso. (p. 14)

Como se pode ver, a extravagância e o paroxismo não fazem do texto hilstiano uma obra prima do gênero erótico. Ela fica no meio do caminho. Parafraseando uma afirmação de Havelock Ellis ²⁷, pode-se dizer, na realidade, que o erotismo é um elemento permanente na vida social e que

corresponde a uma necessidade profunda do corpo. Torna-se difícil tratar desse tema sem levar em conta a questão moral. Por qualquer ângulo que se queira observar, dentre muitos - dos cultos shivaístas ao texto bíblico, das reflexões de Reich ou Marcuse às de Henry Miller, D.H. Lawrence e aos escritos de Anaïs Nin, etc. - surge como fundamental a idéia de que os processos civilizatórios só podem ser assentados na repressão. Isto porque a formulação de regras de comportamento tornou-se necessária e a violação dessas regras passou a ser configurada como pecado, erro ou crime e, como tais, sujeitos às normas criadas pelo grupo social. O corpo passou a ser administrado e a ter os comportamentos sob controle.

O que se chama de controle ideológico do corpo pode ser claramente observado nos mecanismos da religião. A força de cristandade esvaziou o sentido sagrado do erotismo, separando-o de maneira esquizofrênica do sagrado e afastando do espírito os desejos do corpo.

Se para G. Bataille, "todo erotismo é sagrado"²⁸, também "toda a concretização erótica tem por princípio uma destruição da estrutura do ser fechado que é, no estado normal, um parceiro do jogo."²⁹ Ainda citando Bataille:

Os corpos se abrem para a continuidade através desses canais secretos que nos dão o sentimento da obscenidade. A obscenidade significa a desordem que perturba um estado dos corpos que estão conforme à posse de si, à posse da individualidade durável e afirmada.³⁰

O erotismo é, então, na concepção de Bataille, aquilo que põe na consciência do homem o ser em questão, ou melhor ainda, é o desequilíbrio em que o próprio ser se põe conscientemente em questão.

Para se refletir a respeito do que disse Ellis (op. cit.), acho necessário esclarecer os pontos acima expostos. Ao se instituir no espaço do obsceno, a pornografia, em meio a contradições e ambigüidades (ou ambivalências) sobre suas delimitações, é (in) articulada por definições, seja no âmbito legal (jurídico) ou no social (o que a pornografia representa na vida comunitária). Proporciona, assim, a existência de um campo movediço onde a indústria cultural constrói sólidas bases. Sem a conotação sagrada dada por Bataille, a pornografia (isenta das normas punitivas impostas pelo aparelho repressor) passou a ser traduzida em produtos, de acordo com os princípios de produção de massa, dado o desenvolvimento da indústria cultural. Com a premissa de que o erotismo é um elemento permanente na vida social e que corresponde a uma necessidade profunda do corpo, a representação transgressiva da sexualidade ganhou formatos e padrões, tornando-se uma mercadoria cuja circulação é muito influente na estruturação da sexualidade nas chamadas sociedades de consumo. Essa ordenação do obsceno implica uma delimitação do que seja a pornografia, que pode ter todas as variáveis, mas seja o que for, precisa parecer proibida. O produto pornográfico deve ser consumido como algo interdito, pois através da transgressão se estabelece uma relação simbólica com o consumidor. O material erótico/pornográfico possibilita a liberação catártica (em sentido amplo) das fantasias (reprimidas ou não) de seus consumidores - mentes e corpos libertinos, liberais, libertários ou moralistas -, transformando seus fetiches em desejos ou seus desejos em fetiches quando oferece sexualidade como mercadoria embalada sob forma discursiva.

Ainda, a diferença entre obras eróticas e obras pornográficas, hoje, pode também atravessar a problemática questão de distinguir cultura de massa e cultura erudita. Sob o rótulo de erótico estariam abrigadas aquelas obras que

abordam assuntos relativos à sexualidade com teor “nobre”, “humano”, “artístico”, problematizando-os com “dignidade estética”, e de pornográfico, as de caráter “vulgar e grosseiro”, que tratam do sexo pelo sexo, produzidas em série e com o objetivo evidente de comercialização e de falar somente aos instintos. Do ponto de vista da composição desses textos, reitero que a forma erótica se constrói pela retórica da alusão e a forma pornográfica pela exposição direta.

Autora erudita, culta e complexa, Hilda Hilst, ao reivindicar para si o título de autora também pornográfica, tornou sua trilogia polêmica. Devido à linguagem que nela emprega (freqüentemente muito suja), a autora, apesar de obscena, está longe de ser um escritor erótico. Ela, sem dúvida, luta pela liberdade da palavra. Mas por ter uma preocupação excessiva em mostrar a sua erudição, sofisticou demais o seu produto. A consequência disso é a falha na comunicação erótico-pornográfica. A relação simbólica com o consumidor se fragmenta e seu texto se torna vulnerável na recepção (na acolhida ou na repulsa do leitor consumidor e do leitor culto-crítico). Nomeou sua trilogia de pornô-chique, erótico-pornô, etc., talvez para lhe dar o teor nobre de que falamos anteriormente, embora não se possa excluir a “graça” dos termos no jogo ágil da brincadeira. Não se pode também ignorar que tais termos se invalidam diante da afirmação de Théodore Schroeder, que afirma:

Não se pode encontrar obscenidade em nenhum livro... nenhum quadro... ela nunca é mais do que uma qualidade do espírito daquele que lê ou olha... Nenhum argumento é fornecido em prol da supressão da literatura obscena que por inevitáveis implicações, não justifique e não tenha já justificado todas as outras limitações que foram colocadas à liberdade do espírito.³¹

Voltando ao sentido mais corrente do termo erotismo, constataremos que o erotismo exige uma espécie de obscenidade sublimada, se é que ousa

me exprimir assim... uma obscenidade cuja dosagem é delicado de se observar, pois não se pode forçar o leitor a ler o livro de uma maneira que não seja a sua. Para quem tinha abertamente a pretensão de ser pornógrafa, Hilst , em CE, exhibe um gênero e estilo a serem discutidos; há, no texto, uma "pornografia" afetada, onde o vocabulário baixo, às vezes ornado como que com pedras preciosas, se mistura a uma seleção refinada de palavras e frases, que evocam , ao mesmo tempo, um sabor de antigüidades; muitas vezes também está presente o grotesco em situações que se sucedem na esteira do chocante :

Assim que resolvi escrever um livro, vi o demônio. Presumo que cada um de nós vê o seu demônio. O meu tomou esta forma: um senhor de meia-idade mais pro balofo que pro atlético, lingüista, e muito interessado nos esotéricos da semântica, da semiótica, da epistemologia, coisas essas que eu nunca vou saber o que são. Ontem me trouxe um pequeno poema "para crianças", ele disse. Tem vontade de tentar a literatura infantil. Sente nostalgia de traquinagem e inocência. Diz que gostaria de ser humano para poder publicar um livro e colocar o retratinho dele, criança, na contra-capá. Digo-lhe que criancinhas de hoje gostam mesmo é de enfiar o dedo no cu. Ele fica alarmado. É mesmo? Pergunta. E alisa os tocos dos cornos. (P. 110)

Alisando os cornos, o mesmo demônio contou sua historinha infantil (um poema!), que afina a crítica radical e indiscriminada a qualquer travessia intelectual, atingindo agora a própria palavra destruída pela própria palavra.

A bruxa perversa
voltou do mato às pressas
Numa valise
guardava o nariz da anti-tese.
Na outra, a boca da antítese.
No guarda-roupa
guardou as tetas da tese.
Logo depois ficou louca
com a epiclese contínua das pombas
Morreu de parangolese desconjuntada
coisa mais complicada que a metalepse.
A aldeia assombrada
só encontrou vestígios de valise:

fundo, as alças
e um cheiro nauseabundo de palavras.
demônio que tal? (p.111)

Contos D'escárnio: um caminho que a autora encontrou para o riso? Talvez. No entanto, não consegue, insisto, construir personagens suficientemente primárias para compor um texto pornográfico ou erótico (E vai nisso um elogio à autora). Há sempre um momento em que as personagens pensam no mundo, na morte, na língua portuguesa, o que interrompe a eficácia da pornografia.

A linguagem, por vezes muito ornamentada, dá ao texto um certo hermetismo, havendo uma predominância da imagem e da metáfora sobre a precisão e a clareza. Isto torna o texto estranhamente poético sob muitos aspectos. Há sobretudo uma forte carga de morbidez em alguns personagens. Como exemplo disso, transcrevo um fragmento do "Conto de Hans Haeckel", na p. 92.

A morte me apareceu certa noite no quarto. Era uma menina vestida de negro, os cabelos loiros escorridos. O vestido era estufado, brilhoso. Assim que a vi soube que era a morte. Recostou-se em um canto de parede à minha frente, os pezinhos cruzados. Não usava sapatos.

então, Hans está pronto?

não, respondi-lhe angustiado.

Sorriu. Tinha dentes negros e minúsculos. Assustei-me.

Esperou que eu acalmasse e perguntou:

quanto tempo você ainda deseja?

Se a pornografia se funda na ilusão, seja para argumentar contra ou a favor dela, o engodo, a armadilha, a alucinação, a simulação, etc.. teriam que apontar para uma mesma direção: a relação direta com o imaginário, pois,

como já disse, é neste espaço real ausente que ela interage. Interage porque age culturalmente, simulando desvendar os mistérios do erotismo, burlando os segredos da interdição.

Suponho que o imaginário do leitor tenha dificuldades em interagir eroticamente com um texto que fala da morte que apareceu certa noite no quarto, materializada numa menina vestida de negro, os cabelos loiros, dentes negros, etc. Do meu ponto de vista, não há qualquer apelo erótico nessa passagem "gótica" do conto. Principalmente se forem levados em consideração os conceitos expostos anteriormente. Essa cena patética se repetirá em outras passagens, onde o grotesco e o humor-negro também aparecerão, intercalando a sátira dos costumes, das instituições sociais e de outras situações fictivas. Por outro lado, muitas vezes o texto se constrói à custa de reflexões que pretendem fascinar literariamente ou hipnotizar o leitor, esbarrando, entretanto, em falhas de composição. Por exemplo, uma das principais marcas do texto hilstiano é a quebra da linearidade da fábula e da ilusão romanesca. Este recurso estilístico (o movimento da trama não é horizontal), ao lado de uma metapornografia pseudo-política, intelectualizam a intenção pornográfica do texto, tornando-o desinteressante para o leitor que apenas quer o prazer da sexualidade :

Hans, vamos escrever a quatro mãos uma história pornéia, vamos inventar uma pornocracia, Brasil meu caro, vamos pombear os passos de Clódia e exaltar a terra dos pornógrafos , dos pulhas, dos velhos, dos vis. (...) não posso, literatura para mim é paixão. Verdade, conhecimento (p. 38).

Há, portanto, no texto hilstiano, a mistura do prazer e do repúdio, do nojo e da grandeza; da linguagem preciosista e do chulo; do absolutamente grande, desmesurado e infinito, criando, muitas vezes, situações extremamente paradoxais. O texto hilstiano, encaminha-se, dessa forma, para uma pseudo-pornografia.

2.3. O Voto Pornográfico Devoluto e o Sublime por Vias Avessas

*Como pensar o gozo
envolto nestas tralhas?
Nas minhas. Este
desconforto de me saber
lanoso, ulcerado (...)*

(CS., p. 7)

Hilda Hilst persistiu, com *Cartas de Um Sedutor*, na sua tentativa de encontrar um novo e inusitado leitor. CS é um texto que arrisca uma maior densidade textual e ideológica. Dos contos grotescos de CE, a autora salta para uma ousada tentativa de fazer arte do duplo Karl/Tiu em CS. Escritores preocupados com aspectos opostos da vida e das relações humanas, esses personagens protagonistas se elaboram num projeto mais cruel. Abusando nos seus processos de criação, Hilst constrói estruturas sintáticas inusitadas, de um preciosismo muito mais pedante que em CE, mesclado a um vocabulário variado, inclusive um série de vocábulos “pornô-chulo”, extraídos do *Dicionário de Palavrões*, de Souto Maior³². A autora escreve sobretudo a respeito da lamentável situação do escritor, da miséria intelectual, e reitera sua crítica às relações entre autores e editores.

Por ironia do destino, ao refletir sobre a matéria-prima representada pela produção intelectual - idéias - e sua distribuição, venda e consumo, CS teve,

em 1995, 1000 exemplares devolvidos à autora pela Editora Paulicéia. O motivo alegado foi o de que os livros estavam encalhados.

Tido pela crítica como paródia do *Diário de Um Sedutor*, de Kierkegaard, o texto de CS coloca a personagem Karl nas situações mais cruas, descritas em linguagem, muitas vezes, explícita. Em cartas, Stamatius (na pele de Karl) relembra e narra o incesto que pratica com a irmã Cordélia, que por sua vez já o tinha praticado com o pai e depois com o filho. Karl luta para seduzir um mecânico, relata a vida sexual dos empregados, ora com intolerante cinismo e irreverência, ora com um tédio mortal:

Deitou-se. Esperando que tudo aquilo passasse. Tinha medo da vida, dos acontecimentos, da extremada pobreza. Às vezes olhava as mulheres. Via pernas e bocas tetas e sabia que jamais as teria. Olhava alguns pequenos pássaros no quintal dos vizinhos. Goiabas. A vizinha mais próxima, D. Justina tinha um marido triste. Às tardes ele sentava na pequena varanda, olhava ao redor e chorava. (p. 75)

Em CS, a estrutura dos diálogos configura, como em *A Obscena Senhora D*, uma atmosfera violenta, onde as várias formas de descrever a personagem Stamatius, ou Tiu (que renuncia a tudo para somente escrever), evocam a personagem Hillé, a Senhora D, que encontraria no corpo e na carne a resposta ao eterno conflito do homem com a cruzeza da existência:

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 caras tinham os ratos meu Deus, que olhinhos magoados tinham os ratos meu Deus (...) (p. 8)

Stamatius, movido para ser Karl, este refinado e granfino, resolve largar tudo para ficar com Eulália e se prostitui. Escreve triste, enquanto Eulália gostaria que ele escrevesse sobre ela, sobre o prazer. Ou pelo amor, ou pela

desgraça, Tiu, ao contrário, entrega-se a Eulália, abdicando prazeres para se fazer pleno, dilatado, num processo de digressão do(s) narrador(es) - um único em dois - que se multiplicam, seja por marcas do destino, seja por um belo rapaz.

A violência das confissões está presente em toda a relação de desejo e de poder na escrita do narrador em CS. Tiu se despe de toda a sua aparência de "jogador refinado de pólo" para se diluir em ninguém.

A escrita, muitas vezes escatológica, tem situações dramáticas . A poeta mostra-se militante vociferadora da importância do escárnio na denúncia de machos frustrados, apunhalados pela loucura do cio. Como por exemplo:

Não vou conversar com Eulália dos meus medos. Então chupo-lhe os peitos, o buraco das orelhas, as narinas estreitas, passo a língua nos olhos, lambo-lhe toda a cara, salivo a sua boca e vou metendo, morrendo, encharcado de luz e de suor, digo-lhe todos os nomes, uns vermelhos polpudos, uns chumbos, e ela geme e chora fininho, agora pássaro, agora cadela, ainda passarinho (...). (p. 98)

Neste livro, o sexo é descrito com violência, com escárnio e com sujidade. A palavra é orgástica, apesar de, às vezes, mostrar-se poética; o texto, no todo, é repleto de marcas fetichistas, de aspectos fantasmagóricos e atenuados resquícios de sadismo.

(...) e assoviando o hino nacional vou depenando sua bundinha , espeto a pena no anel, devagarinho vou alisando a lombada das nádegas e Eulália se ergue e se arreganha lassa, então vou entrando na mata, e deixo as polpas pra pena, bonita ali enfiada. Gozo grosso pensando: sou um escritor brasileiro, coisa de macho, negona, vamos lá. (p. 10)

Sobressai no texto, o projeto de uma escrita que fala do corpo e ao corpo se dirige de maneira, entretanto, freqüentemente ofensiva. É uma escrita eréctil que se junta à ironia, ao riso e ao sublime para articular um espaço ficcional, que inclui também o horrível patológico. Esse texto é um mosaico **kitsch**:

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 (...) (p. 8).

Isso não impede, porém, o enunciador das cartas de escrever a frustração - sobretudo na mancha da sua própria condição humana. O mais importante em Stamatius está sempre implícito. Com o recurso do humor, a par da caricatura e dos símbolos usados freqüentemente, a morte se confunde com situações cômicas delirantes, narrativas sobre paixões cáusticas e representa a perda do espaço social em sacrifício do delírio evocado - a própria morte sexual.

Que palavras devo dizer à Dona quando chegar? E se não for uma mulher e for um menino? Esguizinho, dolente, maneiroso...A morte: uma bichinha triste, delgada. Então eu não posso cortar o besugo, antes armará-lo para que fique doudo de uns dengues ajustados a um cuzinho ralo. E se for fundo o furo? Há porvarinos longos como túneis... Comer o figo da morte. Mas isso há de me fazer viver? (p. 112)

Hilst volta à sua tábua etrusca. Abandona, com certeza, o projeto meramente pornográfico e escreve uma obra onde o misticismo é que se incumbe e se empenha em aperfeiçoar uma implacável pintura **bas-fond**. Há um lirismo poderoso e cáustico que provavelmente provoca no leitor o riso da máscara: através do outro (do olhar do outro para o olhar de dentro de si) o

escrevedor de cartas, Karl, através de suas epístolas se satisfaz por todos os meios.

O fosco. O difuso. O emaranhado. Roubou-me a mulher. Eu lhe roubarei a vida. Enroudilhou-se o opaco, depois perfilou-se em artifícios, poses. Verdade, estufava o peito diante das fêmeas, as narinas um quase nada distendidas porque é assim que elas gostam, o pescoço latejava grosso. Havia finuras: grifes, blusões macios cor de mel, a fala leitosa, o carro, as camisas listradas em azul, a valise cor de tabaco e aos sábados a raquete, a manhã de primulas, de contrastes. Tenho tudo (...) mas por que, meu Deus, por que me lembrei agora de uma velha mulher maltrapilha, alisando rugosa as escamas do peixe, também de um brilho levemente prateado? (p. 87)

A multiplicidade de aspectos que as palavras têm transtorna, encanta, e não tão dificilmente inibe. O brio diabólico do personagem Karl mostra a dureza da existência do martírio: os personagens se habituariam ao espetáculo da dor e da miséria, quando não se mostram absolutamente burlescos. O mundo de CS é um mundo caricatural. Só que, diferentemente de CE, as caricaturas se apresentam sem deformação, no sentido de se manterem fiéis a elas mesmas. As criaturas estão nas malhas de uma narrativa que apreende um tratado desarmonioso de estilística (o mosaico **kitsch**). Nela há contos e cantarelos, diálogos, poemas, máximas, alusões, que percorrem toda a escrita hilstiana. Através dela, a autora reitera seu preconceito:

Tinha horror ao sexo. Cheiros gosmas ginástica convulsão. Horror principalmente ao silêncio daquelas horas. Melhor, horror dos guinchos e outros sons que se pareciam aos sons das funduras, dos poços, das borbulhas. Gostava de sentar-se e ler. Principalmente Chesterton e sua Ortodoxia. Os amigos perguntavam: tu não gosta de foder, não? Não, ele respondia, tenho nojo. Nojo de quê? De corpos se juntando, dos cheiros, dos ruídos. Foi ficando sozinho com seus livros e seu nojo. (p. 131)

Do texto, portanto, deve-se extrair a pretensão de ser pornográfico. O projeto falhou a meu ver. CS apresenta na personagem-sedutor, Karl, à primeira leitura, uma crueldade e uma perversão sexuais muito intensas. Tiu,

porém, dele se liberta: "Eu, Stamatius digo: vou engolindo, Eulália, vou me demitindo desse Karl nojoso." (p. 72)

Não obstante, o texto também choca. Em CS, há uma mudança na destinação da palavra na medida em que ela se combina com todas as possibilidades da manifestação poética vibrátil, abrindo uma brecha para o eu-libertino e cômico-sarcástico da autora, ao mesmo tempo em que a tensão se converte numa simultaneidade de estados extremos. À lucidez do escriba-sedutor, delirante em suas controvérsias, consciente do seu "tresudar doloroso - via desejo: (...) com esse processo a umidade natural da perseguida, tua pobre cona tão sem perseguidores." (p. 13), a obra tem uma função estimuladora de efeitos diversos (libertinagem, comicidade, sublimidade, luxúria) e pavoneia-se com os espólios de experiências literárias anteriores (Quem sabe o Potlach?) da escritora, vendendo-se como arte sem reservas, o que a caracteriza integralmente como arte **kitsch**.

Como mostro, CS não tem só pornografia. O texto prolifera sedução, pelo crime, pelo furor, pela loucura do mistério e do pressentimento da morte - aqui um caracol que se arrasta para dentro, abjeção individual, desejo de ruptura oriundo do medo do gozo místico. Em CS, o reino dos cadáveres é anárquico e o castigo do rebelde é menor do que o do que se revolta - morto está: "Quanto parecemos, tu e eu!" (p.15)

E assim, em CS, Stamatius, auto-projeção da autora, reflete: "E por que continuo a sujar os papéis tentando projetar meu hálito, meus sons, no corpo das palavras?" (p. 112)

Em meio a tantas reflexões sobre as três obras - à contra-luz do conjunto da obra de ficção de Hilda Hilst no que concerne às suas principais características- creio que fica bastante óbvio que Hilda realmente "fracassou" no " negócio de inventar escroterias, tesudices, xotas na mão.(CS., p. 11)", pois a trilha do escracho, do grotesco e do circense (muitas vezes recheado de humor-negro), se é possível dizer assim, faz do seu texto extremamente híbrido um pornô-absurdo . Sua escrita é uma escrita em mosaico, fragmentado, que não forma um corpo sistemático e coerente enquanto produto pornográfico. Encontram-se exemplos disso nas várias passagens do texto.

(...) não virou lobisomem não?
não. era cachorro mesmo, ficou lá na casa da viúva Fadinha.
Uai, ficou lá, como cachorro ficou sem graça, um cachorrão
como os otro, roí os osso, essas coisa, latia.
sei. e a Fadinha?
a viúva Fadinha gostava de mulhé.
interessante. onde isso?
em Rio Fino. e a viúva Fadinha se vestia toda de filó, ficava
na solera da porta e quando as mocinha passava, ela dizia:
vem, lindinha, vem comê bolinho de tapioca.

sei. e o cachorrão ficava lá do lado...
é.
tá bem. vou escrever Filó, a fadinha lésbica.
não. escreve do menino que virou cachorro.
mas só virou cachorro, só isso?
uai. e não é coisa pra burro?
é. é coisa pra editor sim, mas tem que ser um cachorro
sacana fodedor (...) (p. 73)

O fragmento acima é um exemplo claro das situações absurdas criadas pela autora (no universo pornô, bem entendido). Como um produto fabricado para a cultura de massa, este livro não pode ser analisado obedientemente em termos puramente estéticos ou poéticos, mas, principalmente, em função das

intenções do sistema comunicador. Sua intencionalidade está, porém, mais para uma cultura elevada do que para o leitor do gênero pornográfico, que quer o prazer gratuito, de apelo forte, mas que não requeira esforço intelectual. Ao contar historinhas absurdas, Hilst quebra a relação entre o produtor da obra e o consumidor, pois não está gerando uma mensagem específica, mas seguindo correntes que fazem de sua literatura obscena um prato cheio de temas escatológicos, extraídos da tradição popular. A escatologia e outros temas - que, na literatura de Samuel Beckett, Henry Miller ou mesmo Fernando Arrabal, são submetidos a uma transfiguração revolucionária - amarram, na pornografia de Hilda Hilst, à estrutura do mau-gosto, o **Kitsch**. Por outro lado, o fabuloso, o aberrante, o macabro, o demente, enfim, tudo que à primeira vista se localiza numa ordem inacessível à "normalidade" humana, nas situações, muitas vezes intencionalmente absurdas, criadas por Hilst, encaixam-se na estrutura do grotesco. O grotesco na trilogia fica evidente como uma aberração de estrutura e de contexto. A figura da viúva Fadinha lésbica é estropiada. O cão miserável não fica atrás. São grotescos especialmente quando são apresentados com uma plasticidade bastante latente. A "estranheza" que caracteriza as personagens de Hilda Hilst, coloca-as perto do cômico ou do caricatural, mas também do **Kitsch**. É o que tentarei mostrar no próximo capítulo.

NOTAS

1. Cf. Eliane Robert Moraes. "A obscena senhora Hilst - Poemas eróticos disfarçam uma fina reflexão sobre a linguagem". *Jornal do Brasil*, 12/05/90.

2. Ver a declaração da escritora Hilda Hilst no Caderno 2 do *Jornal de Brasília*, de 23/04/89, em entrevista publicada sob o título de "Nossa mais sublime galáxia", uma homenagem à passagem do seu 59o. aniversário.

3. Pelo menos foi o que declarou de maneira um pouco cabotina em entrevista ao jornal op. cit.

4. Id., ibid.

5. Cf. Jorge Coli. "Lori Lamby resgata paraíso perdido da sexualidade". *Folha de São Paulo* de 06/04/91.

6. Id., ibid.

7. Eliane Robert Moraes, op. cit.

8. Na realidade, Eliane R. Moraes está apenas fazendo uma citação do que foi escrito por Hilda Hilst na contracapa de seu *Amavisse* e que foi publicado na época por vários jornais:

.....
Poupem-me o desperdício de explicar o ato de brincar.
A dádiva de antes (a obra) excedeu-se no luxo.
O Caderno Rosa é apenas resíduo de um "Potlatch"
E hoje, repetindo Bataille:
"Sinto-me livre para fracassar".

9. Jorge Coli, op. cit.

10. Cf. Eliane Robert Moraes, op. cit.

11. Ver p. 59 de CR, p. 114 de CE e p. 11 de CS. Embora o argumento esteja meio afogado no registro chulo, HH deixa entrever sua intenção objetiva.

12. Hilda Hilst. *Jornal de Brasília*, op. cit.

13. Eliane Robert Moraes, op. cit.

14. Hilda Hilst. *Jornal de Brasília*, op. cit.

15. Eliane Robert Moraes, op. cit.

16. Id., ibid.

17. Id., ibid.

18. Id., ibid.

19. Ver artigo escrito por Ana Maria Cicaccio, no *Jornal da Tarde* de 13/10/89, onde Massao Ohno, editor de HH na época, fala a respeito de CR.

20. Hilda Hilst em entrevista a mesma articulista, op. cit.

21. Id., *ibid.*

22. O exagero de Hilda não é quantitativo; mas depende da deformação figurativa. Pertence mais à forma do que ao tema. Exemplo claro desta colocação está na passagem em que Lori descreve o seu sonho com o pênis com cara de jumento, linguão de fora, etc.

23. Ver Vítor Manuel de Aguiar e Silva. *Teoria da Literatura*, p. 515.

24. Apud Nuno César Abreu. *O Olhar Pornô*, p. 16.

25. Cf. Susan Sontag. *A Vontade Radical*, *op. cit.*, p. 67.

26. Hilda Hilst em *O Estado de São Paulo*, *op. cit.*

27. Cf. Havelock Ellis, apud Boris Vian. *Escritos Pornográficos*, p. 23.

28. Cf. Georges Bataille. *O Erotismo*, p. 15.

29. Id., *ibid.*, p. 17.

30. Id., *ibid.*, p. 17.

31. Cf. Théodore Schroeder, apud Boris Vian, *op. cit.*, p. 29.

32. O *Dicionário de Palavrões*, de Souto Maior, foi usado como fonte para vocábulos usados em CS: "vou escrever da tua tabaca" (p.9); tabaca = vagina, assim como xerea, e outras; "mas o bagre está aqui inteiro, rijosão" (p.8); bagre = falo, assim como masturço, bastão, etc.

3. Fantasias Cúmplices do Prazer:

Por Máscaras de Cacos de Espelho e Sombras Cristalizadas

O ridículo e a falta de talento da maioria dos textos pornográficos ficam evidentes para qualquer pessoa a eles exposta.

(Susan Sontag)

As considerações sobre erotismo, pornografia e obscenidade, tecidas no capítulo anterior, não se estenderam a uma discussão mais detalhada e concreta por eu ter-lhes reservado um espaço mais amplo neste capítulo. Para isso, retomarei o assunto numa reflexão mais profunda a respeito das fantasias e "dos elementos heteróclitos" de cada obra da "trilogia". No dizer de Jorge Coli, em artigo op. cit., esses aspectos heteróclitos "se solidarizam na corrente da escrita e na armação que lhes dá coerência". Ao refletir sobre tal afirmação, quero enfatizar o significado dado por Aurélio B. de Holanda para a palavra heteróclito: "Que se desvia dos princípios da analogia gramatical ou das normas de arte; singular, extravagante, excêntrico". É certo que Hilda usa todos esses recursos propositadamente. E cria, assim, em CR, um modo singular de expressão, que é dividido em três movimentos: a) a narrativa da menina de oito anos, repleta de diminutivos (muitas vezes intencionalmente pejorativos e com um toque de humor negro); b) a história do Caderno Negro, rotulado por Coli como um "pornô-country do jumento Logaritmo" ; c) as cartas dos adultos "carregadas de perversões transfiguradas pela sinceridade do prazer e do afeto(...)", lugar dos aumentativos e expressões escabrosas. Ainda para Coli, "Hilda Hilst se empenha num brinquedo de muitos registros eróticos" ou ainda nos proporciona "um 'diverssiment' muito requintado."

A esse respeito, retenho das afirmações de Coli duas considerações em especial: embora não discuta o "gênero pornô", ele afirma que Hilda fracassou enquanto pornógrafa. No entanto, reconhece a originalidade do pornô-country. É com base nesse quadro de dissonâncias no artigo de Coli que quero jogar com os pólos estilísticos contrastantes em CR: essa obra só adquire sentido se dela se extrair a sua razão de ser; e é apenas enquanto

narrativa de contrastes que ela adquire sentido, seja fazendo chocar, com o sublime, os níveis inferiores e superiores do homem, seja fundindo decididamente o sublime e o grotesco.

Incluindo nessa série de considerações feitas até aqui a variação dos temas de CR, pode-se melhor evidenciar o uso que Hilst faz dos contrastes e dos paradoxos: se por um lado a trama se traduz por uma linguagem pueril, e ingênua da narradora mirim, por outro, ela se revela através da mesma narradora, grotesca, obscena, apesar de infantil: intencionalmente, Hilst usa o recurso de fazer parecer a não- ingenuidade de Lori mesmo quando suas palavras são expressão da sua mais absurda inocência. Um claro exemplo disso está no fragmento transcrito abaixo:

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. (p. 58)

Some-se a observação acima o fato de que embora incluído numa linhagem pornográfica e de mimetismo oblíquo - o que não o faria excluído pela crítica - CR é tributário, antes de mais nada, dele mesmo. A própria construção da personagem é complexa. Embora passiva como personagem, Lori é ativa como autora-mirim, aliás, literalmente ativa em sua passividade, pois não vive o que narra e nem sempre narra o que acontece. Além do mais não existe consciência pessoal na narrativa, exceto a da autora: (...) essa coisa de trabalhar a língua, eu ainda quis perguntar isso para ele mas ele já estava outra vez gritando que a nojeira que ele ia escrever ia dar uma fortuna, e que queria muito viver só pra gozar essa fortuna com a nojeira que ele estava escrevendo. (p. 59)

Além disso, CR deve ser considerada como metapornografia, ou uma paródia à própria pornografia. Acredito, pois, que, ao negar CR como obra pornográfica, Coli a considera uma espirituosa caricatura dos usos da narrativa pornográfica barata, transformando-a, assim, em "outra coisa". Observe-se o diálogo que se trava entre o papi e a mami de Lori.

Mami - Eu acho uma droga.

Papi - Por que, sua idiota?

Mami - Que história é essa de cacetinha piupiu bumbum, que droga, não é você que diz que as coisas têm nome?

Papi - Você é mesmo burra, Cora, isso é o começo, depois vai ter pau ou pênis ou caralho, e boceta ou vagina e bunda traseiro e cu, depois, Cora, eu já te disse que á a história de uma menininha, eu tô no começo, sua imbecil (...) (p. 59-61).

Em minha própria visão , CR é uma paródia da pornografia, na medida em que a real competência do texto (e nesse ponto em particular CR se destaca bastante das duas outras obras da "trilogia"), está amarrada a uma reflexão sobre si mesmo.

Sobre tais aspectos, há dois pontos que considero primordiais para desenvolver uma análise das relações que existem nos textos hilstianos enquanto obras obscenas; considero também que há, entre as três obras, pontos de diferenças bem marcantes, apesar de, aparentemente, terem um pretenso objetivo comum (o consumo enquanto obras pornográficas) . A esse propósito me pergunto: a) Até que ponto as três obras se identificam ou não, enquanto obras pornográficas - se o são; b) Como poderíamos situar a autora entre os escritores brasileiros que produziram literatura pornográfica e a que estilo ela se alinha?

Quero estabelecer um ponto de partida para que minha argumentação repouse sobre algo concreto, antes de me lançar às análises textuais e suas possibilidades eventuais de leitura. Este início se alicerça com a retomada da discussão sobre o que é pornografia e a imaginação pornográfica. E para tal, há, de saída, que se atentar a que a pornografia, embora possa ser examinada do ponto de vista social e psicológico, tem um tratamento diferenciado enquanto literatura, de consumo ou não.

É este aspecto que pretendo colocar em discussão. No entanto, não posso deixar de considerar que, já a esta altura, consegui mostrar que a intenção da literatura de Hilda Hilst na "trilogia" é a de vender uma "pornografia brilhante". Por isso tenho que reconhecer no consumismo um fator de importância vital para futuros comentários.

Mais especificamente, aceito o controverso rótulo de pornografia brilhante para o texto de caráter erótico ou obsceno que seja capaz de evidenciar algum cuidado com seu meio de expressão enquanto tal (a preocupação da literatura), uma vez que o propósito da pornografia, em HH, é inspirar uma série de fantasias verbais e não-verbais, em que a linguagem desempenha um papel lúdico, metalingüístico e poético, desde que tal literatura se mostre consumível e vendável.

De início, é importante esclarecer que considero como gênero literário um corpo de obras que atende a critérios literários consagrados pela maioria da crítica especializada. Isto não se aplica à pornografia, à ficção científica, à literatura infantil etc., que são subgêneros; não no sentido de gêneros menores, mas no de subdivisões dos gêneros fundamentais. Esta premissa, a meu ver, não recusaria à pornografia o crédito de literatura séria.

Para certos críticos, alguns textos pornográficos, enquanto arte, podem se tornar "alguma coisa além disso". Esse é o valor que Susan Sontag dá a obras como *Trois Filles de leur Mère*, de Pierre Louys, *Histoire de l'Oeil e Madame Edwarda*, de George Bataille, e as pseudônimas *História de O e A Imagem*.¹ Jorge Coli, também a respeito de CR, observa que "(...) o contar bandalheiras se transformou de imediato, pelo poder incontável da arte, em outra coisa".²

Se ambos os críticos consideram a existência de uma pornografia de qualidade superior, de grau mais elevado, negam às obras citadas acima seu caráter de pornografia. O meu ponto de vista é que, embora com o "algo mais", à pornografia deve ser atribuída a noção de valor.³

É justamente pela oposição "literatura séria de caráter pornográfico" X "literatura pornográfica de consumo" que quero conduzir o meu raciocínio de análise do que seja pornografia em literatura. Antes de qualquer coisa, acho necessário destacar um ponto de vista pessoal sobre a questão: mesmo enquanto literatura pornográfica sem "algo mais", a pornografia é um fenômeno com um certo valor social considerando que como forma discursiva dá vazão catártica às fantasias reprimidas de seus consumidores, transformando seus fetiches em desejos, como já foi dito anteriormente. Estarei, assim, lhe dando um valor utilitário, um préstimo, uma serventia. Portanto, para ter um valor, a pornografia tem que ser consumida. Este raciocínio me leva a reconhecer na pornografia um valor de troca, que depende de uma convenção ou arbítrio, e que é maior que o seu suposto valor real ou intrínseco. Imposta pela máquina do consumo, a natureza da imaginação pornográfica prefere convenções acabadas a respeito de personagens, cenário e ação, sendo, portanto um

teatro de tipos, não de indivíduos. Mesmo fiel a esse recorte, veremos que a literatura na trilogia de HH o supera, se colocando mais próxima do princípio sadeano de catálogo ou da enciclopédia. Lori Lamby, por exemplo, não tem uma consciência pessoal, de cujo ponto de observação sua história é narrada. Porém, a autora, que possui essa consciência pessoal, não se afasta do ponto de vista de Lori, mesmo sabendo mais do que ela. Hilst, assim, não consegue neutralizar a sexualidade de todas as suas associações pessoais, não consegue representar uma espécie de encontro sexual impessoal - ou puro. Ao contrário, a escrita hilstiana, em CR, apresenta suas personagens de modo tão alusivo que a narrativa se torna (com exceção do Caderno Negro) fraca para envolver os sentimentos do leitor que quer a pornografia.

Continuando a narrar o diálogo dos pais citado anteriormente, Lori escreve:

Mami - Por que você não escreve a tua madame Bovary? (tio Abel me ensinou a escrever certo)

Papi - Porque só teve essa madame Bovary que deu certo, e se você gosta tanto do Gustavo, lembre-se do que ele disse: um livro não se faz como se fazem crianças, é tudo uma construção, pirâmides, etc, e a custa de suor de dor etc.

Mami - E por que você não aprende isso?

E mais adiante:

Papi - (...) É isso que você é, Cora, e se você gosta tanto do Gustavo, por que não se lembra que ele disse que é preferível trepar com o tinteiro quando se está escrevendo do que ficar esportando por aí?

Mami - Eu então sou por aí?

Papi - Quer saber mais? Ele tinha sífilis.

Mami - Quem, o Flaubert? (...)

Não se torna uma espécie de catálogo, um texto enciclopédico?

Para reiterar o que afirmei, vou a mais uma passagem na seqüência da conversa do casal:

Quer saber, Cora? O Gustavo era tão sifilítico que tinha a língua inchada de tanto mercúrio. Mamãe gritou: É, mas escreveu a Madame Bovary. Primeiro eu perguntei (ao tio Abel) quem era o Gustavo. Ele disse que não sabia. Depois eu perguntei do Mercúrio. Ele disse que era um deus. O deus dos comerciantes. (...)

Esse aspecto informativo e didático-irônico - muito rancoroso - anula a massa pornográfica da narrativa. A estrutura usual de uma narrativa pornográfica é a que apresenta uma personagem como um centro imóvel em meio ao ultraje. Para Susan Sontag, as personagens da história pornográfica são muito semelhantes às da comédia porque são vistas somente do exterior, ou seja pelo seu comportamento. E por definição não devem ser observadas em profundidade, pois a narrativa perderia o seu objetivo maior (tanto na comédia como na pornografia) - a graça e o estímulo sexual - que estariam situados justamente da disparidade entre "o sentimento atenuado ou anestesiado e um acontecimento ultrajante."⁴ Portanto, onde estaria o fetiche da mercadoria na narrativa hilstiana de CR? Com certeza, na relação pervertida de tio Abel com a menina. Um bom exemplo para essa afirmação é a carta que Lori escreve para o tio Abel na p. 62, da qual transcrevo aqui alguns trechos para deixar claro o objeto-fetiche: Lori Lamby.

Querido tio Abel, eu estou com muita saudade. (...) Obrigada por mandar as **meias furadinhas cor-de-rosa** que aquele moço não mandou. Vesti a **calcinha cheia de renda** e pus as meias e chapéu (...) Agora eu vou contar tudo o que eu estou fazendo para o senhor ficar com a Abelzinho bem inchado e vermelho (...) Eu estou **deitadinha**, abri bem as **coxinhas** (...) estou pondo o meu dedo na minha **coninha** (gostei tanto desta palavra que o senhor escreveu) (...) sinto saudade (...) dos **tapinhas** que o senhor dá na minha **coninha** (...) sinto saudade daquela poesia que o senhor escreveu: me dá também a tua **lingüinha** minha **namoradinha** abre tua **cona** pro Abelzinho **espiar** só um pouquinho, ele não vai abusar.

Apesar do caráter explícito dos fetiches descritos na carta, será que são sexualmente excitantes para a maior parte dos leitores? Provavelmente CR é dos três livros o que mais intensamente perturba e excita o leitor. No caso da carta a tio Abel, a liberação da reação sexual do leitor pode se dar também de forma voyeurista, estimulado pela graciosa forma com que Lori descreve sua disponibilidade sexual, seus trajes íntimos, sua fantasia.

Ao acionar o mecanismo da fantasia num indivíduo, a pornografia se torna fácil de ser consumida e , por conseguinte, cada indivíduo em particular se relaciona num modo todo seu com o texto pornográfico. Há uma relação consumidor/produto que está diretamente ligada à relação imaginação individual/pornografia e que se inscreve no âmbito das coisas proibidas. É dessa forma que a pornografia se apropria do obsceno, sua matéria prima, proibida, geralmente ofensiva aos padrões da decência.

Moralmente ofensiva, corruptora e depravada, especialmente quando se regozija com o sexo e descreve-o de maneira brutal, a obscenidade é usada pela pornografia com a intenção de, através da licenciosidade, ser capaz de motivar ou explorar o lado sexual do indivíduo, atiçando sua libido, e fazendo com que o consumidor exerça a prática do proibido.

Por esse motivo, os temas usados pelos autores nos seus discursos narrativo-erótico-pornográficos são, em geral, comuns a todo esse tipo de literatura alimentada por seu farrancho de adultérios e desvios sexuais (homoerotismo, sadismo, masoquismo, dominação pela sedução, etc.) O

universo dessas narrativas é bastante amplo, povoado de personagens que "vivem situações pitorescas"⁵ e "se as delícias da carne são narradas em tons rubros da paixão, se ao longo do romance os orgasmos fazem o livro tremer em suas mãos, quase que invariavelmente os desfechos são trágicos ou moralistas."⁶

Esse tipo de narrativa, nas palavras de Eliane R. Moraes, op. cit., é a marca característica das obras de Cassandra Rios e Adelaide Carraro, duas campeãs de venda na indústria pornográfica. A crítica ainda ressalta que seus textos erótico-pornográficos apresentam um traço marcante: enredos lineares, em que jovens mulheres pobres se apaixonam por homens ricos mais velhos, amores incestuosos, amores homoeróticos, triângulos amorosos, etc. São acessíveis ao entendimento do leitor comum, de baixa ou média cultura e por isso ganham uma cara: a do próprio leitor, que sonha fantasias ou projeta seus desejos naquilo que vem de fora, fazendo com que tudo isso convirja para um ponto da sua identidade.

O projeto de Hilda Hilst muito se distancia dessas características. Via obscenidade (situações, palavrões, temas), a autora cria personagens que têm, de saída, pontos em comum com aquilo que a pornochanchada criou e cristalizou como sendo típico dos personagens de suas fitas : um machão irresponsável e incestuoso, a virgem um tanto quanto permissiva, o homoerótico ou bierótico cheio de fetiches e taras, a mulher grotesca sem proporções de seu ridículo, a menina pueril e ingênua que se envolve em situações eróticas e escabrosas. Só que, em Hilda, essa assim chamada sacanagem não se encaixa absolutamente nessa esfera, pois é mostrada não somente pelo ângulo da paródia, mas essencialmente pela identificação com a farsa.

No imaginário brasileiro, cada época e cada meio de comunicação artística valorizam uma determinada categoria estética (o trágico, o dramático, o melodramático, a chanchada, a farsa, etc...) O **ethos** da farsa, na trilogia de Hilst, identifica-se com o grotesco. Em CR, a farsa encontra-se exatamente nas vizinhanças do grotesco, sendo este um olhar acusador que penetra as estruturas até um ponto em que descobre a sua fealdade, a sua aspereza. Lori é descrita por ela mesma na carta num "role" grotesco-caricatural, com figurinos de pornochanchada: imaginem uma bonequinha de meias furadinhas cor-de-rosa e calcinha cheia de renda, chapéu com rosas. Torna-se uma personagem carregada, portadora da aberração, da deformação e do marginal. Apresenta-se, então, como signo do excepcional e do exótico.

O nível temático lembra bastante Dercy Gonçalves, que explora nas suas falas a miséria, os temas de baixo espiritismo, os curandeiros, as irmãs xipófagas, as aberrações e as deformidades físicas. Ao vestir Lori como uma "pussy-cat a go-go", Hilda Hilst impõe à personagem o estranho, o Teratos, usando para isso elementos comuns às várias categorias já citadas.

Às outras duas narrativas hilstianas é assegurada uma estrutura complexa, fragmentária, delirante e palimpséstica apesar de sua também contaminação com o baixo. O grotesco molda-se, novamente ao lado do cômico, explorando situações tais como a "trepada" de um "nego" com sua Nena, depois de ele ter enchido a barriga de feijoada com nabo. Neste conto de CS, os elementos heteróclitos chegam ao seu ápice no pedido feito a Santo Expedito pelo personagem central para que não o deixe morrer por enfiar na Nena depois de ter comido muito e o pedido é atendido. Ao pedir que

o santo lhe dê um sinal de que ele não vai morrer, o personagem acena para o clímax do ridículo-cômico da história (CS, Novos Antropófagos VII): "E quando ia enfiar, me veio aquele peido prolongado silencioso redondo quente estufado vivo."(p.136). O quê de histeria diante da possibilidade de morrer, que ultrapassa o cômico, o risível, pois se encontra dentro de outras categorias do feio, é-nos contado por um recurso que passa pelo maravilhoso humanizado: o santo manda um "peido" como sinal de salvação. Aos olhos do leitor comum, essa situação criada pode parecer uma simples piada. Porém, em HH, toda a literatura da "trilogia" terá de ser analisada em seus propósitos e objetivos mais profundos, para não correr o risco de ser vista como uma exposição de valores meramente insólitos e/ou baratos, segundo a tradição beletrística. No conto em questão, o discurso fragmentário se dá na interrupção brusca da narrativa depois do seguinte comentário: "porque vez ou outra até doutor ministro embaixador ou rei, se tem buraco, peida" , e quando é retomado o diálogo entre Tiu e Eulália: "Que coisa nojenta, Tiu." (p.136) Tudo isso não impede que esta e outras passagens de suas histórias, muitas vezes aproximem a narrativa de Hilst das comédias-pastelão, sem se poder desprezar o peso das circunstâncias, **só descritas**, se comparadas à diluição da grossura, viabilizada pela forma cênica (Imaginar Costinha contando a história do santo e do peido pode ser um exemplo disso, muito mais engraçado que chocante). Em outras, as suas personagens podem ser vistas em tamanha profundidade, a partir de um comportamento tão distanciado do cômico que se afastam automaticamente do pornográfico-farsesco⁷.

Ao que tudo indica, os recursos de que faz uso a autora aqui estudada provocam, muitas vezes, uma insipidez emocional própria da pornografia, mas aponta numa outra direção. Em nível estético, na sua escrita de delírios, Hilst usa, sem sombra de dúvidas, armadilhas, truques e rebuscamentos linguísticos. Exemplo claro dessa atitude estética está nas formas retóricas fundadas em estereótipos já conhecidos. Em CR, por exemplo, o nome do Juca é José de Alencar da Silva e o seu endereço é Rua Machado de Assis, 14 (p. 68); Em CE (p. 102), o mesmo ocorre em “qual é a sua ideologia?/ como?/ é católico, protestante, marxista, leninista, trotsquista, cátaro, Zen, budista, ateu?; em CS (p. 30), ela escreve “Citei vários homens ilustres defensores da masturbação, (sic) John C. Powys, Havellok Ellis, Theodore Schroeder etc.” A insipidez estética apresenta-se sob os signos claros da intelectualidade como desvio e ruído da comunicação pornográfica. A “ilustração” que se pretende dar ao texto é imprópria, pois o leitor de cultura de classe média ou baixa não se compraz com essa pretensa superioridade. Não são referentes claros para o leitor não culto (alvo da literatura de consumo) e por isso tornam o texto jocoso e insípido em determinados momentos. No que se relaciona à pornografia, a estrutura tipológica a que já me referi são incursões pelo irreal, pela tentativa de adaptação da cultura “maior” ao texto pornô. O resultado é uma literatura pouco consumível. As pequenas verdades que impregnam o texto através do cinismo da autora jogam as narrativas num abismo inibidor e desencantatório. Isso torna o leitor desestimulado do ponto de vista da pornografia. Há, por outro lado, uma intencional dispersão da pornografia; dispersão que se dá por um intelectualismo excessivo, cheio de preciosismos e situações que descaracterizam o fato pornográfico narrado.

Como vimos, dois fatores "deformam" o caráter pornográfico na obra hilstiana continuamente. Talvez em razão do "medo de ser levada a sério", Hilda provoque tais digressões. A dispersão se dá, ora pela difusão da pornografia (através de utopias e brincadeiras), ora pela diluição da mesma, através da máscara, do disfarce, da desmesura e do distanciamento irônico que, juntos, conferem certa superficialidade no trato com a matéria pornográfica.

Nas palavras de Clara Silveira, em sua Tese de Doutorado *A Escritura Delirante de Hilda Hilst*, a natureza da linguagem ficcional hilstiana "é uma dissimulação-simulada de toda a problemática de um sujeito que se volta para os 'fantasmas de dentro' ".¹⁰

Na "trilogia", não raramente, isto acontece a partir de formulações que simulam uma linguagem-limite que serve de elemento estruturante dos temas e do mecanismo da linguagem ficcional, colocando as personagens (personagem-louco, personagem-incestuoso, personagem-homoerótico, personagem-escritor) na margem de um abismo entre o imaginário e o real tangível. Isto se dá sempre através da paródia, do simbólico, do sarcasmo, do trágico, etc. Esse caminho escolhido pela autora, o caminho do delírio que constrói a fantasia, a história, torna-a livre para fazer qualquer "pornografia" e sair impune dos rótulos de mera pornógrafa. Pois é, sem dúvida, através desse caminho que ela persegue a explosão dos limites da linguagem literária, que ela atinge os extremos da experiência artística, através do confortante campo do "como se fosse", ou seja, da simulação.

As três obras são apresentadas sob a forma de uma construção textual que ultrapassa os limites da relação com o registro meramente pornográfico,

para atingir as mais diversas formas experimentais de linguagem; poderíamos relacioná-las a uma poética parnaso-pornô, como tentarei mostrar num **commentaire composé** das obras em questão. Além disso "a mistura de formas e truques com o fito de impressionar o apreciador"¹¹, o objetivo de ostentar, provocar admiração, através de certos efeitos previamente estudados, sugerir conotações prestigiosas disso e daquilo, configuram uma prática **kistch**.

Em H H, as evocações eróticas são um misto de estereótipos preciosos da linguagem parnasiana e/ou romântica com expressões e situações chulas do baixo pornô e seus palavrões típicos. E como o erotismo tem sua unidade no próprio ato de vivenciá-lo e a sua essência está no esconder-se, Hilda, mais uma vez frustra o leitor. Sua pretensa exibição erótica se constitui numa **pseudo-pornografia**, ou, mais exatamente num **pornô-kitsch**. É o que pretendo esclarecer nos próximos tópicos.

3.1. Lori Lamby: A Fala e o Falo na Pontinha da Língua

Sabe que eu estou fazendo
uma confusão com as línguas? Não
sei mais se a língua do Juca foi antes
ou depois da língua do jumento do
sonho. Mas será que essa é a língua
trabalhada que o papi fala quando ele
fala que trabalhou tanto a língua?
(CR, p. 72)

CR é um produto adquirido através de um planejado exercício literário, tendo a autora escolhido a condição de coadjuvante, dando a Lori o papel de escritora-mirim. Essa obra convida a um conjunto revisado de modelos críticos. CR não é - e não pode ser - "realista". Mas expressões como "fantasia" ou "surrealismo", que somente invertem a pauta do realismo, pouco esclarecem nesse caso. Em CR, a fantasia decai demasiado em simples fantasia; o argumento definitivo é o adjetivo "infantil". A autora explora um passado virtual, um passado de sua própria criação e um passado de um passado de sua própria criação, e a verdade que ele supõe tem suas raízes em duas histórias criadas, uma por Hilst e outra por Lori Lamby, que desencadeiam uma série de outras histórias. Ao contrário de Hilst, Lori, a que escreve o Caderno Rosa, faz com que suas histórias pareçam não ser verdadeiras: em vez de nos apresentar um passado virtual, ela nos convida a partilhar de sua própria experiência de entregar-se a fantasias em que o campo do erotismo se constrói.

Em CR, o jogo de espelhos que confunde os registros real, imaginário e simbólico, próprio do discurso de Hilda Hilst, dificulta o trabalho de decodificação do leitor.

Ao construir assim sua narrativa pornô-infantil, HH obriga o leitor a corrigir várias vezes a rota de leitura, para que se perceba a natureza simbólica da linguagem. Nesse texto há uma tripla voz, a do eu-narrador, a da autora e a da personagem-narradora-mirim que é, ao mesmo tempo, um ser fantasioso e um enunciador, que exerce a metalinguagem dos mecanismos da fantasia. Por outro lado, a fábula contém significados provisórios que deslizam e se deslocam em relações abertas. A narrativa começa assim:

Eu tenho oito anos. Eu vou contar tudo do jeito que eu sei porque mamãe e papai me falaram para eu contar do jeito que eu sei. E depois eu falo do começo da história. Agora eu quero falar do moço que veio aqui e que mamime disse agora que não é tão moço, e então eu me deitei na minha caminha que é muito bonita, toda cor de rosa. E mami só pôde comprar essa caminha depois que eu comecei a fazer isso que eu vou contar. Eu deitei com a minha boneca e o homem que não é tão moço pediu para eu tirar as calcinhas. Eu tirei. Aí ele pediu para eu abrir as perninhas (...) (p. 9/10)

CR é chocante às primeiras páginas. Hilda Hilst vai diretamente a dois temas tabu, a pedofilia e a prostituição infantil, numa história que começa sem medo de despertar a indignação, o repúdio e a intolerância. A história obscena de uma menina de oito anos é mostrada sem que o leitor perceba que aquilo não é propriamente uma fantasia infantil, mas uma escrita que tem como tema fantasias de sedução. Apesar de haver uma frase no texto advertindo "depois eu falo do começo da história", o leitor não parece prestar a atenção a esta advertência. Aí começa o jogo da autora. Metalingüisticamente ela perverte a história e inicia o escândalo.

Logo de início, o texto enfoca muito claramente a questão do dinheiro e da prostituição: a própria menina revela que a mãe só pôde comprar a sua caminha depois que ela começou a fazer **aquilo**. Uma clara alusão aos atos

descritos posteriormente, que são de uma clareza e de uma puerilidade sem fim. É uma menina dando vazão às suas fantasias, que só mais adiante estarão claras para o leitor: são anotações de uma história imaginária feitas em seu diário.

Hilda não poupa o leitor do rubor. O vocabulário, de início, não é forte, mas as frases são construções propositadamente apresentadas ao leitor para instigá-lo, provocá-lo naquilo que ele tem, talvez, de mais pudibundo e preconceituoso. Frases como "O moço pediu para eu dar um beijinho naquela coisa tão dura" (p.10), e "lamber o piupiu dele como a gente lambe um sorvete de chocolate ou de creme, de casquinha, quando o sorvete está no comecinho"(p.10) são integralmente originárias do obsceno vulgar metaforizado (confira-se a publicidade da mídia). A relação entre a oralidade (na condição de narradora que escreve como fala) do que é contado com a oralidade sexual das imagens (a incessante e vertiginosa repetição do *lamber*, *chupar*) dá ao texto, logo nas suas primeiras páginas, um caráter de, ao assumir o discurso literário sob a ótica infantil, a possibilidade de ser trabalhado através de trocadilhos diversos: "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."(p. 15) A busca do sentido das palavras aparece numa espécie de brincadeira. A autora, ao brincar usando o recurso da antanáclase no campo cômico-obsceno (bandalheira = sacanagem; bananeira = paridora de bananas; bananas são chupadas como sorvetes e têm o formato do falo; é um símbolo fálico) provoca, não apenas pelo jogo semântico, mas muito mais fortemente pela relação que estabelece entre fortes significantes presentes nessa primeira parte do texto. HH articula de forma fônico-semântica e retórica um hibridismo peculiar. Exemplifico com algumas expressões que têm forte carga semântica no significante: "coisa tão

dura", "lamber o piupiu dele como a gente lambe um sorvete de chocolate ou de creme, de casquinha, quando o sorvete está no comecinho", "ele passou o chocolate no piupiu dele". Todos esses exemplos mostram a força da imagem erótica incutida na cabeça da criança por sua própria fantasia, criada a partir dos contatos com o material pornográfico do pai e do acesso às literaturas de autores eróticos (o que estabelece o cruzamento do Narrador com a narradora-mirim), além de sua própria suposta perversão embutida na sua excessiva puerilidade.

A primeira parte - O Caderno Rosa - discorre todo o tempo sobre as aventuras da menininha que fala em "inhos" ("caminha", "calcinha", "perninhas", "fofinhas", "quietinha", "coisinha", "peladinha" e "deitadinha") seja para infantilizar a pornografia contida no diário, seja para potencializar as situações criadas propositadamente para despertar no leitor uma fúria ou uma indignação.

Jogos de palavras e a manipulação de expressões denotam também o "prazer do texto", o que, talvez, suavize o obsceno.

Por exemplo, um recurso de ludismo com a língua ao longo da primeira parte de CR é o brincar com os sufixos. Neste texto é um jogo interminável. Sua recorrência abre inúmeras possibilidades de relações. Como exemplo, posso citar o jogo de antinomia de sufixos que representam diminutivo X aumentativo. As palavras em diminutivo caracterizam o texto do caderno rosa e as do aumentativo o do caderno negro (carta do tio Abel). Num levantamento feito, encontrei: putinha x cadelona, buraquinho x buracão, cacetinha x cacetona, xixoquinha x vaginona, bocetinha x bocetuda, bundinha x bundona. Uma interpretação possível será a intenção de distinguir o mundo obsceno

visto sob a ótica de uma criança (nos termos diminutivos) X o mundo pornográfico mesmo, do adulto, na visão do adulto e que certamente não seria imaginado pela criança. Ao mesmo tempo, o paralelismo rígido de opostos estabelece o parentesco do texto com a organização cômica.

Em relação a "O Caderno Negro", o que Jorge Coli nomeou de pornô-country é escrito num vocabulário bastante obscuro, com uma trama e um enredo lineares. O tema é escrito em carta pelo imaginário tio Abel e conta a história de Corina que pratica as mais diversas "putarias" com Dedé, Ed, Padre Mel, finalmente participando de um **menage-à-trois**, em que a estrela principal é o jumento Logaritmo, com quem ela dá uma "boa trepada". Tenebroso, mas pornográfico e sem exageros. Segue a convenção dentro daquilo que é um "causo" de interior contado por compadres e comadres. Não é risível, mas é extremamente excitante, pois trata de aspectos da sexualidade (toques íntimos, excitação e frenesim, coitos, fetichismos, atitudes sado-masoquistas, etc) que se colocam naquelas categorias do pornográfico vendável de baixa qualidade. Exemplo bastante original está na p. 49:

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

Retomo o que disse a respeito do cruzamento do Narrador com a narradora-mirim. Aqui, o Narrador, de forma intrusa e brincalhona ("coitada das cadelas!", "coitada das putinhas!", "coitada das boquinhas!"), quebra a ilusão ao sair inopinadamente da coxia, aparecendo no palco.

Ou na p. 53, que caracteriza o pornô-country das pornochanchadas:

Então fui tirando as calças bem devagar, fui tirando tudo. Corina e Dedé começaram a sorrir deliciados, e eu, pelado, fui até o pasto, peguei o Logaritmo, fui puxando o jumento pra mais perto da casa. Amarrei o Logaritmo na estaca da cerca, comecei a me masturbar mansamente, e fui dizendo: "Querida Corina, vai mexendo no pau do Logaritmo que eu quero ver o pau dele. Ela ria para se acabar. Dedé também. "Isso é que é invenção gostosa", Dedé dizia. Corina replicou: "E você acha, tonto, que eu já não buli no pau do Logaritmo?"

O Caderno Negro atende a todas as exigências de uma história pornô: tem começo, meio e fim. Os tipos são obscenos dentro dos padrões exigidos pelo consumo pornográfico e as situações criadas provocam reações ora cômicas, ora prazerosas. O Caderno Negro é o entre-lugar literário onde Hilst deixa fluir todo o verdadeiro pornográfico que existe dentro do eu-narrador. Esse eu-narrador não dissimula: diz tudo. As expressões usadas são de um extremo realismo (explicado depois como uma história contada pelo Tio Abel e que provovou sonhos medonhos na menina Lori).

No entanto, esta é apenas uma história dentro de tantas outras, num projeto em que o jogo de repetições sintáticas, paralelismos antinômicos e trocadilhos é interminável. O texto enfatiza todo o tempo o sonoro (a repetição de "piupiu", "linguão", "jumento", "espada", "He-Man"), persistindo os diminutivos quando a linguagem retoma o ponto de vista da narradora-mirim: "coninha", "cavalinho", "boizinho" e "burrinho". O exagero no uso de símbolos fálicos ajuda a compor uma espécie de conto de fadas pelo avesso: "medo do linguão", "He-Man cortou com a espada só a cabeça do jumento mas o piupiu ficou inteiro", como mostra o fragmento abaixo.

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 pra 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, 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. (...) Agora eu vou colar figurinhas do He-Man e da Xoxa na beirada do caderno e tudo vai ficar mais bonito. (p. 57)

Por outro lado, a Xoxa (Xuxa) e o He-Man são imediatamente incluídos em nosso cotidiano - e o nosso cotidiano na pornografia - apontando claramente para o que poderíamos compreender como uma "obscenidade" sócio-cultural, identificada com a mídia. Essa é a verdadeira obscenidade, parece nos dizer a autora, rasgando a fantasia.

Os sucessivos espelhamentos - às avessas - da narrativa de Lori com a do pai (pois que este é "raro" e sério, mas não ganha dinheiro) vão também na mesma direção: "essa coisa de trabalhar a língua, eu ainda quis perguntar isso pra ele mas ele já estava outra vez gritando que a nojeira que ele ia esvrever ia dar uma fortuna..." (p. 59)

Ao assumir assim esse discurso sob a ótica infantil, a autora estabelece uma relação metalingüística ou "em abismo" no nível temático com a atividade do pai, cujo texto, invisível em CR, aponta a ironia textual: " Por isso eu agora estou escrevendo a minha estória, porque ele também fica escrevendo a história dele. (...) Eu já vi Papi triste porque ninguém compra o que ele escreve." (p. 15) .

Por seu turno, a narradora-mirim percebe que a sua história tem que se diferenciar das histórias infantis comuns e propõe uma outra narrativa, esta porno-infantil (sob sua ótica, vendável):

as histórias pra criança não têm o príncipe lambendo a moça e pondo e dedinho dele maravilhoso no cuzinho da gente. Quero dizer da moça. Papi poderia escrever histórias lindas para criança contando tudo isso, e então eu fui falar com ele mas não deu muito certo porque mamãe e ele brigaram. Então foi assim: "Papi, já que o senhor quer ganhar dinheiro do salafra sacana filho da puta do Lalau" (p. 58)

Lori Lamby, portanto, cria seu próprio universo do que é vendável, tecendo sua historinha porque "os homens que escrevem não conseguem escrever sobre os homens que lambem". Aqui se confirma novamente a ironia textual presente na narrativa, encontrada nos três níveis da expressão estética presentes na obra:

- 1 - a necessidade do diálogo na escrita, já que o mundo infantil é muito o da linguagem oral (vide citação acima);
- 2 - a dificuldade do adulto, que conhece a realidade dos jogos sexuais, representá-los (vide citação citada);
- 3 - como escrever diálogos entre adultos se "os homens não falam muito e só ficam lambendo?" (p. 21)

Parafraseando Clara Silveira (op. cit.), há, em HH, sempre uma voz que fala do "outro" que lhe falou e a função do "outro" só pode ser construída por referência ao imaginário - "o tu de ti em mim" retroage pela falta, fixando o sujeito no espelho de si mesmo, no duplo do eu-outro.

Ela afirma ainda que em HH ocorre uma encenação da subjetividade: as vozes são encenadas de diversas maneiras porque o delírio manifesta uma

estrutura teatral. Ao mesmo tempo, esclarece que isso se dá como o discurso de um "autômato", sendo o ponto de vista do narrador caracterizado pela onisciência seletiva múltipla que, através do fluxo da consciência, cria vozes que se situam em diversos lugares.

Esse jogo de estrutura teatral, na visão da crítica, pode ser observado em muitas narrativas de HH. A fim de exemplificar o que disse acima, Clara aponta para o fato de a fantasia se duplicar como discurso literário em CR porque Lori Lamby inventa que a personagem tio Abel (criada por ela) envia-lhe bilhetes, cartas e histórias que ela coloca no Caderno Negro.

Ainda segundo Silveira, ao responder às cartas de tio Abel, além da fantasia, o contexto no qual é criado esse episódio está associado a um sonho de menina que reduplica a narrativa. São, afinal, cartas imaginárias da menina que relatam outra escrita no campo do onírico.

A tese de Clara Silveira é de pressupostos psicanalíticos e se distancia dos meus. Porém, como ela, acho que a diversidade de vozes e o espelhamento são o recurso usado por Hilst para transportar uma historinha de tom ironicamente "infantil", que, ao passar pelo contraponto de vozes (diminutivo = mundo infantil; aumentativo = mundo adulto, ou seja a linguagem dos adultos), relativiza o que cada uma delas, em separado possa dizer. A autora desmonta, dessa forma, o mundo infantil de Lori e se apossa dele para camuflar o seu eu-narrativo chulo que supostamente não quer que seja "o seu".

Por sua vez, o pai de Lori, mesmo trabalhando muito a língua, sendo "raro" (Hilda?), não consegue escrever um livro pornográfico vendável. Este livro (a pornografia explícita no Caderno Negro) surge depois de Lori fantasiar uma história e copiá-la em seu caderno rosa, lugar onde ela transcreve o que imagina, fantasia e sonha:

Agora veio um bilhete do tio Abel: Lorinha, não encontrei a história da moça e do jardineiro pra mandar pra você. Mas eu encontrei esta outra história, muito bonita também. Aqui você vai aprender muitas coisas. O que você não entender, depois eu explico. É a primeira história de um caderno que vai se chamar: O Caderno Negro.(p.33)

Em CR, os exemplos do imaginário infantil-pornô de Lori são muitos. A sexualidade transfiguradora de Lori aparece nas narrativas sempre em fantasias eróticas específicas: é como se uma fantasia geral (O Caderno Rosa enquanto desempenho do proibido, mesmo fantasiosamente) gerasse uma atmosfera excedente de cruciante e infatigável intensidade sexual, como ocorre no episódio do jumento Logaritmo (em que o leitor parece ser testemunha de uma impiedosa satisfação orgiástica) . Já nas três histórias do final do livro, o sapo Liu-Liu se torna uma espécie de personagem de Bataille (leia-se *O Ânus Solar*) subversivamente exposto aos olhos do leitor como uma possibilidade estética da pornografia como forma de arte alternativa. Ao mesmo tempo, Hilst faz de uma forma de pensamento ("Quando o cu do Liu-Liu olhou o céu pela primeira vez, ficou bobo. Era lindo!") (p. 84) parecer insensata, afetada ou simplesmente alienada ao metaforizar via literatura infanto-pornô vidas marcadamente miseráveis por uma obsessão sexual: "(...) na Índia, eles se torcem tanto que engolem o próprio cu" (p. 83). A relação estabelecida entre os contorcionistas indianos e o sapo Liu-Liu vai sendo curiosamente explorada por associações entre expressões como "lago Titicocu", "país do Cuquente", trocadilhos que vão desvelando as

possibilidades que a própria língua portuguesa, porquanto muito rica, dá a quem quer trabalhá-la.

Do meu ponto de vista, a autora joga com várias possibilidades de trabalhar a língua, oferecendo algo mais que a mera pornografia oferece, e por convulsiva e repetitiva que essa forma de imaginação possa ser, gera sem dúvida uma visão de mundo capaz de reivindicar o interesse (especulativo, estético) dos **non-babitués** de narrativas pornográficas, pois, na verdade, CR desconsidera aquilo que é habitualmente tido como os limites do pensamento pornográfico.

Supondo que as características proeminentes de todos os produtos da imaginação pornográfica são a sua energia e o seu caráter absoluto, os livros pornográficos em geral apresentam personagens cujos sentimentos são expressos por um tosco e reduzido vocabulário, sempre relacionado às perspectivas de ação: luxúria, vergonha, medo, aversão. Como objeto de consumo, a pornografia não pode se dar ao luxo de exibir sentimentos gratuitos ou não-funcionais; nela não há lugar para devaneios especulativos ou imagísticos, que sejam irrelevantes ao assunto em questão. Assim, a imaginação pornográfica habita um universo que é incomparavelmente econômico. Aplica-se o critério mais estrito possível de relevância : tudo deve apontar para a situação erótica.

Em CR, há outras formas literárias a serem exploradas. Com Hilda, penetra-se, também, no controvertido campo da prática poética, que encerra CR, de maneira disparatada, cômica, "como que para encaminhar o absurdo para o desmascaramento do ser." Observe-se:

(Tó, Lalau, isto é pra você)

Araras versáteis. Prato de anêmonas.
O efebo passou entre as meninas trêfegas.
O rombudo bastão luzia na mornura das calças e do dia.
Ela 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
Suspendendo-lhe o traseiro e aaaaaiiiiiii...
E gozaram os três entre os pios dos pássaros
Das araras versáteis e das meninas trêfegas.

Esse é o poema escrito pelo pai de Lori e que ela encontrou na prateleira entre os originais intitulados "Bosta". Tratava-se certamente de uma das suas tentativas de escrever algo pornô. Quero atentar para a composição ao mesmo tempo requintada, cômica e lúdica do poema. A poeta 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. Fá-lo, no entanto, rimando anêmonas com trêfegas (rima toante e preciosa), caracterizando uma preocupação gaiata com a estética parnasiana. Os personagens, que compõem uma cena absolutamente circense, se entregam numa orgia **Kitsch**, com direito a "coxas de esmalte, louça e umedecida laca" e fragmentos sem sentido ("araras versáteis", "prato de anêmonas") aproximando o poema dos famosos anfiguris românticos. Ao

mesmo tempo, dinamita por dentro o parnasianismo, dando um show parnasopornô de desvairismo exibicionista. A autora não consegue permanecer num projeto pornográfico simples, conforme afirmei.

Ao contrário, numa atitude de cafajestagem literária, alvoroça-se em uma poesia que está longe de ser realista pelo exagero grotesco. Consome estereótipos da natureza brasileira (araras que se tornam ornamentáveis), por exemplo, utilizando-as para, através de certos efeitos previamente esboçados, provocar talvez um efeito de choque. Não é de se estranhar que Jorge Coli, op. cit., se refira ao poema em questão como "esplêndido". Apropria-se de elementos, de subprodutos do romantismo brasileiro e faz deles uma sucata cultural, usando-os como contra-senso no seu jogo. A "arara" perde sua dinâmica no momento em que se torna um mero enfeite de fundo. É um pinguim em cima da geladeira. Aí então provoca um efeito de estranhamento mesmo barato no interior de uma literatura que se propõe a ser uma obra de consumo utilitário e imediato.

Ao misturar elementos como "araras versáteis", "prato de anêmonas" e descartar os nexos sintáticos, Hilst "se irmana ao gosto pelo absurdo e à confiança no fragmento, ao uso do contraste e do grotesco"¹¹. Isto, se acrescido à desproporção ("E vergastou a cona com minúsculo açoite"), à negação da ordem oficial das coisas (como por exemplo, a liberdade de experimentação e a mistura de gêneros) coloca a poesia hilstiana, como acima afirmei, na galeria dos anfiguris românticos.

Misturando troféus eróticos ("rombudo bastão"), exotismos sonoros ("Prato de anêmonas"), Hilda cria um **kitsch** sexual e exótico, misturando categorias e provocando uma espécie de anti-arte, ou numa expressão usada

por Abraham Moles, apontando talvez para um **kitsch** proteiforme¹², mau gosto do bom gosto.

Resumindo, na sua tentativa de escrever CR para ser previsivelmente vendável, HH desvia-se entretanto dos padrões da pornografia, e apesar de se revelar numa experiência original, trai sua intenção inicial e passa a transitar pela inadequação e irracionalidade que constituem um dos traços essenciais do **Kitsch**.

A meu ver, ela estampa no seu texto um pornô-**kitsch**, diluído num estilo sincretizado: o pornográfico que se torna pseudo-pornô via uma espécie de cultura-mosaico. Hilda bordou o tecido pornográfico com fios de ouro, e as palavras acabaram por fazer ressoar no luxo dos sentidos aquilo que jamais constituiria uma mera literatura de consumo.

A obra de Hilst não traz em sua essência o ridículo e a ausência de talento da maioria dos textos pornográficos. Sua literatura aponta para algo mais amplo que a simples obsessão sexual. Certamente por isso, o objetivo de Hilda parece não ter tido sucesso. Talvez ela não tenha atinado para o fato de a pornografia ser apenas um item dentre muitas mercadorias "vendáveis" que circulam nesta sociedade, e que, com exceção talvez, de um pequeno círculo de intelectuais na França, a pornografia é um departamento inglório e, em geral, desprezado, da imaginação. Hilst, ao parecer ignorar o **status** medíocre da pornografia, quis escrever um texto comercial, mas esbarrou na dinâmica da sua ficção anterior.

Em última análise, o lugar que é atribuído à pornografia, no sentido como a vejo (comércio), depende da adequação emotiva e do desejo de prazer que terá que ser sempre reabsorvido na ciranda incorrigível do impulso e da experiência sexual. Para tal, o universo pornográfico tem que ter o poder de ingerir, metamorfosear e traduzir todas as preocupações com que é alimentado, convertendo tudo à única moeda negociável do imperativo erótico: a própria imaginação pornográfica, onde toda ação é concebida como uma série de intercâmbios sexuais.

Em CR, no entanto, no universo proposto pela imaginação de Lori, e do seu ponto de vista, é representado numa forma oralizada, infantil, não conseguindo unir as partes diversas da narrativa numa linguagem comum que retraduz a obscenidade de Lori. A radical situação de servidão da personagem àqueles que a utilizam sexualmente é, repetidas vezes, descrita com demasiada perversão. Tal solução estética perturbará sem dúvida o leitor aficionado à ficção pornográfica, pelo excesso de intromissão do Narrador. Violenta-se assim a integridade do gênero.

NOTAS

1. Cf. Susan Sontag. "A Imaginação Pornográfica". In: *A Vontade Radical*.

2. Jorge Coli, op. cit.

3. Para explicitar o sentido de valor no meu texto, quero fazer uso de um fragmento retirado da tese de Mestrado da Profa. Sônia Maria Van DijckLima, UFPB, sobre Um Cavalheiro da Segunda Decadência, de Hermilo Borba Filho: " Lucien Goldmann observa que, no mundo objetivo, a relação dos homens com os bens e dos homens entre si pode ser marcada pela produção voltada para o valor de uso - valor autêntico - predominando, portanto, o aspecto qualitativo dos objetos." Para mim, a pornografia tem, a priori, um valor de uso, um valor de troca, pois é orientada para o mercado e para tal precisa ser apreciada com seu verdadeiro valor - o de intercâmbio: \$/prazer.

4. Eliane Robert Moraes. *O que é pornografia*, p. 96.

5. Id., *ibid.*, p.96.

6. A diferença entre a farsa e a comédia é de grau: a farsa consistiria no exagero do cômico, graças ao emprego de processos grosseiros, como o absurdo, a caricatura, as situações ridículas, etc. A farsa é mais centrada na ação e não depende do diálogo. No episódio de Santo Expedito, a ação de peidar é porno-farsesca, já que o ato ocorreu na hora do coito. Porém, a conversa depois do nego com a Nena é cômica ("Tu peidou, nego?"), pois há nela um conflito dramático.

7. Cf. Susan Sontag. *op. cit.*, p. 58.

8. Id., *ibid.*, p. 58-59.

9. Clara Silveira. *A escritura delirante de Hilda Hilst*, tese de doutorado apresentada à Escola de Comunicação e Semiótica da PUC/SP.

10. Cf. Antônio Medina. *Antologia da Literatura Brasileira*, p. 189.

11. Antônio Cândido. "Poesia Pantagruélica". In: *Remate de Males - Alexandre Eulálio Dileante*, p. 339. Cf. Também Vagner Camilo, *Riso entre Pares*, a sair pela EDUSP.

12. Segundo A. Moles, "Kitsch proteiforme é o mau gosto do bom gosto, mistura das categorias (...), marmitta da anti-arte." *O Kitsch*, p. 67

3.2. Vox Populi, vox Dei: entre batuques, traques e cus fardados lá vai o rei.

Temos a pica mais
dura do planeta!
Viva o Brasil!
(várias vezes) (CE)

Em CE, Hilda Hilst move-se livremente na sua imaginação criativa. Sua atitude (artística) provoca no leitor "formas de sentimento" e "formas de imaginação" separadamente (as "formas de sentimento" acrescidas às "formas de imaginação", formam, segundo Susan Sontag, uma considerável harmonia quanto a um possível diagnóstico do pornográfico)¹. O Texto é trabalhado através de composições menores (contos , receitas anti-tédio, teatrinhos, etc.) recheado de temas que, separados, fragmentam a sua unidade.

Há, em CE, uma diferença entre atitude artística e a experiência do estético. Ao declarar que considera CE "um trabalho mais acabado, com uma linguagem fervorosa", op. cit., Hilst pretende valorizar a concepção que se tem dessa literatura . Faz isso da seguinte maneira: apresenta uma intenção de compor uma narrativa obscena, com cenas pornográficas, ao mesmo tempo que narra histórias horríveis, grotescas e perversas, paralelamente a outras cômicas e risíveis, formando um todo debochado e sempre ressentido (com o mercado editorial logicamente).

A narrativa, do ponto de vista da recepção, acaba por se tornar uma delusão. Assim fazendo, Hilda reduz as possíveis expectativas do público consumista de uma "pornografia brilhante", conforme suas próprias palavras.

Ignora, assim, uma responsividade por parte do outro, o leitor que consome a mera pornografia.

Essa antecipação intuitiva, conforme declaração da autora na mídia, pode estar associada à excitação que se apossa do criador diante de obra com tal feição. Isto significa que ela, autora, é a primeira a divertir-se imensamente com a má-criação - digamos assim - de sua obra. Entretanto já havia um projeto consumista a ser considerado. Logo, era de extrema importância que um chamariz de apelo comercial fosse mais forte que a empolgação da escritora. Nas suas entrevistas, no início do projeto, Hilda parecia disposta a desempenhar o papel de pornógrafa conscientemente. Para isso, tinha que ter uma visão clara da obra que pretendia escrever. Ao invés disso, dotou-se de uma visão diversa do projeto inicial e, nas raias de sua excitação, translação e êxtase - na ordem direta da publicação da trilogia - pode ter agradado a si mesma antes de tentar agradar o público.

Ainda assim, CE não desapontou o projeto comercial. Pelo contrário, parece-me a mais consumível das três obras da "trilogia", apesar de não estar seguindo as leis precisas da pornografia.. Nele, H H parece liberar-se de qualquer amarra, identificando o leitor não com o hermético da poesia, mas com a galhofa (considerados os diversos jogos de linguagem, a presença constante de situações parodísticas, chanchadas, humor negro, etc.) , com o riso e, por que não?, com a gargalhada. (Acrescento: talvez com um certo mal-estar que pode funcionar também como combustível?)

A isso se atribui não tão somente o fato pornográfico, pois este, da mesma forma que em CR, se apresenta destorcido por estar conpiscuamente transformado em outra coisa e por se encontrar inserido em outras categorias

mais fortes do texto, tais como despedaçamento farsesco, extravagância e paroxismo. Tomo por exemplo o seguinte fragmento de CE, que do ponto de vista temático, de cena grotesca, pode ser associado ao poema final de CR:

Depois de ter comido o cu de Josete e marfanhado vestidos e chapéus de inglesas ou americanas *who knows* ? resolvi não sei por que cargas d'água, na manhã seguinte, entrar numa igreja. E agora, falando em igreja, lembrei-me que ainda não lhes contei como é que foi a morte do tio Vlad. Foi assim, tio Vlad morreu quando estava sendo chupado por um coroinhá no Gota do Touro, um lugarejo muito longe daqui. O coroinha parecia um serafim, lindo lindo, alto, ombros largos, olhos escuros e pestanudos, mãos afiladas de pianista. (p. 20)

Este é o início de um conto obsceno de Crasso, escritor, um duplo ao avesso, díspar de Hans Haeckel, espelho da própria Hilda. Juntamente com o ato de "comer o cu de uma Josete" - mulher da plebe - Crasso envolve-se com ladies sofisticadas de nacionalidades diferentes e estirpes nobres. O ambiente cultural é claramente híbrido (Josete - uma brasileira que quando citava Pound colocava a entonação inglesa, "certamente o Shakespeare dela"), é uma miscigenação hilstiana ("Who knows?") , que dá ao texto um caráter demolidor, pois através da personagem central, a autora exagera o chulo ao infinito, acrescentando ainda, referências a autores famosos, com citações literárias e filosóficas, entretanto na intenção clara de baixar o nível.

Há também uma contradição violenta formada por elementos que se atraem (igreja - morte do tio Vlad - chupado por um coroinha - serafim) num entrecho de características altamente **Kitsch**. Um **Kitsch** com sabor de chanchada ou uma chanchada de colagens **kitsch**. Um tal Vlad morrer sendo chupado por um coroinha de ares angélico-andrógino é uma coisa. Mas este fato ser lembrado-narrado dentro de uma igreja muda o tom da história. A morte da personagem tio Vlad se dá em pleno êxtase sexual, e o narrador disso se aproveita para dar ao gozo uma identificação de sexo e morte, a la

Bataille (o que denuncia também uma certa leitura do autor francês). Quem sabe um exemplo típico de **Kitsch**-erótico.

Pergunto-me, inclusive, se não é exatamente esse tom de chanchada, de galhofa que traz à baila, no texto, um preconceito enraizado na escritora. O que a princípio parece cômico ou efeito de pura lambança pode, muito rapidamente, se tornar uma espécie de ranço bastante preconceituoso. O que se mostra grotesco, às vezes, ao se deformar, ao se exceder, desestabiliza o pornográfico, extrapolando-o ou mutilando-o. O texto hilstiano em CE pode chegar , com muito boa vontade, à beira da prosa de Rabelais, também de fundo moralista. Ao descrever uma visita do Padre Cré ao seu tio Vlad, Crasso diz:

Desse diálogo inaugural me lembro muito bem. Depois foificando 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 pra comer uma bisteca. Bisteca de carne mesmo. Digo "de carne mesmo" porque na Gota do Touro bisteca era cona, xereca, boceta enfim. (p. 22)

A antropofagia latente no texto, inicialmente usada como índice de vários referentes religiosos ("demônio", "carne") remete à idéia de pecado, de sede de sexo, de luxúria, ironicamente metonimizada na figura da bisteca. Crasso insinua que a idéia de tanta carne humana (órgãos genitais) tiram o seu tesão e o faz pensar em carne de gado, esta sim, liberada, em palavras, pelo deboche.

A paródia moralista em Hilst vem mostrar que, no rastro de alguns tons rabelaisianos, por trás de toda a sua irreverência, há sempre uma espécie de religiosidade invertida em sua obra, portanto sacrílega: "Pintava dedos tocando clitóris. Ou dedos isolados e tristes sobre as camas. Ou um único dedo

tocando um clitóris-dedo. Dizia ter se inspirado no dedo de Deus da capela Sistina. Aquele do teto". (p. 36)

Em CE, porém, o mais interessante não é o pornográfico. Na verdade, a autora, de forma moralizante, especula em torno daquilo que é habitualmente desconsiderado como os limites do pensamento pornográfico. E insiste no preconceito: "Eu que na mocidade havia lido Spinoza, Kierkegaard, e amado Keats, Yeats, Dante, alguns tão raros (como ela talvez - acrescento), mas deixem pra lá... (p. 28)".

O pornográfico está longe de ser o principal objetivo deste texto híbrido. Há um pedantismo intelectual muito evidente também com a intenção de rebaixar os autores citados, tornando as diversas alusões a eles uma manifestação de eruditismo gratuito e intenção de debochar, numa narrativa que se quer "pornográfica brilhante". Será esse o brilhantismo a que a autora se referiu anteriormente e ao qual ela almeja?

Não nego que há também outras faces no texto. Com os autores clássicos do gênero erótico, H H dialoga e se mostra satírica. Através do riso é possível captar as críticas ao mercado editorial no confronto com Flaubert, Henry Müller e Bataille (em CR) e D.H. Lawrence ("Meu pau fremiu - essa frase aí é uma seqüela minha por ter lido antanho* o D.H. Lawrence" - p. 29) em CE e CS. De volta à metapornografia, Hilda, ainda se referindo a D.H. Lawrence, fala das possibilidades da pornografia enquanto linguagem e como pode ser recebida, enquanto forma de pensamento, forma insensata ou afetada, e mais ainda, como, muitas vezes, tem que ser censurada. Analisando a expressão "pau fremiu", a autora, na voz de Crasso, "o das crassas putarias", reflete

sobre as possibilidades de se expressar a frase "meu pau fremiu" em português:

Digo talvez meu pau estremeceu? Meu pau agitou-se? Meu pau levantou a cabeça? Esse negócio de escrever é penoso. É preciso definir com clareza, movimento e emoção. E o estremeecer do pau é indefinível. Dizer um arrepio do pau não é bom. Fremir é pedantesco. Eu devo ter lido uma má tradução do Lawrence, porque está aqui no dicionário: fremir (do latim **fremere**) ter rumor surdo e áspero. Dão um exemplo: Os velozes vagões fremiam. Nada a ver com pau. Depois sinônimos: bramir, rugir, gemer, bramar. Cré, como dizia o padre tutor do Tavim, nada mesmo a ver com o pau. Meu pau vibrou, meu pau teve convulsões espasmódicas? Nem pensar. Então, meu pau aquilo. O leitor entendeu. (p. 29)

Hilda apodera-se do cômico, do teatral, do caricaturesco para encenar um conceito de algo comum, ridicularizando o dicionário também com pedantismo e evocando a necessidade de os seres humanos transcenderem o pessoal, que não é menos profunda que a de ser uma pessoa, um "pau", um indivíduo.

Através do escracho, Hilda dá a receita do jogo e da linguagem de destruição que recusa a crítica ou a avaliação que pretende.

Pegue um nabo. Coloque duas ou três palavras dentro dele, por exemplo: bastão, ouro, amplidão. Chacoalhe. Você não vai ouvir ruído algum. É normal. Aí ajoelhe-se com o nabo na mão e diga:

Com o bastão que me foi dado .
Com o ouro que me foi tirado
e sem nenhuma amplidão
de conceitos e dados
quero renascer brasileiro e poeta.
Quem te ouvir vai ficar besta. (p. 47)

Essa reza-ao-avesso, ou novena do nabo, sarcasticamente reduz o universo do poeta brasileiro atual a um milagre ao revés. Através de metáforas,

Hilda compõe um jogo cênico de ladainha: a associação banal de pênis com nabo/bastão (pode ser também uma vela); o ouro (possibilidade de ganho, lucro) se associa à vacuidade da criação: "sem conceitos e dados". O último verso coloca a "reza" e o "renascimento" na esfera da bobagem total.

Na receita XIII da p. 51, o humor negro mostra a cara dos brasileiros, neste país, segundo ela, de "picas cricas bolas cachaças e picas". Diz a receita:

Se você quer se matar porque o país está podre, e você quase, pegue uma pedrinha de cânfora e uma lata de caviar e coloque ao lado do seu revólver. Em seguida, coloque a pedrinha de cânfora debaixo da língua e olhe fixamente para a lata de caviar. Só então engatilhe o revólver. (É bom partir com olorosas e elegantes lembranças. Atenção: não dê um tiro na boca porque a pedrinha de cânfora se estilhaça).

Como as outras, esta receita também se funda no humor negro. Ao colocar o personagem Crasso rindo das próprias desgraças e das alheias ("o país está podre"; "e você quase"), aconselha o leitor a tomar uma atitude caótica, pois a receita-conselho não entusiasma senão por sua extrema auto-ironia. O que ela pretende fornecer ao seu leitor não é um produto digno, ainda que acessível. Outro problema é que o discurso foge do limite da racionalidade. De um lado estimula, num breve torneio de frases, o efeito que ficcionalmente a pedrinha produziria (morrer e ser desinfetado ao mesmo tempo: desinfeta-se o sujo, o infecto, o contaminado, o "podre" - o país ou você). Do outro, o esnobismo ou desejo de chocar está presente no efeito produzido pelo produto de consumo raro (caviar enlatado), desencadeando no texto uma oposição proposital ("o país está podre" x "caviar enlatado") cujo resultado aponta, por um atalho, uma construção **Kitsch** ("É bom partir com olorosas e elegantes lembranças.") (p. 51). Pela margem do texto, o efeito olfativo ("podre" X "olorosas") e o gustativo ("caviar") são operados

sinestesicamente e trazem à cena uma multiplicidade sensorial tal qual numa ópera **Kitsch**.

O mau gosto do **kitsch** (mesmo que seja proposital) e a anti-cultura, pavoneados em humor, dão ao texto, num plano de artesanato **naïf** (num receptor-leitor comum), uma certa extravagância que se instala no exibicionismo. Às vezes, cenas como essa podem dar a impressão de que faltou alguma coisa no texto, algo mais objetivo, capaz de relacioná-lo ao seu **denotatum** global, para que ele receba sua fisionomia completa de texto pornô. Nessas receitas, o que deveria ser estímulo estético pornográfico aparece de tal modo desestruturado que, diante dele, o leitor-receptor pode se sentir incapaz de decodificá-lo. O texto joga-o novamente na esfera do absurdo.

Ainda, para o leitor-receptor comum, os referenciais (de início decodificáveis - "país podre", "você quase", "lata de caviar", "revólver") se perdem em meio a outros demasiado conotativos ("pedrinha de cânfora debaixo da língua"). Fica faltando ao texto um estímulo maior, um significante capaz de produzir, enquanto pornografia, uma reação em cadeia, que seria a proposta de CE no processo de fruição estética. Tal processo parece não resolvido dentro do esquema convencional em que a sensibilidade do receptor, demasiadamente solicitada, deseja repousar (afinal, estou, pelo menos intencionalmente, analisando possibilidades de uma imaginação pornográfica em CE). Esse desajuste me coloca diante de um total **non-sense**.

Chego mesmo a ousar o termo **didascália do teatro do absurdo** para enfatizar o caráter anárquico das "receitas anti-tédio", que pretendem atingir

uma generalidade maior, reinando o **non-sense** sobre os homens e as coisas, "num flagrante desrespeito a qualquer ordem, sistema, ou noção de verossimilhança".²

A última receita (XV) retoma o tema do escritor vendável. Ainda na linha do absurdo, a escritora alude a dois **best-sellers**, um bastante conhecido dela, pois foi o que provocou sua ira (" Eu estava em cólera") e sua vontade de se tornar pornógrafa: *Bicicleta Azul*.

Recolha num vidro de boca larga um pouco do ar de Cubatão e um traque de seu nenê. Compre uma "Bicicleta Azul" e adentre-se algum tempo nas "Brumas de Avalon". É uma boa receita se você quiser ser um escritor vendável. Calma, calma. Eu também já recebi a tua receita de bananas e traques.

Nessa passagem de CE, a escritora foge totalmente das possibilidades do erotismo e da pornografia. Misturados ao absurdo no sentido vulgar, encontram-se na poética deste trecho , elementos que vão desde o escatológico ("ar de Cubatão", "traques") ao consumismo ("Compre uma "Bicicleta Azul", "boa receita"), permitindo talvez uma vasta área de possibilidades perceptivas, que pretendem justificar as finalidades do seu discurso estético: modificar os esquemas de reações habituais em que as expressões e vocábulos são articulados para alterar o sentido das mensagens formando um novo sistema de expectativas de modo a se fazer reconhecer a função dos elementos conotativos na mensagem literária.

As imagens ("ar de Cubatão" = ar poluído, pesado, letal; "traques" = coquetel de gases provenientes da decomposição de matérias diversas dentro do organismo) abstraídas da ordem física e causal adquirem um contexto diferente e, fazendo jus ao verdadeiro poder da imagem - o fato de ela ser

uma abstração, um símbolo, o portador de uma idéia - Hilda fundamenta seus "delírios" num arranjo de coisas virtuais, logo inatingíveis, tal como miragens. Talvez ela pretenda , **in abstracto** , fazer com que as formas (não apenas formatos, mas formas lógicas, a saber, proporções entre graus de importância nos acontecimentos) não se tornem meramente um ideal artístico, mas sejam libertadas de seus usos comuns para serem colocadas em novos usos (**pop art?**)

Pretendendo levantar polêmica em torno do mercado editorial com a *Bicicleta Azul* e com *As Brumas de Avalon* , Hilda inviabiliza a crítica - embora não a injurie, merecida ou não - ao dar-lhes o mesmo peso que os ares de Cubatão ou o traque do nenê. Em CE, são essas receitas esculachadas que provocam a estranheza e o choque que vão caracterizar o objeto que se deseja hilstiano.

Por muitas vezes, a linguagem que se pretende transparente desaparece dentro de seu próprio significado e o leitor é, então, deixado sem meio de apreendê-la em toda a sua originalidade. É dessa forma que o texto disparatado em CE sugere: "Compre manteiga. Passe-a nos dedos. (Esqueça-se de Marlon Brando) Chupe-os. E diga em tom de oração: que vida solitária, meu Deus. (Contenha-se)".

Na verdade, a autora, ao abordar *O Último Tango em Paris* , não retoma o tema do filme, mas usa destroços de cenas (dedos, manteiga, etc.) volatizando a referência cultural. Assim, tais elementos aparecem na receita XI como peças de um quebra-cabeças para um leitor desinformado; contudo para o freqüentador de cinemas, todo esse aparato de significantes se transforma numa colagem que pode ter um ar pretencioso e preconceituoso.

3.2.1. "Flores, ervas e melissas / Para aplacar o tédio de nossas pobres vidas"

Retomar a questão da diegese é fundamental nesse texto que usa indiscriminadamente - e num certo tom - o lírico, o narrativo e o dramático. A preocupação de Hilda Hilst com a ilusão fictiva é frouxa. Volto a afirmar que ela dissimula o seu duplo **eu-sob-vários-nomes**, desdobrando-o, voluntariamente, tendo em vista o gosto que experimenta no desvario e paroxismo.

Em Platão e Aristóteles o termo diegese apresenta um significado bem claro, designando uma modalidade enunciativa e discursiva (daí a oposição platônica entre diegese e mimese). De acordo com Vítor Manuel de Aguiar e Silva

a diegese de um texto narrativo existe, pelo menos em parte, antes e fora desse texto, como uma seqüência de eventos que o texto pressupõe e que seria, portanto, preexistente à estrutura verbal narrativa que transmite esses eventos de determinado modo.³

No caso particular de CE, o texto narrativo-dramático constrói ações através de um processo ou uma seqüência de eventos que são produzidos e suportados por personagens segundo técnicas discursivas muito variáveis.

No primeiro capítulo afirmei que a narrativa hilstiana estava muito mais para a diegese que para a mimese. Isto porque a matéria-prima do seu texto ficcional é operada e demarcada no "como se fosse" ou "era uma vez", sem nenhuma preocupação com a reprodução da realidade e trabalhando intensa e ironicamente alusões inter-artísticas em paródias escrachadas. Em decorrência

disso, a estrutura textual da ficção de HH constrói-se por meio de microestruturas estilísticas (o uso de um texto poético em verso em meio a uma narrativa) e de macroestruturas técnico-compositivas (a colagem intragenérica de textos que resultam num todo híbrido).

As possibilidades de transcodificação da "trilogia" podem se estender a vários gêneros além do teatro: para o cinema, para o desenho animado, pantomimas obscenas, transformismo, pois seus textos híbridos são montagens (de contos, de poemas, de dramas, de máximas, de epigramas etc.), onde há, quase sempre, uma ausência da fábula completa, o que, por conseguinte, dificulta a existência da intriga (o modo como o leitor toma conhecimento da fábula), facilitando, em contrapartida, as adaptações para outros códigos estéticos. A configuração diegética do texto hilstiano pode ser transcodificada, como comprovam, por exemplo, as montagens teatrais de *A Obscena Senhora D* e de *Cartas de um Sedutor*.

Nos textos hilstianos, o delírio e o caos se justapõem conduzindo entretanto a narrativa paradoxalmente ao espaço infantil (o gosto de externar porcarias, por exemplo, como as crianças), num jogo jogado com todas as letras: "Embriagam-se e dão o rabo por prazer" (p. 59). Tudo isso funciona, via obscenidade, como uma porta de entrada para aquilo que a autora quer como pornográfico. No entanto, não é tão inocente assim: nela não cessa jamais o empenho irrefreável de destruir obras consideradas excepcionais **urbi et orbi**.

Lucrecia (para Clódia) Estraçalharam-lhe o buraco, isso eu te digo.

Bãocu (respondendo a Ofélia): Sim, minha senhora. Mas fui prontamente socorrido.

Ofélia: Podemos ver, general? Cuidá-lo melhor , talvez?

Duendes (entusiasmados com a idéia, muito excitados e rodeando Bãocu, tentando tirar-lhe as calças. Bãocu esquiva-se de todos os modos) Sim! Sim! Temos ervas régias! Curamos

A rodela de um bode ferido por um sabre!

Curamos até nobres nas rodela!

Curamos um mastruço gigante de um cavalo
Que meteu no rabo ressequido de uma velha.

Curamos línguas, regos e pruridos senis
Esculpimos umbigos nos ventres lisos! (p.60/61)

Nesse pacto com a obscenidade mais crassa, pode-se observar que a autora não resiste à tentação de se aproximar do sem-sentido (mesmo quando faz uso da imaginação pornográfica) e parece ter ignorado que a pornografia tem propósitos absolutamente objetivos.

O jogo constante de construções literárias entrelaça-se com o vocabulário preciosista de que já falamos anteriormente. Na sua pretensão de criar um texto pornô, a autora acabou por despertar mais "perversões" intelectuais que desejos e sensações sexuais, subvertendo assim o papel da pornografia .

Os teatrinhos que compõem a terceira parte do texto são um claro exemplo do que foi aventado acima. Hilda , no gênero dramático que intermeia os contos, reveste o pornográfico do que pretende possuir um caráter político anárquico. Contudo, é interessante frisar que os personagens criados para engajar as fantasias pornográficas dentro da proposta supostamente política, apesar de muito intelectualizados, com o recurso da paródia, tornam a obra cômica, risível, atendendo talvez por essa via, ao propósito consumista : "Heidi (em transe, dando gritos agudos) Viva o Brasil! (várias vezes)/ Clódia e todos (muito espantados e várias vezes) Brasil? Brasil? E o que é? E o que tens? O que ela tem?/ Heidi (em transe). É um país do futuro! O oráculo acaba de dizer!" (p. 64)

A convivência fictícia de filósofos, poetas, historiadores, personagens de tragédias de Sófocles e Shakespeare (personagens do teatrinho 1) pretendem dar ao texto uma originalidade **mapeada**, com uma tarimba que mixa linguagens do palco, do cinema e dos contos de fada num anarquismo parodístico que, em sua melhor substância, vem a ser uma versão requintada do **vaudeville**.⁴ O autor é Zumzum Xequê Pir (uma provável alusão onomatopaica ao sultão das *Mil e Uma Noites*).

As personagens são Clódia: (feminino de Clódio, do latim **Clodius**, forma popular de **Claudius**: coxo, aquele que anda com dificuldade); Heidi (forma alemã de Heida, variante de Heda, versão alemã de *Pollyana*, personagem-título de um clássico da literatura infanto-juvenil universal; Ofélia (a esposa de Hamlet, personagem-título de uma tragédia de Shakespeare, que perde a razão ao saber que Hamlet lhe matara o pai, Polônio, pensando que matava o rei); Lucrecia (a Borgia), célebre por sua beleza e também por seus crimes e suas licenciosidades; Bãocu, corruptela de Banquo, general de Macbeth; Macbed, corruptela de Macbeth; Jocasta, esposa de Laio, mãe de Édipo; Duendes, espíritos sobrenaturais, gênios fantásticos travessos; Aspásia, nascida em Mileto, célebre por sua beleza e seu espírito, amiga e conselheira de Péricles. Sua casa era freqüentada por filósofos e escritores ilustres da época, entre os quais Sócrates.

Hilst também sugere que as personagens femininas sejam representadas por homens, numa clara alusão a Jean Genet, que, em *As Criadas*, aconselha o travestimento das personagens, Claire, Solange e Madame. A mim me parece que o objetivo de Hilst não é o de subverter

apenas a caracterização dos tipos na ilusão grotesca, mas principalmente rebaixar os papéis das personagens clássicas.

A começar pelo cenário , "solene, átrio com colunas e arcos", **topos** tradicional das tragédias gregas, HH alegoriza a sua pornochanchada greco-latina:

Clódia: Ó varetas, ó estames, ó pálidas cacetas!
Ó rabos infernais vindos talvez de Creta!
Circes, porcos, mentiroso Ulisses!
Onde estais, paus d'antanho, salgados valorosos
E que falta nos fazem caralhos e cânhamos
Onde estão os heróis de língua tão formosa
E de caralhos duros como nossa perobas!
Hoje só nos resta a caterva, a canalha de duendes e... (p. 54)

Cada vez torna-se mais clara a intenção da autora, enquanto pseudo-pornógrafa, de **abusio** com a própria pornografia. Consolida, dessa forma, uma falta de gradação no seu projeto pornográfico, o que o torna, de certa forma ineficaz. As referências a Creta e a Ulisses têm a pretensão de fazer triunfar este tipo de pornografia desregrada, vestida na sua compostura de ornamentos eruditos. No fragmento acima, a autora não consegue se livrar de alusões à literatura portuguesa, fazendo , inclusive, referência a "heróis de língua tão formosa" (Camões?). O jogo ambíguo que a escritora estabelece com o vocábulo língua é algo curioso: ela sublima o **felatio** no uso de adjetivos como "formosa" quando se refere ao substantivo língua. O contraste vem logo a seguir: Os mesmos heróis de "língua tão formosa" (atentar para o uso de "de" em vez de "da" que denotaria a língua portuguesa) têm "caralhos duros como nossas perobas!" A língua é rica, é dura (difícil), mas necessária - parece ela dizer. O que seria da linguagem pornográfica sem ela?

Existe também, no texto, uma afetação que se dá em passagens como a da personagem Ofélia, (a didascália sugerida é "tom afetado e dissimulado"). É uma mulher que "ainda sonha de Hamlet/ A majestosa pica! E vagasas, murmúrios (...) Clódia, não perde por criticá-la: "Tola Ofélia! O picalhão de um louco/ Só te traria a ti um enorme desgosto!/ Já pensaste o que seria um Hamlet-marido/ Dormitando contigo, e a sós vociferando/ Com uma imunda caveira? Ser ou não ser... " (p. 56)

Hilda Hilst se apropria de modelos a fim de usá-los no escracho pornográfico. Manchar a invenção da pureza é o eterno impulso sádico da narrativa. Assim acontece com Ofélia. Jocasta também é mera paródia do Complexo de Édipo : " Jocasta: É porque Édipo está mal (...) Anda lendo um austríaco, um tal de Freud, e não se sente bem" (p. 63). O fantasma de Jocasta é necessário ao projeto porno-anárquico de CE. Mas só quem conhece a história de Jocasta é capaz de perceber a intenção da escritora de diminuir Jocasta nos seus propósitos crítico-obscenos.

Rebaixando portanto os modelos apropriados, a autora faz do seu texto um pseudo-pornô. Ela não abandona suas perversões intelectuais, deserrotizando, desta forma, cenas que seriam eróticas em outra situação: "Heidi: Esse país só vai ter picas bolas cachaças e cricas (...) Que hão de escorraçar os letrados e o monstro das letras!/ Jocasta (ajoelhando-se): Graças a Zeus!" (p. 65). Em outras passagens do mesmo teatrinho, Hilda comicamente subverte o retrato oficial do Brasil ao mesmo tempo que constrói seu retrato falado como um país sem moral:

Lucrecia: (para todos) Aspásia andou dizendo que uma chuva de picas
De diâmetro igual as doces mandiocas nascidas no areal
Nos fariam visita.

Heidi: Calem-se! Calem-se! O oráculo me diz
Que quer mostrar do país um retrato falado!
É que os deuses, por compaixão, morando em céu de anil
Querem nos dar a visão do futuro Brasil (p. 66)

Para não fugir ao escracho, o retrato falado do Brasil no texto hilstiano é como que uma cerimônia de celebração ao deus Príapo com um toque bem **Kitsch** de sincretismo tupiniquim:

(Começa a descer do alto do palco uma grande roda de carroça igual a uma bandeja. Ao redor da roda, cacetas como luminárias. No centro da roda, garrafas de cachaça. E lindas mulatas. Sambando, naturalmente) (p. 66).

A mistura dos elementos "roda de carroça", "cacetas como luminárias", "garrafas de cachaça" e "lindas mulatas" constituem um sincretismo e uma simultaneidade, decisivos para que o **Kitsch** manifeste sua presença.

O impulso **Kitsch** do texto vai mais além quando pictoricamente impõe o ritual de um estilo de vida: "(As mulatas descem da bandeja, invadem o palco aos gritos de "Viva Brasil!" várias vezes. O palco está em festa. Seleção de futebol, samba, música muito frenética)" (p. 67) As cacetas em volta da roda como luminárias, as garrafas de cachaça e as mulatas caracterizam um fator determinante do **Kitsch** , o empilhamento ou fator de frenesi (presença simultânea de elementos iguais).

Notar que os elementos acima também são dispostos de modo equivalente, o que identifica cacetas, luminárias e mulatas, compondo assim o contorno de uma figuração muito pouco crítica, de adorno, ou decoração pornográfica.

3.2.1.1 Os Vassalos do Oco Feminino

Há ainda em CE uma outra poética: a das vaginas. Crasso descreve as pinturas de Clódia como simulacros de vaginas, sempre se referindo a estas como buracos, caracterizando, assim, um aspecto bastante marcante na escrita hilstiana que é a radicalidade da representação deslocada para o baixo:

As pinturas de Clódia eram vaginas imensas, algumas de densidade espessa, outras transparentes, algumas de um rubim-carmim enegrecido mas tênue, vaginas estendidas sobre as mesas, sobre colunas barrocas, vaginas dentro de caixas, dentro dos troncos das árvores, os grandes lábios estufados iguais à seda esticada, umas feito fornalhas, algumas tristes (...) (p. 35)

A descrição das vaginas e a abundância de suas representações, além de significarem um tributo ao "oco feminino", reforçam o caráter de empilhamento do **Kitsch** citado anteriormente, segundo Abraham Moles, para quem também o **Kitsch** é "um fenômeno conotativo intuitivo e sutil"⁵, provocando um estado de espírito que, ocasionalmente, se materializa. Essa materialização estabelece uma relação artificial entre o homem e o objeto, e conseqüentemente entre leitor e texto lido. Ver, por exemplo, os cenários em que estão pintadas as vaginas. São deveras singulares e exóticos: os vários quadros descritos por Crasso formam um vitral de cacos (sendo cada caco constituinte do vitral um quadro com uma vagina) que, via significante, faz-me pensar no **Kitsch** sagrado (sempre representado em série, como quadros, santos, vitrais, ladainha, procissão, etc.).

A função da pintura de Clódia é a mesma de um vitral comum de igreja, ou seja, a de impressionar, de causar determinado efeito (na Idade Média as cenas celestiais e infernais tinham o propósito de didaticamente mostrar ao

homem a sua possibilidade de salvação ou perdição). O motivo estético "vagina" se multiplica em imagens que trazem uma novidade estética aplicada a uma nova situação; assumem, portanto, uma outra função, já que aparecem revestidas por uma nova forma (é o que no **Kitsch** se chama de **multiplicação de culturema**). Comprova-se, desse modo, como, nesse texto, o **Kitsch** organiza-se em torno do bricabraque composto pelo objeto "vagina", realçado pelos elementos de **brechios** e ferros-velhos da cultura presentes nos cenários das pinturas: "rubim-carmim", "colunas barrocas", "seda esticada".

Nesse vitral hilstiano, o significante (o vitral passa no todo a ser também uma vagina) sacraliza essas virgens vaginas, naturezas mortas **designed by** Hilda em sua escrita de "caralho sem ereção" (p. 36/37) : é interessante observar a recorrência da imagem do pênis como algo mirrado, mingüado, inerte, em oposição à potência. Um exemplo vivo disso é o episódio (já citado anteriormente) em que Clódia pinta numa tela o pênis de Crasso (p. 36). E como a vida do pênis está na sua ereção, a pintura do "pau" mirrado é uma representação intencional da inofensividade do "pau" de Crasso às vaginas pintadas por Clódia.

A visão porno-poética do fato narrado se justapõe à visão paralelistica dos duplos Hilda/ Hans através da lírica obscena de Hans Haeckel, que foi quem deu nome às vaginas pintadas por Clódia: "pomba-ladina", "pomba-aquosa", "pomba-dementada", "columba trevosa" , "columba vivace" , "pomba-carnívora", "pomba-luz", "pomba-geena" , "molto trepidante", "molto dormideira" etc. (p. 38), numa espécie de ladainha às avessas que se corrói e se destrói enquanto discurso reiterativo (com) sagrado.

Nas palavras de Clara Silveira, HH cria com Hans "uma personagem que espelha ela própria como escritora. O próprio nome Hans Haeckel mantém as mesmas iniciais."⁶ Isso pode ser reforçado pelo diálogo que há entre Crasso e Hans na p. 38: " Hans, ninguém quer nada com Lázarus (um conto que a Hilst escreveu)⁷, e repetindo, ainda mais esse aí (...) Hans, vamos escrever a quatro mãos uma história pornéia, vamos inventar uma pornocracia", ao que Hans responde: " não posso. Literatura para mim é paixão. Verdade. Conhecimento." Hans nos é apresentado como uma personagem que se divide entre a luz e a escuridão. Nele coexistem o celestial e o demoníaco (era um escritor iluminado, mas suicida). Como em Hilda, o celestial , muitas vezes, é capturado pelo infernal (vide "pomba-luz" / "pomba-geena"), a vagina é-nos apresentada, via Hans Haeckel, dentro de um contexto sacro, assumindo um caráter extremamente dualístico: ora é luz, ora é treva. Ora é vitral (explosão de luz), ora é sombra.

A poética das vaginas é enfatizada ainda mais no poema da p. 90 de CE, o qual transcrevo na íntegra, no intuito de fazer algumas observações que considero importantes.

Devo lambe-te a cona, ó celerada
Ou torturar-te o grelo nas delongas?
Devo falar de Deus nas águas rasas
De teus parcos neurônios, ou te lambe
As coxas rúbias, glabras
Ou modorrar quem sabe no fastio
De narrativas tuas sobre amantes teus
O tamanho das piças, o palrar dos panacas
Interjeições monistas (de monos, amada)
Que é o que foram os pulhas das tuas empreitadas
Para alcançar orgasmos impudentes
Devo fazer que gesto, ó celerada? (p. 90/91)

Numa sociedade falocêntrica como a nossa, Hilst faz, através desse poema uma apologia à vagina. Usando uma heterometria de versos decassílabos e alexandrinos - medidas clássicas -, vocábulos preciosistas ("delongas", "glabras", "modorrar"), em meio a expressões coloquiais e chulas ("cona", "grelo", "piça"), HH perpetua seu **parnasopornô**.

Ao fazer a apologia da vagina, Hilst vai contra o ideário da pornografia, que, nas palavras de Eliane R. Moraes, "é misógina sim (...)"⁸. Representando mais intensamente as fantasias masculinas, a pornografia despreza as mulheres, ao passo que Hilst, no seu poema, diminui os homens enquanto amantes ("o palrar dos panacas"). Deste modo, mais uma vez subverte os valores da pornografia. O eu-lírico-pornô do poema é o de Crasso, que se "dessignifica" falicamente no "ato de lamber" duas vezes citado nos versos: "Devo lamber-te a cona, ó celerada?" e "te lamber/ as coxas rúbias, glabras"

Assim sendo, H H inicia um culto a uma deusa não existente: a vagina, contrafação do culto à mulher e à virgem desde a Idade Média. **A la Príapo**, parece querer endeusá-la, mitificá-la: Ave conas, Ave pombas, Ave ... A vagina acaba santificada em quadros pintados por Clódia e nomeadas por Hans.

As bizarras e os preciosismos da linguagem são usados para exaltar a figura da vagina, ao contrário das "piças", que são desenergizadas. O ato de lamber a vagina no poema passa a ser uma reverência, mais do que isto, uma vassalagem. O eu-lírico-pornô masculino rende-se à "cona" e ao "grelo". Tal vassalagem, que configura **um amor cortês obsceno**, que reverencia marianamente a mulher, o que não deixa de gerir uma nota diferente das narrativas desse tipo. Isso me faz crer que Hilst (ao contrário de Olavo Bilac - um romântico travestido de parnasiano) não se traveste, mas dá vazão,

mesmo com um forte preciosismo vocabular e sintático, a um romantismo de alcova e de sacristia : "Devo falar de Deus nas águas rasas".

NOTAS

1. As duas formas, em relação á pornografia, provocam sensação e disposição físicas para o ato sexual. Cf. Susan Sontag, op. cit., p. 61.

2. Cf. Massaud Moisés. *Dicionário de Termos Literários*, p. 496.

3. Cf. Vitor Manuel de Aguiar e Silva, op. Cit., p. 716-717.

4. Inicialmente, o "Vaudeville" consistia em breves representações teatrais de índole brandamente satírica ou cômica, entremeadas de canções. Na imigração para os E.U.A., tornou-se um típico teatro de variedades, próximo do circo.

5. Ver Abraham Moles. *O Kitsch*, p. 11.

6. Clara Silveira. Op. cit., p. 211.

7. Lázaro é o nome de um dos contos do livro *Fluxo-Floema*, de Hilda Hilst.

8. Elliane Robert Moraes. Op. cit., p. 52.

4. Conclusão

JOGANDO A MAÇÃ NA
MESOPOTÂMIA

Conforme demonstrei nos capítulos deste trabalho, os textos de Hilda Hilst escolhidos para a análise não se ajustam à fôrma pornográfica que a autora lhes desejou impor.

Minha argumentação considerou a literatura teórica sobre o assunto, com seus desdobramentos e gradações (o obsceno, o erótico e/ou pornográfico) concluindo que o texto misturado de Hilst não coube nos figurinos rígidos da indústria cultural que rege, literalmente, o mercado desses produtos.

As pretensões - sinceras ou não - da autora de fazer pornografia, rompendo com sua reconhecida produção anterior, de uma maneira ou de outra falharam, conforme já foi observado pela crítica, a respeito de CR, o que não significa que a autora não tenha feito concessões, empurrando a obra para um lugar ambíguo, entre a boa literatura - quando cede ao próprio talento - e a banal - quando se entrega à irresponsabilidade literária e ao mau gosto.

Ao estender minha crítica aos três livros, entendi - também contra a opinião da autora - que eles não formam uma trilogia: CR aproxima-se mais do pornográfico, embora tenha um excedente estético que também o afasta do projeto autoral; não é o caso de CE, aliás já na segunda edição na França, de corte mais direto e de maior funcionalidade na apresentação dos prazeres do jogo; por fim, CS, que sem dúvidas, para mim, se distancia muito dos outros dois, problematizando perigosamente o (sub)gênero a que era destinado.

Não deixa de ser curioso o fato de que foi o que menos deu lucro, acabando por ter parte da edição devolvida. Isso causa uma certa estranheza. CS tem, diferentemente de CR e CE, numerosos momentos de grande comicidade, casados a outros que, pelo contrário, se deslocam para o patético. Nesses momentos Hilda Hilst alça conscientemente a obscenidade à esfera do sublime, dividindo o próprio texto.

Voltada em CS, ora para excessivos e risíveis problemas do homem, veste suas personagens em envelopes bem intelectuais, “reformando” o seu reclame inicial, que era entregar-se inteiramente às leis lucrativas do mercado. Por conta principalmente de CS, o projeto fica comprometido e certamente não motivará o leitor apaixonado pela literatura pornográfica/erótica.

Para lidar com a teia-mosaico dos textos, utilizei a noção de **kitsch** segundo A. Moles, para refletir sobre uma modalidade do próprio **kitsch** a que chamei de **kitsch-obsceno**. Os diversos estilos e gêneros fazem da suposta trilogia obscena - enquanto objeto de análise - uma câmara de ecos, configurando objetos complexos para o leitor ingênuo: o que não deseja se aventurar pelos juízos literários e também aquele que só busca os jogos do prazer pornográfico.

Atrelada ao obsceno, a autora criou personagens grotescas, cômicas, e surpreendentemente, em alguns trechos, também patéticas, atirando os

leitores, talvez sabiamente, a um espaço bem aberto, atrevendo-se a percorrer um compasso que vai do comovente ao besteirol.

Será tal vivacidade suficiente para preservar tais obras do esquecimento futuro? Apesar das ressalvas feitas em minha travessia crítica e acompanhando a ambigüidade da autora, ousou apostar que sim.

ABSTRACT

This study intends to present an analysis of the Brazilian writer Hilda Hilst's three literary works - *O Caderno Rosa de Lori Lamby*, *Contos d'Escárnio* - *Textos Grotescos* and *Cartas de um Sedutor*, which compose her polemic and obscene trilogy.

The author analyzes the three texts, conducting his points of view towards the writer's skill to produce pornographic works as far as cultural industry is concerned.

On the other hand, this analysis tries to demonstrate that there is a variety of styles found in Hilst's obscene narratives which makes her literature, in this case, hybrid, resulting, then, an obscene **Kitsch** performance of hers.

RESUMEN

Este trabajo pretende presentar um estudio sobre três obras de la escritora brasileira Hilda Hilst - *O Caderno Rosa de Lori Lamby*, *Contos d'Escárnio - Textos Grotescos* y *Cartas de um Sedutor* - que componem su polémica trilogia obscena.

El autor analiza los tres textos, con los ojos puestos en la habilidad de la autora al tratar la materia pornográfica, ya que la pornografia es un producto de seu consumo manipulado por la industria cultural.

Por otro lado, el analisis del **corpus** literário pretende también mostrar los varios estilos encontrados en suas narrativas obscenas, pues su hibridismo textual dificulta la intencion pornográfica del producto, haciendo de ella una escritora de performance **Kitsch**-obscena.

5. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABREU, Nuno César. *O olhar pornô. A representação do obsceno no cinema e no vídeo*. Campinas: Mercado das Letras, 1996.
- ACKERNECHT, E. *Der Kitsch als kultureller Übergangswelt*. Bremen: Bücherei & Bildung, 1950.
- ADORNO, Theodor. *Notas de Literatura*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1973.
- AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel. *Teoria da Literatura*. Coimbra: Almedina, 1985.
- ALEXADRIAN. *História da Literatura Erótica*. Lisboa: Livros do Brasil, 1991.
- Anônimo. "Nossa mais sublime galáxia. Brasília: **Jornal de Brasília/** 2o. Caderno, 23/04/89.
- AUERBACH, Erich. *Introdução aos estudos literários*. São Paulo: Cultrix, s/d.
- AUERBACH, Erich. *Mimesis*. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- AVERBUCK, Afonso (org.). *Literatura em tempo da cultura de massa*. São Paulo: Perspectiva, 1975.
- BARQUERO G., Mariano. *Esctructuras de la novela actual*. Barcelona: Planeta, 1970.
- BARTHES, Roland. *Mitologias*. São Paulo: Difel, 1978.
- BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- BARTHES, Roland. *Sade, Fourier e Loyola*. Lisboa: Ed. 70, 1970.
- BATAILLE, Georges. *Historia del ojo*. Barcelona: Tusquets, 1986.
- BATAILLE, Georges. *O ânus solar*. Lisboa: Hena, 1985.
- BATAILLE, Georges. *O Erotismo*. São Paulo: L&PM, 1987.
- BAUDRILLARD, Jean. "What are you doing after the orgy?". In: *Travers*, no. 29, Paris, 1983.
- BAUDRILLARD, Jean. *Da Sedução*. Campinas: Papyrus, 1995.
- BERNADET, Jean-Claude. "Pornografia, o sexo dos outros". In: MANTEGA, Guido (org.). *Sexo e Poder*. São Paulo: Brasiliense, 1979.
- BETTELHEIM, Bruno. *A psicanálise dos contos de fadas*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.
- BLANCHOT, Maurice. *Lautréamont y Sade*. México: FCE, 1990.
- BLOOM, Harold. *O Cânone Ocidental*. Rio de Janeiro: Objetiva, 1995.

- BOURNEF, Roland & REAL, Quelet. *O universo do romance*. Coimbra: Almedina, 1976.
- BREMER, Jan (org.). *De Safo a Sade. Momentos da História da Sexualidade*. Campinas: Papirus, 1995.
- BROCH, Hermamn. *Création littéraire et connaissance*. Paris: Gallimard, 1992.
- CAMILO, Vagner. Tese de Mestrado. *Riso entre Pares. Poesia e comicidade no Romantismo brasileiro - 2a. Geração*. DTL/IEL/UNICAMP, a ser publicado pela Edusp.
- CAMPOS, Haroldo. *Ruptura dos gêneros literários na literatura latino-americana*. São Paulo: Perspectiva, 1977.
- CÂNDIDO, Antônio et al. *A Personagem de Ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1995.
- CÂNDIDO, Antônio. "A poesia Pantagruélica". In: *Remate de Males. Alexandre Eulálio Diletante*. Campinas: DTL/IEL, UNICAMP, 1993.
- CASTELLO BRANCO, Lúcia. *O que é erotismo*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- CHABOT, Marc. "Postface; Une Morale Pornographique Est-Elle Possible?". In: Vários autores. *La Pornographie Mise à Nu*. Montreal: Les Editions Univers, 1971.
- CHATMANN, Seymour. *Story and discourse; narrative structure in fiction and film*. Cornell: Cornell University Press, 1978.
- CHÉNIEUX, Jacqueline. "L'érotisme chez Marcel Duchamp et Heorges Bataille". In: *Marcel Duchamp: tradition de la rupture ou rupture de la tradition?* Paris: J. Clair, s/d.
- CICACCIO, Ana Maria. São Paulo: **Jornal da Tarde**, 13/10/89.
- COELHO, Nely Novaes. *O conto de fadas*. São Paulo: Ática, 1990.
- COHN, Gabriel (org.). *Comunicação e Indústria Cultural*. São Paulo: Cia. Ed. Nacional, 1977.
- COLI, Jorge. "Lori Lamby resgata paraíso perdido da sexualidade." São Paulo: **Folha de São Paulo**, 06/04/91.
- ECO, Umberto. *A Obra Aberta*. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- ECO, Umberto. *Apocalípticos e Integrados*. São Paulo: Perspectiva, 1970.
- FERREIRA, Jerusa Pires & MILANESI, Luís (orgs.). *Jornadas Impertinentes: O obsceno*. São Paulo: Graal, 1980.
- FOSTER, E. M. *Aspectos do romance*. Porto Alegre: Globo, 1969.
- FRIEDMAN, Norman. "Point of view in fiction, the development of a critical concept." In: STEVICK, Philip. *The theory of the novel*. New York: The Free Press, 1967.

- GENETTE, Gérard. *Figuras*. São Paulo: Perspectiva, 1977.
- GENETTE, Gérard. *Introdução ao arquiteyto*. Lisboa: Vega, s/d.
- GOODAMAN, Theodore. *The writing of fiction; an analysis of creative writing*. New York: Bollier Books, 1961.
- GUIMARÃES, Bernardo. *Elixir do Pajé*. Sabará: Edições DuBolso, 1988.
- HAMBURGER, Kate. *A lógica da criação literária*. São Paulo: Perspectiva,
- HAUSER. *História Social da Arte e da Literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- HILST, Hilda. *Bufólicas*. São Paulo: Massao Ohno, 1992.
- HILST, Hilda. *Cartas de um Sedutor*. São Paulo: Paulicéia, 1991.
- HILST, Hilda. *Com os meus olhos de cão e outras novelas*. São Paulo: Brasiliense, 1977.
- HILST, Hilda. *Contos d'Escárnio - Textos Grotescos*. São Paulo: Siciliano, 1990.
- HILST, Hilda. *Ficções*. São Paulo: Quíron, 1977.
- HILST, Hilda. *O Caderno Rosa de Lori Lamby*. São Paulo: Massao Ohno, 1990.
- HILST, Hilda. *Rútilo Nada. A Obscena Senhora D. Qadós*. Campinas: Pontes, 1993.
- HILST, Hilda. *Tu não te moves de ti*. São Paulo: Livraria Cultura Ed., 1980.
- HYDE, H. Montgomery. *Historia de la pornografia*. Madrid: Pleyade, 1973.
- KAPPELLER, Susanne. *The Pornography of Representation*. Minneapolis: Univ. Of Minnesota Press, 1986.
- KAYSER, Wolfgang. *Análise e Interpretação da Obra Literária*. Coimbra: Armênio Amado Ed., 1958.
- KAYSER, Wolfgang. *Do Grotesco*. Buenos Aires: Ed. Nova, 1964.
- KENDRICK, Walter. *The secret museum - Pornography in Modern Culture*. New York: Viking Penguin Inc., 1987.
- KILLY, W. *Deutscher Kitsch*. Goettingen: Vandenhoeck em Rurpecht, 1962.
- LIMA, Luiz Costa. *Sociedade e Discurso Ficcional*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.
- LONGINO. *Do Sublime*. Trad. Filomena Hirata. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- MAIOR, Mário Souto. **Dicionário do palavrão e termos afins**. Recife: Guararapes, 1980.

- MARCUSE, Herbert. *Ideologia da sociedade industrial*. Rio de Janeiro: Zahar editores, 1967.
- MESQUITA, Samira Nahid de. *O enredo*. São Paulo: Ática, 1989.
- MOLES, Abraham. *O Kitsch*. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- MORAES, Eliane Robert. "A obscena senhora Hilst - Poemas eróticos disfarçam uma fina reflexão sobre a linguagem." Rio de Janeiro: **Jornal do Brasil**, 12/05/90.
- MORAES, Eliane Robert. & LAPEIZ, Sandra M. *O que é pornografia*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- MORAES, Eliane Robert. *Marquês de Sade, um libertino no salão dos filósofos*. São Paulo: Educ; Ed. Da PUC/SP, 1990.
- MORIN, Violette & MAJAUT, Joseph. *Erotismo - Um mito moderno*. Rio de Janeiro: Bloch, 1967.
- **O ESTADO DE SÃO PAULO**. Caderno 2. Leituras. São Paulo, 14/06/90.
- ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira. Cultura brasileira e indústria cultural*. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- PAZ, Octavio. *Conjunções e Disjunções*. São Paulo: Perspectiva, 1979.
- PROST, H. *Sexualkitsch*. Koeln: Magnum, 1961.
- REBOUÇAS, Marilda de Vasconcelos. *Surrealismo*. São Paulo: Ática, 1989.
- REIS, Carlos & LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário de teoria da narrativa*. São Paulo: Ática, 1988.
- REOSENFELD, Anatol. Prefácio a Fluxo-floema. In: HILST, Hilda. *Fluxo-floema*. São Paulo: Perspectiva, 1980.
- ROSENFELD, Anatol. *Estrutura e problemas da obra literária*. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- SALLENAVE, Danièle. "Sobre o monógo interior; leitura de uma teoria." In: VÁRIOS. *Categorias da Narrativa*. Lisboa: Arcádia, 1976.
- SILVEIRA, Clara. Tese de doutorado. *A escritura delirante de Hilda Hilst*. São Paulo: PUC, 1994.
- SOARES, Angélica. *Gêneros Literários*. São Paulo: Ática, 1992.
- SODRÉ, Muniz. *A comunicação do grotesco: um ensaio sobre a cultura de massa no Brasil*. Petrópolis: Vozes, 1977.
- SONTAG, Susan. *A Vontade Radical*. São Paulo: Cia. Das Letras, 1987.
- SONTAG, Susan. *Contra a interpretação*. São Paulo: L&PM, 1987.
- TADIÉ, Jean-Yves. *A crítica literária no século XX*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1992.

- TODOROV, T. & DUCROT, Oswald. *Dicionário enciclopédico das ciências da linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 1977.
- VAN DIJCK LIMA, Sônia Maria. Tese de Mestrado. *Um Cavaleiro da Segunda Decadência*. UFB, 1992.
- VÁRIOS AUTORES. *Análise estrutural da narrativa*. Petrópolis: Vozes, 1972.
- VÁRIOS AUTORES. *Libertinos Libertários*. São Paulo: Cia. Das Letras, 1996.
- VÁRIOS AUTORES. *O Desejo*. São Paulo: Cia. Das Letras, 1990.
- VÁRIOS AUTORES. *O Olhar*. São Paulo: Cia. Das Letras, 1988.
- VIAN, Boris. *Escritos Pornográficos*. São Paulo: Brasiliense, 1985.