



UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
CENTRO DE HUMANIDADES
DEPARTAMENTO DE LITERATURA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

NATHALIE SÁ CAVALCANTE

**GÊNERO E CARNAVALIZAÇÃO NA TETRALOGIA OBSCENA DE
HILDA HILST: O ALTO E O BAIXO EM PROL DA DESCONSTRUÇÃO**

FORTALEZA

2021

NATHALIE SÁ CAVALCANTE

GÊNERO E CARNAVALIZAÇÃO NA TETRALOGIA OBSCENA DE
HILDA HILST: O ALTO E O BAIXO EM PROL DA DESCONSTRUÇÃO

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, do Departamento de Literatura, da Universidade Federal do Ceará, como requisito para a obtenção do Título de Doutora em Literatura Comparada. Área de concentração: Literatura Comparada.

Orientador: Professor Doutor Stélio Torquato Lima

FORTALEZA

2021

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Federal do Ceará
Biblioteca Universitária

Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

- C364g Cavalcante, Nathalie Sá.
Gênero e Carnavalização na tetralogia obscena de Hilda Hilst: o alto e o baixo em prol da desconstrução /
Nathalie Sá Cavalcante. – 2021.
193 f. : il. color.
- Tese (doutorado) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Programa de Pós-Graduação
em Letras, Fortaleza, 2021.
Orientação: Prof. Dr. Stélio Torquato Lima.
1. Tetralogia obscena. 2. Hilda Hilst. 3. Gênero. 4. Carnavalização. 5. Desconstrução. I. Título.
CDD 400
-

NATHALIE SÁ CAVALCANTE

GÊNERO E CARNAVALIZAÇÃO NA TETRALOGIA OBSCENA DE
HILDA HILST: O ALTO E O BAIXO EM PROL DA DESCONSTRUÇÃO

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, do Departamento de Literatura, da Universidade Federal do Ceará, como requisito para a obtenção do Título de Doutora em Literatura Comparada. Área de concentração: Literatura Comparada.

Orientador: Professor Doutor Stélio Torquato Lima

Aprovada em 19/07/2021

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Stélio Torquato Lima (Orientador)
Universidade Federal do Ceará – UFC

Profa. Dra. Ana Maria César Pompeu
Universidade Federal do Ceará – UFC

Profa. Dra. Elizabeth Dias Martins
Universidade Federal do Ceará – UFC

Profa. Dra. Gildênia Moura de Araújo Almeida
Secretaria de Educação do Ceará – SEDUC

Profa. Dra. Sarah Maria Forte Diogo
Universidade Estadual do Ceará – UECE

A Edilene Ribeiro Batista,
in memoriam.

AGRADECIMENTOS

A meus pais, Evani e Mario, por terem investido nos meus estudos e, assim, proporcionado o grande privilégio que é o acesso à educação em um país tão marcado pela desigualdade;

A Stélio Torquato Lima, meu orientador, a quem sou grata não só pelo processo de orientação, mas também pelo acolhimento direcionado a mim e a minha pesquisa em 2018;

Às professoras Ana Maria César Pompeu, Elizabeth Dias Martins, Gildênia Moura de Araújo Almeida, Sarah Maria Forte Diogo, por comporem a banca de defesa e por cada conhecimento generosamente compartilhado;

Aos secretários do Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará, Diego Ribeiro e Victor Matos, pela eficiência e prestatividade constantes;

Àqueles que, cada um a seu modo, contribuíram para o desfecho deste projeto: Adauto Montenegro, Ariadine Nogueira, Beatriz Rennó, Jéssica Ribeiro, Sarah Holanda e Sávio Alencar. Aproveito este espaço para expor minha gratidão, partindo do princípio de que não é permitido esconder o que é feito para transbordar. Obrigada!;

A Ricelly Jáder Bezerra da Silva, querido, dono do melhor sorriso, conhecedor de Austen e das leis da amizade, vítima de uma doença para a qual já existem vacinas, mas que não chegaram a ele a tempo. Ricelly, presente!;

A Fernanda Leite, minha esposa, por ter aceitado viver no caótico triângulo amoroso entre nós e a tese. E pelo café, sinônimo de cuidado;

A CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior), pelo apoio financeiro.

A obscenidade é uma relação. [...] Isso é obsceno se essa pessoa vê e o diz; não é exatamente um objeto, mas uma relação entre um objeto e o espírito de uma pessoa.

Georges Bataille

RESUMO

Este trabalho se caracteriza pela análise comparativa, à luz dos estudos de gênero, da carnavalização e da desconstrução, da tetralogia obscena de Hilda Hilst, composta pelas obras *O caderno rosa de Lori Lamby* (1990), *Contos d'escárnio* (1990), *Cartas de um sedutor* (1991) e *Bufólicas* (1992). Para tanto, recorreremos, como suporte teórico, a conceitos centrais da Crítica Literária Feminista e de discussões em torno da natureza da literatura contemporânea e da literatura obscena. Observou-se ainda como a vida íntima de Hilda e suas obras produzidas desde 1950 são coerentes com a produção obscena. Após esse primeiro momento, e a partir de uma análise gendrada do recorte, evidenciamos que a escritora, ao abordar questões relativas à identidade e à sexualidade, tais como o falocentrismo, a violência simbólica e a violência sexual, reproduz discursos oriundos do sistema patriarcal com o fim de ridicularizá-los por meio da obscenidade e do riso. Nesse processo, a autora subverte os papéis de gênero e as hierarquias pertencentes a uma cultura oficial, permutando o alto e o baixo. Dessa forma, sua tetralogia termina por se evidenciar como um conjunto de obras carnavalizadas. Por conseguinte, através desse diálogo entre gênero e carnavalização, os textos constituintes do *corpus* desta pesquisa se aliam ao conceito de desconstrução. Assim, esta tese enfoca a tetralogia hilstiana enquanto unidade que exemplifica o riso carnavalesco, potencialmente desestabilizadora das relações de poder. Em suma, esta pesquisa soma-se aos estudos de gênero e sexualidade na literatura contemporânea de autoria feminina e reforça: falar sobre literatura pode ser também um falar político. Por fim, cabe destacar que a base teórica da pesquisa é constituída por obras de Bakhtin (2013, 2015), Bataille (1987, 2014), Beauvoir (1970), Dalcastagnè (2005, 2012, 2021), Derrida (1975, 2000, 2003, 2004, 2005, 2013, 2014), Minois (2003-a, 2003-b), Scott (1988, 1995) e Zinani (2010), entre outros autores.

Palavras-chave: tetralogia obscena; Hilda Hilst; gênero; carnavalização; desconstrução.

ABSTRACT

This work is characterized by the comparative analysis, in the light of gender studies, carnivalization and deconstruction, of Hilda Hilst's obscene tetralogy, that is composed by the books *O caderno rosa de Lori Lamby* (1990), *Contos d'escárnio* (1990), *Cartas de um sedutor* (1991) and *Bufólicas* (1992). Therefore, we resorted, as theoretical support, to central concepts of Feminist Literary Criticism and discussions on the nature of contemporary literature and obscene literature. It was also observed how Hilda's intimate life and works produced by her since 1950 are coherent with the obscene production. After this first moment, and based on an analysis of the *corpus*, we show that the writer, when addressing issues related to identity and sexuality, such as phallogocentrism, symbolic violence and sexual violence, reproduces discourses from the patriarchal system in order to ridicule them through obscenity and laughter. In this process, the author subverts the gender roles and hierarchies belonging to an official culture, exchanging the high and the low. In this way, her tetralogy ends up showing itself as a set of carnivalized works. Consequently, through this dialogue between gender and carnivalization, the texts that make up the *corpus* of this research are linked to the concept of deconstruction. So, this thesis focuses on the Hilst's tetralogy as a unity that exemplifies carnival laughter, potentially destabilizing power relations. In short, this research is added to the studies of gender in contemporary literature of female authorship and reinforces: to talk about literature can also be a political talking. Finally, it should be noted that the theoretical basis of this research is constituted by works by Bakhtin (2013, 2015), Bataille (1987, 2014), Beauvoir (1970), Dalcastagnè (2005, 2012, 2021), Derrida (1975, 2000, 2003, 2004, 2005, 2013, 2014), Minois (2003-a, 2003-b), Scott (1988, 1995) e Zinani (2010).

Keywords: obscene tetralogy; Hilda Hilst; gender; carnivalization; deconstruction.

RESUMEN

Este trabajo se caracteriza por el análisis comparativo, a la luz de los estudios de género, carnavalización y deconstrucción, de la tetralogía obscena de Hilda Hilst, compuesta por las obras *O caderno rosa de Lori Lamby* (1990), *Contos d'escárnio* (1990), *Cartas de um sedutor* (1991) y *Bufólicas* (1992). Para alcanzar esto, recurrimos, como soporte teórico, a conceptos centrales de la Crítica Literaria Feminista y a discusiones sobre la naturaleza de la literatura contemporánea y la literatura obscena. También se observó cómo la vida íntima de Hilda y sus obras producidas desde 1950 son coherentes con la producción obscena. Luego después de este primer momento, y a partir de un análisis del recorte, mostramos que el escritor, al abordar temas relacionados con la identidad y la sexualidad, como el falogocentrismo, la violencia simbólica y la violencia sexual, reproduce discursos del sistema patriarcal con el fin de ridiculizar. ellos a través de la obscenidad y la risa. En este proceso, el autor subvierte los roles y jerarquías de género pertenecientes a una cultura oficial, intercambiando altos y bajos. De esta manera, su tetralogía acaba mostrándose como un conjunto de obras carnavalizadas. Por tanto, a través de este diálogo entre género y carnavalización, los textos que conforman el *corpus* de esta investigación se unen al concepto de deconstrucción. Así, esta tesis se centra en la tetralogía de Hilst como una unidad que ejemplifica la risa de carnaval, potencialmente desestabilizadora de las relaciones de poder. En síntesis, esta investigación se suma a los estudios de género y sexualidad en la literatura femenina contemporánea y refuerza: hablar de literatura también puede ser una charla política. Por último, cabe señalar que la base teórica de la investigación se compone de trabajos de Bakhtin (2013, 2015), Bataille (1987, 2014), Beauvoir (1970), Dalcastagnè (2005, 2012, 2021), Derrida (1975, 2000, 2003, 2004, 2005, 2013, 2014), Minois (2003-a, 2003-b), Scott (1988, 1995) y Zinani (2010), entre otros autores.

Palabras claves: tetralogía obscena; Hilda Hilst; género; carnavalización; deconstrucción.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	11
2 GÊNERO E LITERATURA CONTEMPORÂNEA	20
2.1 Teoria e Crítica Literária Feminista: principais conceitos	20
2.2 Literatura contemporânea e a busca por espaço(s)	28
2.3 Mas, afinal, é literatura erótica, pornográfica ou obscena?	34
2.4 Gênero e carnavalização	53
2.5 Desconstrução nos estudos de gênero	55
3 HILDA HILST E SUA TRAJETÓRIA: UMA AVENTURA OBSCENA	66
4 SEXUALIDADE E IDENTIDADE NA TETRALOGIA	86
4.1 Sexualidades, fluidas e no plural	86
4.2 Violência sexual e corpos punidos	98
4.3 Falogocentrismo: reis porque homens, homens porque reis	105
4.4 Outras violências do patriarcado	111
5 CARNAVALIZAÇÃO	121
5.1 O que (r)existe fora dos padrões sociais vigentes	121
5.2 A tetralogia ancorada no riso	140
6 CONCLUSÃO	159
REFERÊNCIAS	172
ANEXOS	187

1 INTRODUÇÃO

Os estudos literários consideram os fatores sociais na análise literária há muito tempo, ainda que com diferenças metodológicas a depender do estudo. Como ocorre no Pós-Estruturalismo¹, por exemplo, o método parte da ideia de considerar os fatores externos como sendo também internos, mas não determinantes na obra; valor estético e social equilibram-se a fim de enriquecerem a leitura de determinado texto em um dado contexto sócio-histórico. Isso não significa que “se deva ignorar a função estética dos procedimentos formais, pois na verdade é deles que a potência emancipatória do texto literário deriva, como ensina Hans Robert Jauss²” (BORDINI, 2006, p. 12), isto é, a função estética é importante não só internamente, mas porque é capaz de também realçar o que se encontra exteriorizado; o estético é um recurso que funciona como ponte para alcançar o que não está escrito.

A literatura na pós-modernidade não é vista da mesma forma como era até metade do século passado, a ideia de unidade cultural não vigora; cultura, arte e literatura são elementos que funcionam em diálogo com outros incontáveis fatores, ilimitadas interferências. O amadurecimento do conceito antropológico de múltiplas culturas contribui com a definição do texto literário enquanto produto social. Para Bordini,

A existência de múltiplas culturas, distribuídas em tribos e facções, regiões, cidades e bairros, ou até na esquina ou no condomínio, cada uma com sua especificidade e necessidades, determina uma alteração radical no campo dos estudos literários [...] a pertinência de uma abordagem dos estudos literários que não se detenha nos recursos formais e sim que acentue as relações que o texto pode estabelecer com a vida social parece hoje muito maior. (BORDINI, 2006, p. 12).

Por meio dessa abordagem, a pertinência do texto literário é decidida pelo leitor, pois, a partir do momento em que se desconsidera a homogeneidade no efeito literário — assim como na cultura —, a recepção também é múltipla. Dentro do pluriculturalismo, a autonomia recebe posição privilegiada, assim como o respeito às especificidades de cada ser e de cada objeto.

É partindo desses pressupostos que, na metade do século XX, surge a Escola de Birmingham, conhecida por ter fundado o que hoje é categorizado como o campo dos Estudos

¹ Retornamos ao Pós-Estruturalismo no tópico *Desconstrução nos estudos de gênero*.

² JAUSS, Hans Robert. O texto poético na mudança de horizonte da leitura. In: LIMA, Luiz Costa (org.). **Teoria da Literatura em suas fontes**. 2. ed. Trad. Marion S. Hirschmann e Rosane V. Lopes. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983. p. 873-919.

Culturais. A escola é mais conhecida no Brasil através do livro de Ian Watt, *A ascensão do romance*, no qual a principal ideia discutida é a de que o sistema literário afeta a cultura, assim como a cultura afeta o sistema literário.

Dessa forma, a obra literária é considerada um organismo (CANDIDO, 2011), sistema que não acaba em si, condicionada socialmente, capaz de influenciar o público e dependente do desejo de um sujeito específico, o(a) autor(a). Nessa relação entre autoria, obra e público — incluindo a crítica —, os valores morais e as tendências comportamentais são reproduzidos, podendo, então, serem afirmados ou negados.

É nessa tríade que se apoia a ideia de que o texto literário não é apenas Estética e nem apenas História ou alguma outra ciência amiga, como Filosofia ou Psicologia — apesar de poder ser estudado por apenas um viés se esse for o objetivo da pesquisa. É antes o resultado da interação de diversos fatores, os quais se acham inseridos em uma temporalidade. Nesse processo, a literatura mostra-se como

um sistema vivo de obras, agindo umas sobre as outras e sobre os leitores; e só vive na medida em que estes a vivem, decifrando-a, aceitando-a, deformando-a. A obra não é um produto fixo, unívoco ante qualquer público; nem este é passivo, homogêneo, registrando uniformemente o seu efeito. São dois termos que atuam um sobre o outro, e aos quais se junta o autor, termo inicial desse processo de circulação literária, para configurar a realidade da literatura agindo no tempo. (CANDIDO, 2011, p. 84).

Assim, considera-se a literatura como um sistema mutável, que não produz significações apenas no momento da produção textual e que causa efeitos diferentes a cada leitura, mesmo tratando-se de um mesmo leitor e as leituras terem sido realizadas em um intervalo reduzido de tempo. Além disso, há muitos tipos de leitura, incluindo a de natureza crítica, na qual uma das significações é o realce das questões de gênero e, conseqüentemente, das relações de poder abordadas no texto, que é o foco desta pesquisa.

Aqui, a palavra poder remete diretamente aos pressupostos de Michel Foucault, através dos quais se compreende que o poder funciona em conjunto com o discurso e a subjetivação, ou seja, um poder que não só reprime, mas que também produz saber e verdade. É nessa ação de uns com os outros que o poder evidencia qual dos lados tem autoridade. Nessa perspectiva, como explica Andrea Gonçalves Praun, cabe aos estudos de gênero não só identificar a autoridade, mas entender como ela é institucionalizada:

Para Sartori (2004, citado por OLIVEIRA e KNÖNER, 2005)³, o gênero constitui uma construção social, abordando as relações de poder entre homens e mulheres. Essas relações variam em diferentes sociedades e culturas, e mesmo dentro de uma mesma sociedade. Portanto, não são fixas. Para Martinez (1997), citado por Pereira e Fernandes Filho (2008), o conceito de gênero inclui diversos componentes, como identidade, valores, prestígio, regras, normas, comportamentos, sentimentos, entre outros. (PRAUN, 2011, p. 57).

O gênero, dessa forma, é uma condição exigida para um corpo sexualizado que nos possibilita entender as interpretações construídas sociocultural e historicamente para o masculino e para o feminino. Essas interpretações promovem as relações de poder que estabelecem padrões culturais, e quando não há presença de alteridade nestes padrões, a consequência é uma relação hierárquica.

Isso posto, projetamos o estudo de gênero de modo que este seja uma forma de pesquisar como as interações pautadas em diferenças de natureza sexual — na maior parte das vezes, discriminatórias — têm suas representações em uma determinada sociedade e em um específico contexto histórico, opondo-nos à ideia de que são naturais, imutáveis, intocáveis e inquestionáveis. Ou seja, os estudos de gênero não são apenas uma ideologia, mas, sobretudo, um campo de conhecimento alicerçado pelos pressupostos dos Estudos Culturais, os quais enxergam o texto como um mosaico em que cada elemento textual tem sua função estética, psicológica e cultural, o que contraria a ideia de uma essência universal no texto. Assim, os Estudos Culturais são uma perspectiva teórico-metodológica de caráter interdisciplinar que investiga “as relações entre a cultura contemporânea e a sociedade, isto é, suas formas culturais, instituições e práticas culturais, assim como suas relações com a sociedade e as mudanças sociais [...] cultura é uma categoria-chave que conecta a análise literária com a investigação social.” (ESCOSTEGUY, 2001, p. 151)

Ao convocar a interdisciplinaridade para as análises, as características textuais e formais são capazes de manifestar determinada cultura; assim, os textos não possuem isenção ideológica e contrariam a ideia antes tão valorizada da pureza da arte e da inspiração que a promove. A literatura, dessa forma, deixou de gravitar em torno de idealizações, passando a ser considerada fator concreto da vida social concreta.

Portanto, o objetivo dos Estudos Culturais é “ressocializar e rehistoricizar a grande arte, tornada abstrata nas mãos das elites, bem como promover as manifestações das classes populares e das minorias a um estado de dignidade cultural que não lhes é concedido.”

³ OLIVEIRA, Anay Stela; KNÖNER, Salette Farinon. **A construção do conceito de gênero**: uma reflexão sob o prisma da Psicologia. Trabalho de Conclusão de Curso. Blumenau: FURB, 2005.

(BORDINI, 2006, p. 14). No campo da teoria literária, a análise do texto surge em primeiro lugar e, a partir dela, desenvolve-se a análise cultural. Dessa forma, um estudo de gênero na literatura que se insere nos Estudos Culturais é responsável por investigar nos textos símbolos culturais relacionados ao que é ser homem e o que é ser mulher, analisar conceitos normativos presentes na sociedade, entender o papel das instituições econômicas e políticas na manutenção do *status quo* e embasar a resistência política de grupos historicamente marginalizados.

A alteridade pretendida pelos estudos de gênero diz respeito a se saber respeitar a existência do outro, do diferente. Isso significa ter a consciência de que o outro possui uma vivência diferente e, tão importante quanto, compreender que estamos inseridos em um contexto social, histórico, político, econômico e religioso marcado pela pluralidade e que a construção de um indivíduo enquanto sujeito depende do outro.

Abordar o diálogo entre literatura e estudo de gênero é buscar a singularidade de cada obra literária por meio do seu texto enquanto discurso, notando a importância da interpretação para as questões socioculturais escolhidas para reflexão. Esse diálogo torna-se consistente a partir da segunda metade do século XX devido à Teoria e Crítica Literária Feminista (TCLF), que atribuiu aos estudos literários terminologias e conceitos que circunscrevem objetivamente o campo de análise dos estudos de gênero.

O recorte, a tetralogia obscena de Hilda Hilst, é composto pelas obras *O caderno rosa de Lori Lamby* (1990), *Contos d'escárnio* (1990), *Cartas de um sedutor* (1991) e *Bufólicas* (1992). Embora Hilda tenha produzido outras obras repletas de erotismo, essas quatro são consideradas obscenas por motivos que serão explicitados adiante, como a utilização de uma linguagem chula, a abordagem de tabus ligados ao corpo e à sexualidade, o uso da carnavalização e do riso carnavalesco para ridicularizar e desconstruir, entre outros. Ademais, cabe ressaltar que muitas das pesquisas relacionadas ao erotismo, à pornografia ou à obscenidade de Hilda restringem-se às três obras em prosa (as primeiras entre as citadas). Todavia, convém reforçar que *Bufólicas*, ainda que escrita em versos, é composta de poemas narrativos, inscreve-se no campo discursivo da área dos estudos de gênero e, não menos importante, é tão carnavalizada (ou até mais) quanto as demais que integram a tetralogia.

Em termos estruturais, a pesquisa acha-se dividida em quatro capítulos. No primeiro, “Gênero e literatura contemporânea”, o tópico de abertura, “Teoria e Crítica Literária Feminista: principais conceitos”, aborda conceitos dos estudos de gênero importantes para as análises do *corpus* escolhido, como a relação da Teoria e Crítica Literária Feminista com as ondas do movimento feminista, e o conceito do sistema social denominado de patriarcalismo.

Além disso, situa-se a pesquisa dentro da autoria feminina que se apresenta “como um processo representativo da história das mulheres, uma ferramenta de denúncia e de quebra de mitos e preconceitos reforçados pelo discurso patriarcal.” (SANTOS, 2016, p. 139). Nessa perspectiva, tendo por base a ideia de que estudar gênero é estudar a conceituação do sujeito homem e do sujeito mulher no pensamento ocidental, são discutidas algumas ideias de Simone de Beauvoir (1908-1986) — como o binarismo Sujeito/Outro ou Um/Outro.

O segundo tópico, “Literatura contemporânea e a busca por espaço(s)”, relaciona a literatura contemporânea com os estudos de gênero, definindo-a como uma fase que permite vozes que, antes, não eram ouvidas. Nesse período de produção, como é destacado no tópico, a literatura continua abordando as grandes questões da humanidade, como (quase) sempre fez, mas com um número infinito de formas e influências. Nesse contexto, as personagens que fazem os questionamentos são de tipos variados, ainda que alguns estereótipos continuem a ser reproduzidos. Assim, a discussão dá-se em torno da democratização da literatura enquanto texto, autoria, personagens e temas, além da estetização da violência, recurso valioso e frequente. Aqui, nosso principal reforço teórico são as pesquisas desenvolvidas por Regina Dalcastagnè, professora da Universidade de Brasília reconhecida como uma das maiores pesquisadoras da literatura brasileira contemporânea.

Com o tópico “Mas, afinal, é literatura erótica, pornográfica ou obscena?”, passa a ser delimitado o *corpus* de análise, sendo categorizada a tetralogia hiltiana não só como literatura contemporânea, mas como literatura obscena. Aqui, discursos valiosos para as três categorias — e outras tantas utilizadas nos textos polêmicos de Hilda — são discutidas, e a escolha metodológica da obscenidade é justificada. Dessa forma, demonstra-se que a tetralogia não deixa de se incluir na literatura erótica de autoria feminina, ou, até mesmo, em uma pornografia com alto valor estético que foge do esperado pelo seu público, mas, para esta pesquisa, se insere na obscenidade. Obscena porque carnavalizada, porque rebaixa a carne e a ridiculariza; o corpo obsceno, antes de pedir complementaridade ou gozo, pede socorro.

Em “Gênero e carnavalização”, tópico breve, são mostradas algumas das características mais básicas do conceito bakhtiniano de carnavalização. Por mais que não seja o tópico de análise da obra, esse primeiro contato mostrou-se importante para se entender a forma como o carnaval funciona em diálogo com a literatura obscena e com a ideia de desconstrução, que é desenvolvida em seguida. Assim, esse tópico, mais do que funcionar para aplicar o carnaval de Bakhtin à tetralogia de Hilda, tornou-se relevante principalmente enquanto justificativa do porquê de as obras serem obscenas. É também uma antecipação do caráter

desconstrutivista dos textos. Por isso, apesar de ser uma apresentação teórica curta, fez-se importante para uma melhor visualização dos quatro grandes pontos deste trabalho: gênero, obscenidade, carnavalização e desconstrução.

Em “Desconstrução nos estudos de gênero”, último tópico do primeiro capítulo, é feita uma explanação com vistas ao entendimento do pós-estruturalismo e a desconstrução proposta por Derrida. Nesse processo, mostra-se como o binarismo, a historicidade e a *différance* são postulados essenciais para a compreensão das normas de gênero enquanto construções presentes em um *logos* e que são, dessa forma, passíveis de desconstrução. Ou seja, como é discutido no tópico, para os estudos gendrados⁴, a desconstrução é uma modalidade de leitura necessária quando tratamos de relações binárias de poder, já que “desconstruir a oposição é primeiro, num determinado momento, derrubar a hierarquia.” (DERRIDA, 1975, p. 54). Assim, se nos interessa o que é socialmente construído, igualmente nos importa conhecer o que pode ser socialmente desconstruído.

O segundo capítulo, sem tópicos, é uma trajetória de Hilda Hilst e da sua produção literária. Textos da sua poesia, da sua ficção e do seu teatro são apresentados, desconsiderando o foco restritivo da tetralogia, pois o objetivo dessa seção da pesquisa é apresentar uma Hilda diferente daquela tantas vezes marcada quando o assunto é sua literatura polêmica e suas palavras de baixo calão. Dessa forma, é destacado que Hilda não é a “velha pornográfica” que “só fala putaria” — expressões utilizadas pela crítica na época dos lançamentos dos livros —, mas uma das maiores escritoras em língua portuguesa do século XX, inclusive quando escreve “putaria”. Dos seus setenta e três anos corporalmente viva, cinquenta e três deles foram escrevendo literatura de importante valor estético. A escritora, durante todo o seu percurso, enquadrou-se no papel do intelectual percorrido por Edward Sair:

O papel do intelectual encerra uma certa agudeza, pois não pode ser desempenhado sem a consciência de se ser alguém cuja função é levantar publicamente questões embaraçosas, confrontar ortodoxias e dogmas (mais do que produzi-los); isto é, alguém que não pode ser facilmente cooptado por governos ou corporações, e cuja *raison d'être*⁵ é representar todas as pessoas e todos os problemas que são sistematicamente esquecidos ou varridos para debaixo do tapete. (SAID, 2005, p. 25).

No terceiro capítulo, “Sexualidade e Identidade na tetralogia”, o primeiro tópico “Sexualidades, fluidas e no plural” explora a representação dos diversos tipos de sexualidade

⁴ Termo inicialmente utilizado pelo feminismo anglo-americano a fim de diferenciar o estudo de gênero literário (*gender*) do estudo de gênero categoria (*gender*) e trazido para os estudos acadêmicos do Brasil pela pesquisadora Susana Bornéo Funck.

⁵ Tradução livre nossa: razão de ser, propósito.

presentes nas obras escolhidas para a análise. Neste ponto, visa-se apontar que a escritora explorou esse plural como uma forma de criticar as normas impostas pela sociedade, os moldes reforçados pela heteronormatividade. A fluidez é apontada logo no título do tópico pois as sexualidades representadas são espontâneas, fluem com a naturalidade de um líquido que encara a necessidade do movimento com naturalidade. Aqui, sexualidade não se separa de desejo; desejo se constrói enquanto questiona o sistema cultural de dominação que legitima ou deslegitima as vivências e os prazeres dos corpos. Já a identidade, por sua vez, é descrita como aquela que se acha em crise, como propõe Stuart Hall ao defender que ela “desloca as estruturas e processos centrais das sociedades modernas e abala os quadros de referência.” (HALL, 2002, p. 7). Nesse processo, introduzidos na modernidade, os conceitos de homem e de mulher são deslocados e as relações de poder são abaladas, o que significa dizer que os quadros de referência são desconstruídos.

O tópico “Violência sexual e corpos punidos” parte do princípio da literatura contemporânea enquanto palco para violência e espaços de exceção. Como demonstramos nessa seção do trabalho, em Hilda, há um palco que tudo mostra, sem filtro, embora não devamos confundir palco com acolhimento. Aqui, mais uma vez as relações de gênero são evidenciadas pela construção do poder, o qual não deve ser entendido como “algo que uma pessoa ou um grupo possua, e sim uma relação que se estabelece entre dois polos.” (NADER; CAMINOTI, 2014, p. 5). Para a discussão desse aspecto na obra de Hilda Hilst, são apresentados trechos que tratam a exploração sexual — inclusive, a infantil —, a pedofilia, o estupro e a sua erotização, entre outras violações.

Em “Falocentrismo: reis porque homens, homens porque reis”, a discussão se volta mais uma vez para Derrida e a desconstrução, sendo abordadas questões como o condicionamento da nossa herança cultural pelo falocentrismo. A partir daí, tendo a tetralogia hilstiana como base de investigação, analisa-se criticamente a definição do homem como o ser que possui falo e a mulher enquanto ausência desse símbolo de virilidade e poder. Parte significativa da desconstrução promovida pela leitura das obras obscenas recai nesse lugar que tem estreita ligação com a identidade e com a sexualidade. Portanto, a cultura do falocentrismo “legitima a plenitude do homem em detrimento a mulher, essa cultura centraliza o homem como detentor do saber e poder, compõe a história social do ocidente e da metafísica da presença, tendo-o como o centro.” (SOUZA; MONTEIRO, 2020, p. 13). Em outras palavras, o sistema falocêntrico considera ser suficiente a presença do homem para interpretar o mundo e como ele deve ser.

O tema do tópico “Outras violências do patriarcado” é ainda o falocentrismo, embora o centro das discussões recaia sobre os que estão à margem do poder, e não na zona privilegiada por ele. No âmbito dessas discussões, ganham centralidade o conceito da violência de gênero e a definição de violência simbólica, destacando-se que a violência também pode ser naturalizada e desnaturalizada, porque ela existe alimentada pela percepção da superioridade ou inferioridade do outro. Assim, ao evidenciarmos a superexposição que Hilda proporciona às violências de gênero, evidenciamos também os binarismos presentes na estrutura das relações de dominação entre homens e mulheres, e como esses binarismos são desconstruídos nos textos escolhidos para recorte, os quais, sendo escritos e recebidos em uma sociedade patriarcal, não se acham isentos ao sistema.

No quarto capítulo, “Carnavalização”, o tópico inicial, “O que (r)existe fora dos padrões sociais vigentes”, aborda o conceito que foi tão brevemente discutido anteriormente. Aqui, o construto torna-se a base de uma fundamentação teórica voltada para a análise da tetralogia hilstiana não só pelo viés de gênero, mas também pelo diálogo entre este, o conceito de carnaval proposto por Bakhtin e a desconstrução de Derrida. O objetivo é mostrar que as obras marcadas pela carnavalização são uma forma de permutar o alto e o baixo, na forma e no conteúdo, evidenciando que o corpo explorado por Hilda não é o que busca prazer, mas o entendimento. A tetralogia posiciona-se em um estado de vida festivo, que funciona como um apontamento para a possibilidade de uma nova realidade, na qual o avesso seja acolhido.

Depois, o tópico “A tetralogia ancorada no riso” expõe ainda um outro recurso valioso para a carnavalização, mas, por questões metodológicas, separada do desenvolvimento anterior: o riso. Sem a pretensão de definir o riso em Hilda, porque ele é tanto o carnavalesco como tantos outros, evidencia-se a essencialidade dele no processo de desconstrução dos binarismos de gêneros e de ideologias oriundas do sistema patriarcal e heteronormativo, como o machismo e a homofobia. Dito de outro modo: se o riso é um “espírito que passa” (MINOIS, 2003-a) pela obra de Hilda, ele passa deslocando tudo que tinha a pretensão de ser estável. É ele um dos principais motivos para a tetralogia ser obscena, e não pornográfica, nem incluída na grande categoria do erótico. Para Hilda, o riso é a força de sua obra e motivo de seu orgulho: a escritora orgulhava-se do risível escrito em seriedade.

A conclusão desta pesquisa, além de reforçar os pressupostos mais básicos para o entendimento do trabalho como um todo, realça três pontos. O primeiro deles é o de que a tetralogia hilstiana, enquanto carnavalização, é obscena. O segundo, que a tetralogia, enquanto material discursivo, é terreno fértil para a desconstrução dos binarismos de gênero e para a

representação ridicularizada da sociedade. Por fim, a terceira assertiva é a de que, a partir dos conceitos de gênero, carnavalização e desconstrução, é possível fazer uma análise literária das quatro obras escolhidas com o fito de concluir que Hilda Hilst nunca se despediu da “literatura séria”, como aponta parte da crítica. Hilda, na verdade, continuou fazendo o que começou a fazer em 1950: fazer refletir acerca do sujeito e da sociedade na qual ele está inserido.

Nos “Anexos” do trabalho, são apresentadas algumas imagens citadas durante o desenvolvimento do texto, entre as quais as ilustrações do livro *Bufólicas* e a capa de *Contos d’escárnio*. A preocupação em inserir essas imagens partiu do entendimento de que a carnavalização e a desconstrução estão presentes também na linguagem não verbal que estampa os livros de Hilda, embora esse não tenha sido o foco desta pesquisa. Entretanto, ainda que vistas enquanto informações adicionais, são importantes para entendermos a crítica sócio-literária de Hilda: cada ilustração, seja ela inserida durante o texto literário ou seja arte produzida para a capa, foi avaliada e permitida pela escritora. Em muitas notícias em jornais do início da década de 1990, Hilda era colocada lado a lado dos seus ilustradores, sendo rotulados por “velhos indecentes”.

Por fim, cabe destacar que esta pesquisa vislumbra a possibilidade de abarcar campos que ainda se encontram em ampla difusão acadêmica: a crítica literária gendrada enquanto desconstrução discursiva, a crítica literária de obras obscenas de autoria feminina e a crítica literária em diálogo com a carnavalização bakhtiniana. Nessa perspectiva, este trabalho visa contribuir com a fortuna crítica em torno dos estudos relacionados com a literatura, gênero, desconstrução e carnavalização. No mais, espera-se que trabalhos como este possam oferecer subsídios para reflexões a respeito não só da produção literária, mas também das relações de poder existentes na nossa sociedade patriarcal e heteronormativa.

2 GÊNERO E LITERATURA CONTEMPORÂNEA

2.1 Teoria e Crítica Literária Feminista: principais conceitos

A Teoria e Crítica Literária Feminista (TCLF) teve início com a segunda onda feminista⁶, por volta de 1970. Foi nesse período que o feminismo⁷ lutou por espaço nas universidades públicas, escrevendo artigos e livros que alicerçam as pesquisas na área de gênero até hoje, como *Sexual politics* (1970), da escritora e ativista Kate Millett. Nesse livro, os papéis do patriarcado e da sexualidade são estudados e questionados, tendo como recorte as obras de DH Lawrence, Norman Mailer, Henry Miller e Joan Genet.

Em 1966, Millet se filiou ao N.O.W (*National Organization for Women*), fundado por Betty Friedan, autora do livro *A mística feminina*, de 1963, no qual a ativista discute a mistificação da mulher enquanto mãe, esposa e dona de casa, resultante da crise de 1929. Millett reforça a importância do movimento feminista, ao qual afirma ter ficado a dever a sua “tomada de consciência.” (MILLETT, 1974, p. 4). Nessa perspectiva, abordou o *status quo* enquanto sucesso universal durante muitos anos, mas com modificações recentes e deslocantes. Para ela, a organização da sociedade é também a organização dos produtos artísticos, inclusive a literatura, e como essa organização estava sendo revista, era preciso rever também os produtos oriundos dela. A autora aponta ainda o patriarcalismo como principal forma de governo. Além disso, por fazer parte da segunda onda, a escritora associa a revolução sexual à possibilidade do fim do patriarcado, “abolindo tanto a ideologia da supremacia do macho como a tradição que a perpetua através do papel, condição e temperamento atribuídos a cada um dos dois sexos.” (MILLETT, 1974, p. 10), o que teria o potencial de permitir a verdadeira integração dos sujeitos em uma sociedade que não exclua ninguém da dignidade da experiência humana.

⁶ A primeira onda feminista teve seu início ainda no século XIX, com a luta para que mulheres casadas pudessem ter direito de posse (ter propriedades), para que todas as mulheres pudessem escolher as suas profissões e para o banimento do Sati (costume antigo de comunidades hindus, através do qual a viúva deveria se sacrificar, jogando-se na fogueira acesa juntamente com o marido morto). Isso não significa dizer que, antes do século XIX, não havia pessoas do sexo feminino que lutavam pelos direitos das mulheres; eram, no entanto, casos isolados e sem movimentação política-pública. Exemplos disso foram Christine de Pizan, no século XV, e Mary Wollstonecraft que, em 1792, publicou o tratado *Uma reivindicação pelos direitos da mulher*. No Brasil, foi no século XIX que surgiram as primeiras escolas primárias para as meninas e o ofício de “professora”. A expressão “primeira onda” foi cunhada por Marsha Lear apenas em 1968, quando também passou a ser utilizada a expressão “segunda onda”.

⁷ Consideramos importante lembrar que esse tradicional percurso do movimento feminista é, na verdade, o percurso do feminismo branco. Quando nos referimos aos dias atuais, preferimos utilizar o termo “feminismos” como forma de posicionamento contra o silenciamento imposto pelo singular “feminismo”. Embora a discussão desse tema não seja o escopo desta pesquisa, cabe destacar que a racialização do termo é recurso importante na luta das mulheres negras, pois a violência de gênero sofrida não é a mesma para todas as mulheres cis.

Em prol dessa dignidade, a escritora sugere ainda que as características determinadas femininas e masculinas sejam examinadas, e que essas características tenham o seu valor enquanto atributos humanos, gerais, e não seccionadas pelo gênero. Como exemplo, é citada a virilidade, característica marcada pela violência; logo, deve ter um valor negativo e não dependente do gênero ao qual é associado. A autora afirma então que “a eficiência e o intelectualismo do temperamento masculino e a ternura e a consideração ligadas ao temperamento feminino [são] recomendáveis a ambos os sexos sem distinção.” (MILLETT, 1974, p. 10). Recomendação mais provável de acontecer sem a existência da instituição família patriarcal, pois ela liga o gênero aos papéis sociais e à autoridade social.

Sem a família patriarcal, explica Millett, a mulher seria capaz de abandonar a categoria de “menor” socialmente, não seria mais vista como incapaz em inúmeras atividades capitalistas, teria acesso aos direitos destinados aos homens, enquanto os filhos seriam responsáveis de todos os progenitores, pois nenhuma estrutura familiar estaria marcada pelas diferenças impostas pelo conceito de gênero. Por isso, *Política sexual* é uma das obras mais importantes para a consolidação da TCLF e dos estudos de gênero e de sexualidade, uma vez que “Millett lia a sociedade e o que viria a ser denominado de sistema de gênero (pela própria, mas também por Lauretis em *Tecnologias de gênero*) com olhos muito interessados nas desigualdades (econômicas, sexuais, profissionais) impostas a vastas parcelas da população.” (SCHNEIDER, 2020, p. 3)

Assim, a sociedade lida por Millett é a sociedade que não pode ser analiticamente separada do patriarcado — palavra cuja origem advém da junção das palavras, em grego, *pater* (pai) e *arkhe* (origem e comando) —, como a nossa. O poder, tanto na esfera pública, quanto na privada, se encontra ao lado dos patriarcas, dos homens. Esse sistema sustenta ideologias como o machismo, o falocentrismo⁸ e o falogocentrismo⁹, e essas ideias passaram por um processo de naturalização¹⁰, formando a memória discursiva¹¹ do sujeito nas sociedades marcadas pelo patriarcalismo, que “pode ser definido como uma estrutura sobre a qual se

⁸ Do gr. *phallos*, falo + lat. *centrum*, centro. É no falo que o poder está centralizado, ou seja, é o símbolo do processo social que legitima a suposta superioridade exercida pelo sexo masculino.

⁹ Neologismo criado por Jacques Derrida ao unir os termos *falocentrismo* e *logocentrismo*. Na Teoria e Crítica Literária Feminista, a expressão nomeia a autoridade masculina sobre o feminino, expondo a questão de o falo ser comumente reconhecido como ponto de referência do poder social, a única forma de aprovação da realidade histórico-cultural, denunciando uma sociedade patriarcal norteada por discursos falocêntricos.

¹⁰ Expressão comumente utilizada pela Teoria e Crítica Literária Feminista para denominar o processo de “tornar natural” algo, incluindo ações que deveriam ser contestadas. Para Swain, diz respeito a “tudo que é repetido, ensinado, reiterado, afirmado, passa ao domínio da evidência, da tradição, dos costumes, da norma: torna-se natural.” (SWAIN, 2005, p. 9)

¹¹ O conceito de memória discursiva utilizado nos estudos de gênero é o proposto por Michel Pêcheux, um dos fundadores da Análise do Discurso Francesa.

assentam todas as sociedades contemporâneas (...) [, sendo] caracterizado por uma autoridade imposta institucionalmente.” (BARRETO, 2004, p. 64), a qual, por ser institucionalizada, atinge todas as esferas da vida em sociedade, seja no âmbito público ou privado, seja na política ou na produção cultural.

Mesmo nos dias atuais, após a terceira onda do movimento feminista¹² e algumas conquistas, o patriarcalismo ainda se faz presente e opressor. É frequente encontrarmos essa concepção de primazia do masculino sobre o feminino, do heteroafetivo sobre o homoafetivo, na matéria discursiva, inclusive nos textos literários. Isto é, continua a aplicabilidade da dualidade do Sujeito e do Outro, na qual o não-homem e o não-hétero é o Outro, definido como inessencial pelo Sujeito. Acerca do Sujeito e do Outro, Beauvoir explica: “Nenhum sujeito se coloca imediata e espontaneamente como inessencial; não é o Outro que, se definindo como Outro, define o Um; ele é posto como Outro pelo Um se definindo como Um. Mas para que o Outro não se transforme no Um é preciso que se sujeite a esse ponto de vista alheio.” (BEAUVOIR, 1970, p. 12)

Para Beauvoir, o grupo com poder social, o Um, se define e, com isso, produz a definição do Outro. Ou seja: o Outro, enquanto não sujeito, não possui a capacidade e/ou oportunidade de se definir, tornando-se objeto. Dessa forma, a mulher é o que o homem não é, então, se o homem é forte, a mulher, conseqüentemente, é fraca; outro exemplo, é que se o heterossexual é a norma, tudo que não pertencer a esse grupo é o desvio. Isso constitui o que conhecemos como os binarismos de gênero, formando polos positivos e negativos para os grupos sociais.

Até hoje, uma das teóricas mais citadas pela TCLF é Beauvoir, pois “jamais uma obra escrita por uma mulher para mulheres suscitara tamanho debate: *O segundo sexo*, publicado em 1949”¹³ (CHAPERON, 1999, p. 37). No Brasil, o livro é dividido geralmente em dois volumes: “Fatos e mitos”, abordando pensamentos binários que impuseram a condição da mulher na sociedade, e “A experiência vivida”, dissertando sobre essa condição nos campos da sexualidade, da psicologia e da política.

O binarismo¹⁴, conceito tão utilizado nos estudos de gênero, abordado no primeiro volume, é uma regulação das categorias em duas direções: o homem e a mulher. Essa

¹² Não há consenso teórico sobre o fim da terceira onda: alguns pesquisadores defendem a existência da quarta onda, que estaria estreitamente ligada ao uso das redes sociais, enquanto outros afirmam que ainda estamos inseridos na terceira.

¹³ Beauvoir já detinha certo prestígio social em 1949 devido à publicação de *A convidada*, em 1943, romance inspirado no triângulo amoroso do qual participou junto com a aluna Olga Kosakiewicz e com o filósofo Jean-Paul Sartre. Essa ocorrência foi recebida positivamente pela crítica artística da época.

¹⁴ O conceito será desenvolvido no tópico “Desconstrução nos estudos de gênero”.

bipartição tem, como função, (re)produzir estereótipos e associá-los, obrigatória e respectivamente, ao masculino e ao feminino. Convém lembrar que essas duas categorias também são construções sociais, ou seja, passíveis de mudança, embora as suas naturalizações pareçam ser inquestionáveis. Para Bonnici,

O binarismo, um dos pontos básicos do estruturalismo, consiste em dois termos mutuamente excludentes, mas hierárquicos [...] O estruturalismo mostra que essas oposições são básicas em todos os fenômenos culturais e que conhecemos um termo porque se refere ao outro contrastante [...] no binarismo, o termo “homem” é considerado positivo e privilegiado, enquanto o segundo é negativo e subalterno (BONNICI, 2007, p. 33).

Dessa forma, a mulher é o que o homem não é, e vice-versa. Quando o binarismo é reproduzido por meio de discursos e de outros tipos de ações, a fim de continuar na sua posição padrão de hegemonia, nós temos o drama de gênero, a performance repetida. Isto é, a corporeidade possui três dimensões contingentes: “sexo anatômico, identidade de gênero e performance de gênero.” (BUTLER, 2012, p. 196). É nesse contexto que a fragilidade e a vaidade, por exemplo, são performances relacionadas ao feminino; assim, quando as atitudes de uma dada mulher não correspondem às expectativas da sociedade em relação ao sexo/corpo feminino, essa mulher será considerada como portadora de um desvio comportamental e até mesmo de desvio sexual, sendo, dessa forma, erroneamente reforçada uma dependência entre identidade e sexualidade.

A identidade de gênero é o gênero com o qual o indivíduo se reconhece, podendo ou não ser o gênero que lhe foi rotulado ao nascer ou quando ainda era um feto, isto é, não é dependente do corpo biológico, ainda que influenciado por ele. Assim, o gênero “pressupõe todo um sistema de relações que pode incluir o sexo, mas que não é diretamente determinado pelo sexo nem determina diretamente a sexualidade.” (GUEDES, 1995, p. 9). Ela é diferente, então, de sexualidade (prática sexual) e de condição sexual (capacidade de desejo), não sendo determinada por nenhuma delas.

Iniciamos o desenvolvimento de nossas identidades a partir da primeira interação com o meio no qual estamos inseridos e, por conseguinte, seu desenvolvimento avança conforme o espaço histórico-social do qual fazemos parte. Isto posto, a identidade de gênero está rigorosamente vinculada ao sistema patriarcal e às suas práticas desde o início de nossas vidas. Essas práticas são desde a cor da decoração do quarto, os presentes recebidos nos “chás de bebê”, os planos e sonhos da família para a fase de realização adulta, até as frases como “É uma garotinha tão delicada” — delicadeza é um estereótipo ligado à mulher, principalmente a

branca — ou “É um menino forte” — força é um estereótipo ligado ao homem. Frases dedicadas a recém-nascidos/as, a crianças que, caso estivessem vestidas com uma roupa que não fosse rosa ou azul, sem laços, sem acessórios, ainda não teriam como ser reconhecidas como meninos ou meninas pela aparência física, muito menos serem considerados delicados ou fortes. Ou seja, a identidade de gênero se forma a partir de um processo de construção que se dá por meio da comunicação e do convívio com outras pessoas, mas ela também se constitui pelas vivências e pelas experiências pessoais, sendo, em virtude disto, suscetível a modificações, podendo ir de encontro ao que o sistema rotula como “natural”, “correto”. Por isso, sua formação é um procedimento intrincado que não nos permite conhecer todos os elementos influenciadores.

Melucci afirma que “a aprendizagem não termina com o fim da idade evolutiva e nas diversas passagens da vida colocamos em questionamento e reformulamos a nossa identidade.” (MELUCCI, 2004, p. 46). A identidade não é estável, é modificável, e, muitas vezes, o sujeito não percebe essas alterações. Sua construção não está apenas relacionada à infância e/ou a adolescência, mas a todas as fases de nossas vidas. A sexualidade, por sua vez, é uma expressão que surgiu, de forma tardia, apenas no século XIX. De acordo com Foucault (1997), surgiu a partir de uma indispensabilidade de atribuir um nome a três fenômenos: 1) área de conhecimento encarregada pelos estudos sobre a reprodução e os comportamentos individuais ou coletivos relativos a ela; 2) conjunto de regras e de normas que se apoiam em instituições (religiosas, jurídicas, pedagógicas, médicas, etc.) para se perpetuarem e para julgarem a conduta sexual da sociedade; 3) a forma como as pessoas dão sentido às suas condutas sexuais, aos seus prazeres, como se tornam sujeitos/as das suas sexualidades. Em virtude disto, pode-se afirmar que a sexualidade surgiu como um conceito direcionado para a experiência enquanto prática, e não apenas para o desejo e para o afeto. Ainda segundo o autor,

Não se deve conceber (a sexualidade) como uma espécie de dado da natureza que o poder tentaria dominar, ou como um domínio obscuro que o saber tentaria, aos poucos, desvelar. É o nome que podemos dar a um dispositivo histórico: não realidade subjacente sobre a qual se exerceriam dominações difíceis, mas uma grande rede de superfície onde a estimulação dos corpos, a intensificação dos prazeres, a incitação ao discurso, a formação de conhecimentos, o reforço dos controles e das resistências se encadeiam uns com os outros, segundo algumas grandes estratégias de saber e de poder. (FOUCAULT, 1997, p. 100).

Ao estudar a noção de sexualidade, Foucault (1997) afirma que sua criação é um dispositivo de poder com potencial para garantir o controle individual do corpo e da sociedade. Ao defini-la como um dispositivo, ele a historiciza e revela sua capacidade normatizadora que

será, inclusive, responsável pela imposição da heteronormatividade, interferindo até mesmo no processo do desejo. Assim, estamos aludindo a um dado que se caracteriza pelas ações e pelos desejos erótico-sexuais nos quais os sujeitos se encerram de forma voluntária e que estabelece a “condição sexual”, erradamente nomeada por “opção sexual”, do sujeito e que determina se ele fará parte de um grupo com dominância (grupo com condutas consideradas como “certas”, “adequadas” e “naturais” pela sociedade) ou de um grupo sem legitimação social.

O autor diferencia, dessa forma, sexualidade de sexo, uma vez que este último é o dado do corpo biológico definido pelo aparelho genital e por outros fatores da fisiologia que direcionam — biologicamente — os seres humanos como machos e fêmeas. Por exemplo, algumas pesquisas desenvolvidas na última década apontam que o código genético também deva ser ponderado na construção do sexo, o que fica mais evidente quando tratamos de sujeitos intersexuais (que devem ser nomeados dessa maneira, e não por “hermafroditas”, já que a situação não se restringe aos órgãos genitais visíveis), ou seja, sexo não é necessariamente visível.

Partindo da diferença entre os conceitos acima mencionados, a crítica literária feminista estuda a representação das identidades e das sexualidades nos textos literários, ambas estruturadas e inseridas “em sistemas sociais de dominação, que se apoiam na biologização e na naturalização de papéis masculinos e femininos, considerados imutáveis e universais, construídos e mantidos por mecanismos de violência física e/ou simbólica.” (SOARES, 2012, p. 12). Por isso, outro ponto explorado pelo campo de estudos é a representação da violência de gênero. Esse tipo de violência, apesar do nome generalizante que pode dar margem para classificar a violência de uma mulher contra um homem ou de um/a heterossexual contra um/a homossexual, trata exclusivamente da situação em que o/a agredido/a faz parte de uma minoria social. Ou seja, as violências de gênero são necessariamente violências constituídas por relações de poder. Os tipos de violências de gênero que receberão mais destaques nas análises feitas adiante serão a violência sexual e a violência simbólica. Essa última tem a coerção como principal característica, sendo caracterizada por constrangimento físico ou moral que se apoia no reconhecimento mútuo, sem questionamento, portanto, de uma imposição econômica, social ou simbólica.

Ainda acerca da TCLF, cabe destacar que essa corrente crítica se subdivide em dois principais tipos, a ideológica e a ginocrítica. A crítica ideológica foca na mulher enquanto leitora e enquanto discurso, preocupando-se com os papéis sociais e os estereótipos reproduzidos nas obras tanto de autoria feminina, quanto masculina. Seu princípio é

revisonista, isto é, seu papel é atribuir novas interpretações ao que, antes, não era questionado. Por sua vez, o foco da ginocrítica é a mulher escritora, levando-se em consideração os aspectos da produção literária, procurando uma especificidade no texto estudado. Aqui, o gênero é um fator influenciador do processo da escrita, adotando-se, por vezes, a expressão “escrita feminina” a fim de distinguir a produção de homens e de mulheres e de realçar a tradição literária feminina, que, por tanto tempo, foi invisibilizada, uma vez que o cânone literário, conjunto de livros com prestígio social, tende a privilegiar obras de autoria masculina, cabendo, à crítica, questioná-lo. Para Schmidt, dentro da ginocrítica,

que abriga diferentes interesses ligados à produção literária de autoria feminina, destaca-se o trabalho que vem sendo desenvolvido no campo que, de modo muito sumário, tem recebido a denominação de “resgate de escritoras” [...] Dirigindo sua atenção crítica à releitura do cânone literário brasileiro, elas se dedicam não somente a escavar o silêncio e as lacunas produzidas pelo processo de canonização (que, como sabemos, institui legitimidades e consagra nomes e obras na mesma medida em que produz apagamentos e instaura silêncios sobre outros nomes e obras), trazendo à luz do dia os trabalhos de escritoras que ficara à margem da instituição literária, mas ainda empreendem um trabalho teórico de grande importância, que é o de indagar e, em certa medida, desconstruir, o próprio cânone. (SCHMIDT, 2009, p. 14).

A pretensão da ginocrítica não é retirar nomes do cânone ou questionar os escritores de forma individual: questiona o cânone enquanto sistema, com a finalidade de acrescentar escritoras que, apesar de grande valor estético, foram silenciadas apenas por serem mulheres, isto é, tiveram seu valor estético negado devido à identidade de gênero¹⁵. Além disso, foram consideradas incapazes de uma atividade que, por tanto tempo, foi considerada apenas masculina, a escrita.

A ginocrítica não diferencia a “escrita feminina” por temáticas, como apontado por parte da crítica de oposição, pois se considera que “a produção feminina apropriou-se de outras modalidades, além das temáticas tradicionalmente exploradas pelo gênero, relacionadas à literatura intimista e confessional” (ZINANI, 2014, p. 13), como, por exemplo, o grande número de mulheres que escreveram e escrevem sobre as ditaduras políticas, seus assassinatos e suas perseguições, tais como as escritoras Elsa Osório, com o romance *Há vinte anos, Luz* (1998), e Marcela Serrano, com *Nós que nos amávamos tanto* (1991). Dessa forma, não é objetivo dessa crítica reduzir ou limitar a autoria feminina.

¹⁵ Vale lembrar que o cânone não só silencia devido à identidade de gênero, mas também por raça, por classe social, ou por qualquer outra característica identitária que, do ponto de vista do poder político, pertença a uma minoria.

Seja pela crítica ideológica ou pela ginocrítica, a crítica literária feminista visa apontar, por meio da literatura, os problemas sociais relativos à mulher, fazendo com que o/a leitor/a questione, reflita e se transforme, percebendo que é no discurso que se formam as redes de dominação, criando, principalmente no sujeito feminino, a consciência de gênero capaz de desestabilizar os modelos de referência. Acerca disso, Zinani explica:

Pode-se afirmar, enfim, que a preocupação com a linguagem em relação à crítica feminista é relevante, pois a mulher, como leitora, precisa ter acesso a essa modalidade de expressão, para que possa identificar as operações retóricas transmissoras da ideologia do texto, criando possibilidades para desconstruir o discurso falocêntrico. Em relação à escrita feminina, é imprescindível o domínio da linguagem para que, por meio do deslocamento das categorias estabelecidas pela estrutura dominante, seja valorizada a experiência feminina e proposta uma leitura que leve ao questionamento dos pressupostos de gênero e literários já estabelecidos, subvertendo os conceitos tradicionais e possibilitando a criação de uma identidade gendrada específica. (ZINANI, 2013, p. 40).

Essa preocupação pode ser estendida aos estudos de gênero de forma geral, pois não compete apenas à figura da mulher deslocar o já estabelecido, mas também as outras minorias, como os/as LGBTQI¹⁶, considerando, aqui, como minorias, não os grupos que possuem menor número de indivíduos na sociedade, mas grupos que estão à margem do poder histórico-econômico, em desvantagem social. Nessa perspectiva, a relação entre gênero e literatura coloca em evidência a voz dessas minorias, enquanto, paralelamente, o discurso patriarcal é atingido por um processo de desconstrução, termo tomado da Arquitetura por Derrida e utilizado, pela primeira vez, na obra *Gramatologia*, de 1967. Para ele, desconstrução implica em executar uma leitura consciente a fim de perceber como oposições binárias são operadas, deslocando a construção hierárquica e questionando o até então tido como o “natural das coisas”. A desconstrução é uma modalidade de leitura essencial para investigar as tensões das hierarquias e para enfraquecer a hegemonia do discurso patriarcal.

O discurso de Derrida aliado ao dos estudos de gênero reforça que os papéis sociais são construídos e, assim, podem ser desconstruídos, ou seja, o que, antes, poderia ser visto como positivo e negativo nos campos da sexualidade e da identidade são, agora, reputados como pluralidade que se constitui enquanto promove uma ruptura com os modelos tradicionais; na literatura, e em outras artes, essa ruptura questiona e problematiza as representações sociais.

¹⁶ Sigla para designar lésbicas, gays, bissexuais, travestis, transexuais, transgêneros, *queer* e intersexos. Ela também pode ser encontrada como LGBTQIA+, em que “A” engloba a assexualidade e o “+”, a pansexualidade e outras variações.

Mais adiante, aprofundaremos o conceito de desconstrução que será tão importante para nossa análise.

Portanto, discutir problemáticas em um estudo gendrado é uma tentativa constante de compreender como a linguagem (re)produz as redes de dominação ou como expressa novas ordens sociais, é uma forma de atingir uma consciência de gênero que fará com que o/a leitor/a perceba a fragmentação do sujeito moderno — seus muitos papéis sociais — por meio da personagem, do narrador ou do discurso presente no texto literário. Nesse processo, a principal consequência da relação entre gênero e literatura é olhar a produção literária sob um novo ângulo, a “perspectiva dos excluídos” (ZINANI, 2013, p. 89), atentando à carga histórica e cultural dos elementos representados no texto, subvertendo as relações de poder existentes na sociedade, atingindo as premissas que regem os gêneros, os sexos e as sexualidades.

Vistos os conceitos da área de gênero que interessam a esta pesquisa, cabe agora entender sua aplicação especificamente à literatura contemporânea, uma vez que, na contemporaneidade, cada vez mais autores e autoras se movimentam na cena literária em busca de espaço, de legitimidade, seja a sua ou a do seu objeto de fala. Discorrer sobre literatura contemporânea — lugar em que a noção de verdade é discutível — é sobretudo estar nesse conflito entre discursos que buscam serem dados como verdadeiros, entre vozes que almejam o seu poder, pois, até então, não tinham a possibilidade de espaço. Assim, discorrer sobre literatura contemporânea de autoria feminina é, sobretudo, afirmar que “a literatura feita por mulheres envolve dupla conquista: a conquista da identidade e a conquista da escritura.” (SCHMIDT, 1995, p. 187). É marcar mais ainda esse espaço já marcado por conflitos e presenças antes ausentes; marcação ainda mais potente quando adentrarmos o campo da literatura obscena.

2.2 Literatura contemporânea e a busca por espaços

Embora definir a Literatura Contemporânea¹⁷ seja uma tarefa difícil, algumas considerações sobre ela já podem ser feitas tendo como ponto de partida o conceito de contemporaneidade enquanto “uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este e,

¹⁷ Ainda que não exista consenso de qual seja o período exato relativo à literatura contemporânea, aqui se refere à literatura desenvolvida a partir da segunda metade do século XX, estendendo-se até os dias atuais.

ao mesmo tempo, dele toma distâncias.” (AGAMBEN, 2009, p. 59). Assim, o tempo para o qual estamos olhando não é necessariamente o “agora”, mas é o nosso tempo.

Agamben parte da conceituação feita por Barthes, e já anunciada por Nietzsche¹⁸, que associa a contemporaneidade à intempestividade. Ou seja, o contemporâneo requer uma dissociação e um anacronismo, pois, para ser contemporâneo, é preciso não se encaixar perfeitamente na contemporaneidade, haja vista que apenas assim se torna possível enxergá-la, percebendo-a não como uma coisa, mas como uma relação.

Contemporâneo é aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro [...] Pode dizer-se contemporâneo apenas quem não se deixa cegar pelas luzes do século e consegue entrever a parte da sombra, a sua íntima obscuridade [...] O contemporâneo é aquele que percebe o escuro do seu tempo como algo que lhe concerne e não cessa de interpelá-lo, algo que, mais do que toda luz, dirige-se direta e singularmente a ele. Contemporâneo é aquele que recebe em pleno rosto o facho de trevas que provém do seu tempo. (AGAMBEN, 2009, p. 62 -63).

É mantendo o olhar no nosso tempo que conseguimos ver a nossa obscuridade, é escrevendo no nosso tempo que apreendemos o que nos é obscuro. A literatura produzida nesse período é parte analítica da realidade contemporânea na qual vivemos, um vislumbre necessário não só para entender a existência humana, mas também a existência contemporânea em meio à luz e às trevas dos novos movimentos culturais. Mas isso não significa que a narrativa literária precise ter a nossa época como referencial cronológico para olhar para o nosso tempo. É possível, por exemplo, ambientar uma história no século XV, e ela ainda ser contemporânea, dado que o escritor o é, assim como a sua forma de escrever, as suas ideologias, o mercado editorial ao qual ele irá se submeter e, principalmente, o reconhecimento do leitor de características pertencentes à sua contemporaneidade. Ou um escritor do século XIX pode abordar questões que são contemporâneas ao nosso tempo. A grande questão que se desdobra a partir de Agamben é: contemporâneo não é uma característica fixada *a priori*, de forma essencial, como se fosse inerente ao objeto, no caso, o texto literário, mas é um processo, uma construção, o que nos faz pensar para a reduzida compreensão que a prisão cronológica por vezes nos impõe.

Assim, quando afirmarmos que a literatura contemporânea é sobre o nosso tempo, não estamos, de forma alguma, nos restringindo à demarcação cronológica ficcional, porque o contemporâneo “pode citar e, desse modo, reatualizar qualquer momento do passado [...] Ou

¹⁸ Em algumas traduções, o título do livro *Considerações intempestivas*, escrito entre 1873 e 1875, foi alterado para *Considerações extemporâneas*.

seja, ela pode colocar em relação àquilo que inexoravelmente dividiu, rechamar, reevocar e revitalizar aquilo que tinha até mesmo declarado morto.” (AGAMBEN, 2009, p. 68-69). Dessa forma, o escritor contemporâneo é aquele que, afastando-se do seu próprio tempo, tem o potencial de transformá-lo; aquele que cita o seu tempo devido a uma necessidade incontrolável, completamente fora do livre-arbítrio, de compreender a si e o que lhe rodeia. Sua principal tarefa é conversar com as trevas do seu tempo, promover inúmeras interrogativas mesmo que algumas delas ainda sejam totalmente incompreensíveis.

Para Stegagno-Picchio, a literatura contemporânea só pode ser definida se caracterizada pelo grande número de formas e conteúdos abordados, sendo, o único aspecto partilhado entre os textos, a contínua e ainda necessária reafirmação da literatura como alternativa “para encher o vazio da existência” (STEGAGNO-PICCHIO, 1997, p. 659); todos os outros aspectos são variáveis e viáveis. Além disso, é perceptível o amadurecimento do compromisso social e político nas personagens e nos escritores, compromisso há anos anunciado, mas, principalmente agora, esteticamente respeitado. Ainda de acordo com a autora, nesse momento, as vertentes lírica e erótica continuam entrelaçadas às indagações existencialistas, aos “grandes e eternos interrogativos do homem”, matéria prima constante na produção literária. Entretanto, sem fazermos uso do universalismo presente no termo “homem”, a literatura contemporânea aborda as questões existenciais — também — das minorias, atribui voz a quem não tinha espaço central e realçado antes do Modernismo, aos marginalizados, reconhece personagens cujas identidades ainda estão em um processo de legitimação social, enfrenta-se o monopólio do discurso, da leitura e do mercado. Em uma sociedade já globalizada, no contexto

de comunicação em tempo virtual e real, de espetacularização da vida, de colapso de antigas categorias de sentido e representação, destaco como a ficção contemporânea brasileira tem conseguido um olhar sobre as singularizações da vida cotidiana em um movimento de releitura do sensível, na zona dos afetos, que procura revelar o que ainda se esconde na emoção ou opera no corpo. (RAMOS, 2015, p. 188).

É por meio desse olhar que um número cada vez maior de autores/as e de críticos/as descontaminam os espaços ficcionais. A mulher negra não pertence apenas à cozinha, ou o homem negro às atividades braçais. A personagem gay sai das ruas, da prostituição, surge com outras profissões, pode até mesmo ser caracterizada enquanto rei de uma história com elementos infantis. O imigrante não é apenas o ladrão, ruim, ele é também a vítima, sendo, por vezes, recurso potente para criticar o sistema. As personagens saem do lugar de sempre, conquistam

novos territórios, múltiplos papéis.¹⁹ Isso ocorre porque “a construção da personagem é um processo que pressupõe a seleção de caracteres, a fim de se estabelecer um perfil que a distingue das demais” (MENDES, 2012, p. 34), isto é, quanto mais uma sociedade for marcada pelas diferenças, mais a sua produção cultural também será: um número maior de perfis passa a ser utilizado como referências sem que isso coloque em risco a verossimilhança aristotélica²⁰.

A personagem contemporânea se relaciona à ideia de arte contemporânea enquanto representação e, por isso, como algo que não pode prescindir de um ponto de vista, de determinado e específico enquadramento que inclui pré-conceitos, valores, costumes e ideologias. Essa imprescindibilidade não é recente na história da arte ou da literatura, mas ela nunca foi tão evidente na personagem como agora.

Podemos não saber muito de sua aparência física, ou de seus apetrechos domésticos, talvez não conheçamos sequer o seu nome, mas temos como acompanhar o modo como elas sentem o mundo, como se situam dentro de sua realidade cotidiana. E pouco importa se sua percepção está obstruída, se seu discurso é falho — tudo isso continua quem elas são. E diz tanto que acaba falando até do modo como nós a vemos, o que vai dar em acréscimo, ainda que tortuoso, à sua existência. (DALCASTAGNÈ, 2005, p. 17).

Em detrimento às caracterizações predominantemente descritivas, o discurso, em si, é colocado em posição privilegiada, ele é visto enquanto constituído pelos “signos de riqueza a serem avaliados” (BOURDIEU, 1996)²¹; o discurso contemporâneo tem o potencial de se tornar, ele próprio, uma personagem. É o discurso que alimenta a personagem de cotidiano, que nos informa — ou nos faz sentir — a forma como ela se sente, mais ainda, o que ela sente em existir e em experienciar o mundo. Além disso, essa personagem é, acima de tudo, o elemento central que se faz presente no nosso tempo, ou seja, é “o sujeito da contemporaneidade, integrado à mobilidade, é obrigado a encarar diferentes temporalidades e pluralismos antropológicos, que implodiram concepções unificadores e lineares da história.” (BERND, 2010, p. 15). São novas roupagens atribuídas a tipos sociais, mas que ainda aparecem em número menor se comparadas com os estereótipos naturalizados ao longo da História. Exemplo

¹⁹ Como exemplos de estudos que centralizam suas análises nos múltiplos papéis e, conseqüentemente, na problematização do papel cristalizado, temos aqueles que dialogam com o conceito sociológico da interseccionalidade. Recomendamos a leitura do artigo “Interseccionalidade e pensamento feminista: as contribuições históricas e os debates contemporâneos acerca do entrelaçamento de marcadores sociais da diferença”, do professor e pesquisador Carlos Eduardo Henning (UFG).

²⁰ Segundo a obra *Poética*, de Aristóteles, o conceito de verossimilhança, de forma breve e resumida, configura-se como o entendimento de que o poeta/escritor representa o que poderia acontecer, estando dentro do campo das possibilidades simbólicas do sujeito.

²¹ Para Bourdieu, os signos não devem ser apenas decifrados, mas vistos como autoridades a serem acreditadas e obedecidas.

disso é a pesquisa “Personagens do romance brasileiro contemporâneo”, desenvolvida sob a coordenação de Regina Dalcastagnè, na qual as personagens de duzentos e cinquenta e oito (258) romances brasileiros — publicados entre 1990 e 2004 pelas editoras Record, Companhia das Letras e Rocco — são analisadas e classificadas quanto à cor, resultando na afirmação de que 79,8% são brancas; quanto à condição sexual, 81% são heterossexuais; quanto ao sexo do(a) protagonista, 71,1% são masculinas; quanto à principal ocupação dos(as) negros(as), 20,4% (maior percentual por ocupação) são criminosas. Outros aspectos foram analisados, tais como a faixa etária e as principais ocupações das personagens brancas, das femininas e das masculinas.

O campo literário ainda é visto pela maioria de forma homogênea, mas já está travado um conflito pela consciência do lugar de fala²². Os padrões de exclusão da sociedade brasileira representados literariamente estão sendo desconstruídos pela noção de representatividade; busca-se o olhar do outro sobre si e sobre o mundo em que se vive, seja pela autoria, pelo discurso literário, pelo narrador ou por meio da personagem; não basta ouvir as vozes que tentam falar por todos, pois, quando falamos no lugar de outrem, nós também silenciemos. A ausência se torna presença, o silenciamento é também um discurso. Acerca disso, Regina Dalcastagnè conclui:

Os impasses da representação literária de grupos marginalizados apresentados aqui não insinuam, absolutamente, qualquer restrição do tipo *quem pode falar sobre quem*, mas indicam a necessidade de democratização no processo de produção da literatura — que jamais estará desvinculada da necessidade de democratização do universo social. Falam também da necessidade de contaminação pelo olhar do outro, com uma abertura maior para sentimentos, valores e modos de dizer que podem ser diferentes dos nossos e que, nem por isso, precisam parecer inferiores. Sugerem ainda um leitor mais desconfiado do que lê, mais atento aos preconceitos embutidos no texto. (DALCASTAGNÈ, 2012, p.46)

Portanto, esses impasses indicam a necessidade de se conhecer autores/as e personagens que não sejam apenas homens, brancos, héteros, de classe média, moradores de grandes cidades. Eles impõem ainda a necessidade de um leitor que atente não apenas para as questões estéticas do texto, mas também perceba as de natureza sociocultural. Por fim, eles requerem a necessidade de uma pluralidade que, além de valor acadêmico, tenha valor político. Nessa perceptiva, se considerarmos a secção “personagem mulher” como recorte, perceberemos, entre outras questões, que se configura uma “nova mulher, com direitos civis,

²² Segundo a pesquisadora Djamila Ribeiro, no livro *Lugar de fala*, o conceito foi distorcido quando introduzido no Brasil. Lugar de fala não é sobre autorizar ou desautorizar alguém a falar sobre algo, mas, sim, ter a consciência de quem fala, fala de um lugar.

acesso à educação e ao mercado de trabalho e com a possibilidade de escolher seu futuro, desconstruindo, assim, o mito de Cinderela, que preconizava o casamento como único destino viável para a mulher” (ZINANI, 2015, p. 21), assim como as outras minorias também ocupam novos espaços e possuem novas possibilidades de (r)existência e de representação.

Portanto, diferentes discursos políticos permeiam a literatura brasileira contemporânea e são recebidos por nós, leitores, como a misoginia, o racismo, a LGBTQIfobia, a xenofobia, o classismo, o capacitismo²³, ideologias com marcas identitárias que aproximam ou causam estranhamento, representando tensões sociais e indicando o caráter excludente da nossa sociedade a fim de que nos reconheçamos no oprimido ou no opressor, sendo, a literatura, uma importantíssima ferramenta de (auto)conhecimento e de reflexão, “e isso não é simplesmente uma abertura, dentro dos espaços dominantes, à ocupação dos de fora. É também o resultado de políticas culturais da diferença, de lutas em torno da diferença.” (HALL, 2003, p. 338). Essas tensões sociais se relacionam ainda a um outro recurso textual: a estetização da violência presente na contemporaneidade. A partir dela, a nossa atenção é guiada para a necessidade de não idealização da literatura, percebendo que ela é uma forma de expressão essencialmente como qualquer outra, isto é, ideológica, tanto na produção, como no controle, e que não precisa estar necessariamente atrelada ao que é belo e nobre. Um dos fatores que favorecem essa estetização é a estreita relação entre a literatura produzida na contemporaneidade e o cotidiano urbano²⁴. Assim, a crueldade aparece mais seca, menos camuflada por recursos linguísticos, “devidamente estetizada por meio do excesso, da exacerbação, transformando-se assim em espetáculo” (PELLEGRINI, 2008), o que faz com que o leitor pressione seu olhar para o contexto extraliterário, rompendo o que Pellegrini acusa de “tranquilidade do leitor” e “atitude meramente contemplativa”, a fim de comportar “um viés político necessário”.

Perceber a democratização na literatura se torna relevante para a reflexão de expressões comuns em outros períodos literários, mas que atualmente são criticados por carregarem uma ideologia violenta, como, por exemplo, a expressão “literatura feminina”, expressão que possui uma diferença significativa em relação a “literatura de autoria feminina”, que discursivamente se direciona para a categorização do tipo de autoria, e não do tipo de literatura, contrariando o pensamento de que a produção de mulheres é um subtipo no campo

²³ Preconceito ou aversão a pessoas com alguma deficiência.

²⁴ Pellegrini afirma haver uma estreita relação entre a literatura contemporânea e o meio urbano, mas isso não significa afirmar que essa literatura não tematiza espaços rurais. Temos, por exemplo, a obra *Torto arado*, de Itamar Vieira Junior, que narra a história de Bibiana e Belonísia, irmãs que vivem em condições de trabalho escravo em uma fazenda no sertão da Chapada Diamantina.

literário — não se fala em literatura masculina — e de que apenas as mulheres transmitem marcas de seu gênero, negando, ao homem, o neutro, o universal. Assim, com o acesso à educação e à esfera pública — ainda que com ressalvas —, não há mais como embasar a ideia de que a autoria masculina é esteticamente ou discursivamente mais elevada do que a autoria feminina, “as autoras brasileiras contemporâneas têm produzido narrativas muito ricas e exemplos disso não faltam. As temáticas escolhidas são amplas.” (BRANDÃO, 2015, p. 133)

Por fim, discorrer sobre literatura contemporânea é também tratar de uma produção de caráter popular em detrimento das formas consagradas pelo cânone. Em momentos anteriores, com as grandes escolas literárias, havia um manifesto ou uma obra precursora que determinava as características formais e conteudísticas na produção artística; na contemporaneidade, como já foi citado, há uma variedade de estilos que dão espaço, inclusive, a textos que, antes, seriam considerados “menores”.

A escrita literária, seja em prosa ou em poesia, não mais se limita aos pressupostos da gramática e de um conhecimento sintático escolarizado, há obras de caráter formal assim como há as de caráter informal, há o uso de gírias, de palavras de baixo calão, de regionalismos, de um campo de possibilidades que combatem as ideias de que há uma alta escrita/literatura e uma baixa escrita/literatura. Essa conclusão é um dos principais nortes desta pesquisa, principalmente quando aprofundarmos a relação entre gênero e carnavalização. Entretanto, antes de explorarmos esse diálogo, discutiremos acerca de outro campo fértil para a desconstrução, a literatura obscena, que por ter, como recurso, o corpo, insere-se, muitas vezes, em um contexto de reprodução de discursos normativos, no entanto, em alguns casos, como na obra da escritora Hilda Hilst, o que ocorre é uma crítica às ideologias e aos comportamentos oriundos do patriarcalismo, por meio do ridículo e do exagero.

2.3 Mas, afinal, é literatura erótica, pornográfica ou obscena?

As quatro obras de Hilda Hilst selecionadas como *corpus* desta pesquisa têm suscitado muita discussão no que tange à terminologia. Para alguns, Hilda se encaixa no erotismo; para outros, o nível de exposição e descrição de atos sexuais a encaixam no âmbito da pornografia. Um terceiro grupo de críticos, mesmo identificando-a como escritora pornográfica, o fazem aliado a uma defesa da pornografia, a qual veem como uma modalidade literária não necessariamente inferior a outras. Por fim, há ainda aqueles estudiosos que tratam

a tetralogia por “obscena”, pois consideram que os textos oferecem hipervisibilidade ao corpo, mas uma hipervisibilidade rebaixada, risível, grotesca; um corpo nu que não está de acordo com as regras do mercado pornográfico. É nessa linha de pensamento que este trabalho se localiza. No mais, Hilda foi a primeira a apontar sua obra para a obscenidade:

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. (AZEVEDO FILHO, 2002, p. 13).

Hilda, importa lembrar, não incluía *Bufólicas* no mesmo conjunto das outras três, razão pela qual não fazia menção a uma tetralogia, mas apenas a uma trilogia. Isso aconteceu porque os primeiros estudos acadêmicos acerca de erotismo/pornografia/obscenidade na sua obra recaíram na prosa e, só depois, na poesia.

Considerar a tetralogia obscena não invalida sua classificação dentro da literatura erótica — quando vista pelo prisma binário do erotismo e da pornografia —, mas oferece luz a algumas de suas particularidades. Por isso, antes de entendermos o que é a obscenidade, é preciso entender o erotismo e a pornografia, pois, se tentarmos visualizar as três categorias em uma escala horizontal e não-hierárquica, a obscenidade se encontra no meio, sendo constituída por características eróticas e pornográficas. Isto é, só entendemos o porquê de as obras serem consideradas obscenas quando as enxergamos em um lugar corporal além do erótico e em um lugar reflexivo além do pornográfico. Dessa forma, é necessário entender o erotismo como uma força vital que pertence não só à literatura erótica, como também à literatura considerada obscena, assim, evita-se a distorção de imaginar uma relação restrita e exclusiva entre os termos “erotismo” e “literatura erótica”, principalmente quando estamos considerando a existência da terceira categoria, a da obscenidade.

A primeira observação que precisa ser feita acerca do erotismo é que a atividade sexual é compartilhada entre todos os animais sexuais, mas só os seres humanos transformaram o sexo em uma prática erótica, ou seja, em uma busca de cunho psicológico independente da função usual à prática nos outros animais, a reprodução; não há a tentativa de manter o equilíbrio na natureza, este não é o intuito, mas, sim, de alcançar, ou, pelo menos, tentar alcançar, o mais íntimo do ser.

Antes de tudo, o erotismo é exclusivamente humano: é sexualidade socializada e transfigurada pela imaginação e vontade dos homens [...] o erotismo é invenção,

variação incessante [...] O plural é obrigatório porque, incluindo os chamados prazeres solitários, o desejo sexual inventa sempre um parceiro imaginário... ou muitos. Em todo encontro erótico há um personagem invisível e sempre ativo: a imaginação, o desejo. (PAZ, 1994, p. 16).

Dessa forma, “o ato erótico se desprende do ato sexual: é sexo e é outra coisa.” (PAZ, 1994, p. 14). Diferencia-se também do amor: ainda que ambos possam ser vistos como derivações do instinto sexual, seus funcionamentos e suas finalidades são diferentes. Mais importante ainda, não existe relação determinante entre erotismo, sexo e amor, e é preciso olhar o erótico sem restringi-lo por essas duas outras manifestações.

Conforme Bataille (2014), o erotismo é uma possibilidade para substituir o retraimento do indivíduo, a sua descontinuidade, por uma sensação de continuidade intensa. Ele pode ser categorizado em três tipos: o erotismo dos corpos (uma transgressão do ser do/a parceiro/a), o erotismo dos corações (o mais apaixonado e mais liberto) e o erotismo sagrado (assemelha-se à procura pelo amor de Deus ou de um(a) parceiro(a) equivalente a este).

O erótico se situa no campo da violação e da desordem e possui o desnudamento como ato decisivo. Ele é sobretudo — novamente conforme Bataille (2014) — formado pela transgressão, pelo interdito e pela descontinuidade. A transgressão, nesse cenário, é a essência, é a violação do outro provocada pela fascinação. O interdito é o conjunto de restrições determinadas e naturalizadas pela sociedade. A transgressão e o interdito são opostos que se completam em vez de se excluírem. Por último, a descontinuidade é caracterizada pelo abismo que separa um indivíduo do outro. A “nostalgia de uma continuidade perdida” é o que guia todas as configurações do erótico. Assim,

Para Bataille, o ser humano é um ser descontínuo. Nasce só. Morre só. O paradoxo é que se, por um lado, queremos sempre conservar essa descontinuidade (tememos a morte), por outro, sentimos falta da continuidade perdida ao nos percebermos como “indivíduos” (desejamos a morte). O erotismo é a dança, propriamente humana, que se dá entre estes dois polos: o do interdito e o da transgressão. (SCHEIBE *apud* BATAILLE, 2014, p. 16).

A transgressão do interdito é o ápice da existência humana, e o erotismo é o que proporciona tal ultrapassagem. Filosoficamente, os conceitos do erótico e da morte se aproximam, pois, se o ser humano vive na incompletude, é na morte que pode ser almejado seu complemento. É no dilaceramento de si que o sujeito se põe em um lugar privilegiado para se encontrar.

Quanto aos tipos, dois nos interessam mais: o dos corpos e o dos corações. O erotismo dos corpos “tem de qualquer modo algo de pesado, de sinistro. Ele reserva a

descontinuidade individual, e isso se dá sempre um pouco no sentido de um egoísmo cínico” (BATAILLE, 2014, p. 42-43), ou seja, no sentido de se priorizar mesmo tendo consciência do aniquilamento do outro ser.

O erotismo dos corações é visto de forma mais romântica — dentro da concepção do amor romântico —, como mais liberto do que aquele preso ao corpo, mais aparentemente sensível, mas Bataille já alerta que, além dessa noção ser no campo das aparências, porque ele pode ter tanto egoísmo cínico como o outro, ele dificilmente aparece sozinho, sendo simultâneo ou logo seguido por aquele dos corpos.

Para Bataille, a paixão quase sempre resulta — mais uma vez, deixando à margem apenas raras exceções — no desejo de fusão corporal. Ele alerta ainda que a paixão presente no erotismo dos corações pode ser tão violenta e agressiva quanto um ato sexual, visto que, por meio de uma felicidade apaixonada que se assemelha ao sofrimento, esse erotismo também perturba a ordem a fim de encontrar seu complemento. Assim, no erotismo dos corações, a busca pela continuidade é vivida na angústia, na inacessibilidade, na impotência e no estremecimento, “pois há, para os amantes, mais chance de não poderem se encontrar por muito tempo do que de gozar de uma contemplação desvairada da continuidade íntima que os une.” (BATAILLE, 2014, p. 43). O sofrimento surge porque ele é agente revela(dor) do que é ser amado.

A morte mais uma vez aparece, mas como possibilidade real: é preferível matar o amado, se não for possível tê-lo, ou ainda morrer, do que viver sem o amado. Essa violência é advinda da ideia de que só o amado pode proporcionar a continuidade, por isso, viver sem ele não seria benéfico. Por isso, é ingênua a ideia de que o erotismo dos corpos seja mais violento do que o erotismo dos corações, já que “a paixão nos engaja assim no sofrimento, já que ela é, no fundo, a busca de um impossível.” (BATAILLE, 2014, p. 43)

Essa busca por complemento é apontada desde a Antiguidade Clássica. Em *O Banquete*, escrito por volta de 380 a.C., Platão narra um simpósio que ocorre na casa do poeta ateniense Agatão. Algumas outras personalidades presentes são Sócrates, Aristodemo (discípulo de Sócrates), Fedro, Pausânias (geógrafo grego), Erixímaco (médico), Alcibíades (político) e o que mais nos importa aqui: Aristófanes.

Aristófanes, um dos convidados do banquete, conta que, antes do surgimento de Eros, a humanidade se compunha de três sexos: o masculino, o feminino e o andrógino. Os seres andróginos eram redondos e possuíam quatro mãos, quatro pernas, duas faces, dois genitais, quatro orelhas e uma cabeça. Esses seres, por sua própria natureza, se tornaram muito poderosos e resolveram desafiar os deuses, sendo, por isso, castigados

por Zeus, que decidiu cortá-los em duas partes. Assim eles ficariam fracos e úteis, porque seriam mais numerosos para servirem aos deuses. (BRANCO, 2004, p. 9).

Divididos, os novos sujeitos, essencialmente incompletos, procuram até hoje a sua metade perdida. Dessa busca, origina-se Eros²⁵, o impulso para restaurar a própria natureza. É nesta mesma linha de raciocínio ocidental que Freud conceitua o impulso erótico como uma vontade de se unir com os outros seres que ocupam o espaço que conhecemos. Esse impulso, que procura a ordem, é concretizado dentro de um movimento de desordem.

Por meio da dança entre ordem e desordem, a literatura erótica atinge o leitor apresentando uma frequente união de corpos. É a nitidez da existência que só consegue ser captada pelo indivíduo no corpo do ser amado. É satisfação, veemência, narcisismo, júbilo, aflição e morte. Além disso, é aquela que proporciona um maior destacamento à corporeidade entre as categorias de textos na literatura. O corpo, categoria que funciona como estrutura que constitui o sujeito, é o campo no qual sexo, gênero e sexualidade se agrupam no centro do discurso. Por isso, é preciso

distinguir o romance contendo passagens eróticas do romance erótico propriamente dito, tendo por assunto o ato sexual em todas as suas variações [...] Não se pode qualificar de romance erótico o *Ulisses* de James Joyce, a despeito do monólogo final de Mrs. Bloom, pois é primordialmente um romance metafísico sobre os submundos [...] Ao contrário, os romances de Sade²⁶ são romances eróticos, escritos para saciar sua excitação sexual furiosa e comunicá-la eventualmente a outrem. Devo então selecionar aqui as obras comparáveis às suas, não as que falam do sexo ocasionalmente. (ALEXANDRIAN, 1993, p. 9).

A literatura erótica é centrada no sexo e destinada à corporeidade. Para este conceito — também chamado por “Mente corpórea” —, o corpo não é somente um agrupamento de órgãos, é, acima de tudo, o que liga o sujeito ao espaço no qual ele está inserido; é o aspecto corporal que possibilitará todas as vivências e experiências. Corporeidade é a maneira como atribuímos significado a nossa existência. O corpo é a exterioridade dos valores sociais e sexuais, é sobre ele que os papéis de gênero são formados e que a sexualidade que lhe condiz é vivenciada. Assim, se o próprio corpo é a base das vivências, “o corpo alheio é um obstáculo ou uma ponte; é preciso transpassá-los. O desejo — a imaginação erótica, a visão erótica — atravessa os corpos, torna-os transparentes. Ou os aniquila.” (PAZ, 1999, p. 35). Por isso,

²⁵ “Eros: s. 1. Nome do deus grego do amor. 2. Simboliza todas as atividades humanas ligadas ao sexo. 3. Passou à mitologia romana com o nome de Cupido, deus do amor.” (ALMEIDA, 1981, p. 110)

²⁶ Marquês de Sade (1740-1814), escritor francês, é um dos grandes nomes da literatura erótica. Suas personagens mais famosas são as irmãs Justine e Juliette. Algumas de suas obras são *Os 120 dias de Sodoma* (1785), que também pode receber o título *Escola de libertinismo*, e *Justine ou Os infortúnios da virtude* (1791), considerado pela crítica brasileira como seu romance mais importante.

encontrar um corpo, querer ultrapassá-lo é uma forma de conhecer a si ou ao outro — que também é o si, uma vez que é a metade perdida.

O aniquilamento é a morte que figura a busca por algo maior e que não pode ser encontrada em vida. O ápice. É o que Paz chama por “fascinação erótica”, a vontade de ir além que só pertence aos humanos: além do sexo, além da reprodução, além da superficialidade em desejar o outro por ser o outro. O corpo erótico é o instrumento que consegue se aproximar da experiência total da existência. Nesse contexto, o corpo confirma que não existe prazer sem morte, “Tânatos²⁷ é a sombra de Eros.” (PAZ, 1994, p. 145). Prazer é morte, assim como a morte é prazer. Não a morte real vivenciada por quem deixa de viver, mas aquela rápida e não definitiva que ocorre quando os corpos se unem, quando, por um instante muito breve, dois — ou mais — sujeitos sentem-se completos, perdendo, cada um, sua própria individualidade e atingindo algo maior. Depois da morte, o corpo, centro de todas as experiências, volta para a incompletude, para a angústia e para a constante busca.

O corpo também é a superfície que vivencia a experiência determinante do desnudamento, “a nudez se opõe ao estado fechado, ou seja, ao estado de existência descontínua. É um estado de comunicação, que revela a busca de uma continuidade possível do ser para além do fechamento em si mesmo” (BATAILLE, 2014, p. 41). São os corpos que, abertos, abrem o sujeito para o sentimento erótico. E foi por meio do uso do corpo que a literatura erótica se fortaleceu também como uma resposta à imposição do culto da castidade, que “no Ocidente, é uma herança do platonismo e de outras tendências da Antiguidade para as quais a alma imortal era a prisioneira do corpo mortal.” (PAZ, 1994, p. 22). Para a literatura erótica, o corpo não prende, mas liberta o sujeito; é na junção dos corpos que alcançamos a continuidade da alma. Já no Oriente, a castidade surgiu como um caminho para conseguir longevidade: o sêmen era considerado energia vital; economizá-lo, assim, seria economizar vida. A mesma ideia era aplicada ao líquido vaginal da mulher. Depois, passou a ser o caminho para adquirir uma força sobre-humana e, nesse ponto, entrou em consonância com a busca “por algo mais” proporcionada pelo erotismo.

A relação entre erotismo e castidade é amplamente estudada no que conhecemos por “erotologia cortês”. Teoricamente construída juntamente à ideia do amor cortês, “a erotologia cortês prescrevia adiar o máximo possível o ato sexual, pois temia-se que depois desse momento acabasse a manobra delicada do homem e da mulher buscando se fazer desejar.” (ALEXANDRIAN, 1993, p. 43).

²⁷ Na mitologia grega, personificação da morte. Para teoria freudiana, pulsão de morte.

O erotismo cortês é necessariamente honrado, dissimulado e paciente. Nele, as imagens e as sensações só são importantes por causa da retórica investida; o desejo, a vontade de se completar em outro corpo surge a partir das palavras elegantes e nobres. Não só a completude é a recompensa, mas a própria nudez, que, vista pelo viés da castidade, é prêmio que precisa ser conquistado lentamente. O erotismo ardente, por sua vez, é aquele “ponto em que o erotismo atinge a extrema intensidade.” (BATAILLE, 2014, p. 63). Ele é o erotismo que comprova que não existem interditos que não possam ser transgredidos. Não há pretextos, porque, nele, os sujeitos são declaradamente cúmplices das transgressões e da violência; nele, não há espaço para os limites impostos pela razão.

Independentemente do tipo de erotismo, uma consonância: o corpo erótico busca algo além de si. A nudez e o corpo perturbam a ordem existente na estabilidade solitária. O sujeito não quer mais ter posse apenas de si, mas do outro, ainda que esse momento de retenção não seja permanente. O encontro de corpos renova os seres, ainda que destruindo-os. Por isso, erotismo é violação, porque quer atingir o íntimo do ser, sua vulnerabilidade, destruí-lo enquanto ser fechado.

É no corpo que a literatura erótica e a literatura pornográfica se confundem. São dois grupos diferentes e, vale salientar, para esta pesquisa, não hierárquicos. Embora o que as diferencie seja uma linha bastante tênue, para a maioria dos estudos, a literatura erótica é caracterizada pela sugestão e pela insinuação desse corpo erótico que está sempre buscando o outro, enquanto a pornográfica cria uma hipervisibilidade para o corpo e suas zonas erógenas, sem atribuir importância ao que ele tenta encontrar. Isto é,

Segundo Alexandrian, “a pornografia é a descrição pura e simples dos prazeres carnavais; o erotismo é essa mesma descrição revalorizada em função de uma ideia do amor ou da vida social” (1993, p. 08). Nos dois casos, o texto teria um objetivo de excitar o leitor, sendo que, no primeiro caso, isso se faz com a adoção da explicitação de atos e cenas e, no segundo, por meio do velamento, ou da metaforização. (BORGES, 2013, p. 98).

O velamento e a metaforização não são recursos pornográficos, pois dificultariam a excitação sexual do leitor, que, para o escritor Rubem Fonseca (1970), é o mais importante atributo da pornografia literária. Na mesma linha, José Paulo Paes (1990) aponta a inexistência de duas preocupações no texto pornográfico: uma que se refere à estética; outra que se liga à subjetividade humana e sua interiorização.

Sob o ponto de vista acadêmico, a literatura erótica é amplamente mais pesquisada do que a literatura pornográfica. Nesse pormenor, cabe lembrar que “a primeira história da

literatura erótica é a do Dr. Paul English, *Geschichte der erotischen literatur*, publicada em 1927 em Stuttgart²⁸ (ALEXANDRIAN, 1993, p. 9), mas ela é impossível de ser lida, pois foi destruída pelos nazistas quando Hitler ordenou o fechamento do Instituto da Ciência do Sexo²⁹, localizado em Berlim. Desde então, surgem trabalhos, antologias, dicionários e inúmeros outros formatos textuais que discutem o erotismo, mesmo em espaços considerados “conservadores”.

Sob o ponto de vista do mercado editorial, a literatura erótica se desenvolveu direcionando-se para o público feminino, enquanto a pornográfica se voltou para o público masculino. Essa diferença ocorreu — e ainda se sustenta — devido ao binarismo mulher-sentimental e homem-sexualizado existente na nossa sociedade, como se à mulher fosse interessante a sugestão e, ao homem, a prática e a visualização desta.

O mercado editorial também enxerga a literatura pornográfica de forma consoante à “enunciação pornográfica” estabelecida por Goulemot. Para o autor, “sua leitura nasce de um desejo que não é o de ler” (GOULEMOT, 2000, p. 10), e é impossível se referir a um texto pornográfico sem considerar “o efeito físico que ele provoca, o tumulto fisiológico que ocasiona.” (GOULEMOT, 2000, p. 10). É a partir desta categoria pornográfica mercadológica que as obras de Hilda se afastam da pornografia ou, quando não se afastam e são categorizadas por pornográficas, pedem por algumas observações explicativas; como, por exemplo, no livro *Pornô Chic*, antologia que reúne a tetralogia, na qual a editora utilizou a expressão “chic” como uma tentativa de suavizar o termo “pornô”. Isto é, para considerarmos a tetralogia pornográfica, é preciso entender a pornografia além do rótulo presente nas prateleiras das livrarias.

Essa classificação “Pornô Chic”, inclusive, não começou com a editora, mas com a própria autora: “numa pirueta maliciosa, a própria Hilda define seus textos como ‘pornografia brilhante’ e ‘pornô-chique’, assumindo portanto ter incluído variações nas regras duras da literatura pornográfica” (ARÊAS, 2002, p. 11), como já visto no começo desse tópico. Hilda percebia, logo após o lançamento de cada livro, que o livro não era aceito no mercado propriamente pornográfico. O livro *Cartas de um sedutor*, por exemplo, teve mil exemplares devolvidos à editora. A crítica literária afirmava que os textos “nublavam o gênero”, ou ainda que o intelectualismo de Hilda atrapalhava. Para o estudioso da obra hilstiana, Deneval Filho,

²⁸ Capital do estado de Baden-Württemberg, na Alemanha.

²⁹ O “Institut für Sexualwissenschaft” funcionou de 1919 a 1933. Idealizado e dirigido por um homem judeu e gay, Magnus Hirschfeld, o centro é considerado o primeiro instituto de sexologia do mundo. Como médico, Hirschfeld também é considerado uma das primeiras pessoas a pesquisar a homossexualidade com o intuito do conhecimento para convivência harmoniosa, e não para diagnósticos. Tendo sido o instituto denunciado como um ponto de encontro “judeu, social-democrata e imoral”, seus livros foram queimados, vindo a ser fechado.

as obras são, na verdade, pseudopornografia. Assim, a tetralogia é direcionada, mais uma vez, para um lugar ambíguo de classificação.

Susan Sontag, na obra *A vontade radical*, afirma existir — no mínimo — três tipos de pornografia: pornografia enquanto um item na história social, pornografia enquanto fenômeno psicológico e pornografia enquanto modalidade artística. É este último tipo que nos interessa quando o assunto é gênero literário. Para alguns estudiosos da área, a literatura pornográfica deveria até mesmo receber um outro nome para não confundir o consumo da literatura com o consumo do material audiovisual, por exemplo. Assim, o termo pornografia aplicado ao *corpus* literário se refere a

um corpo de obras pertencentes à literatura considerada como uma arte, e ao qual concernem padrões inerentes de excelência artística. Do ponto de vista dos fenômenos sociais e psicológicos, todos os textos pornográficos têm o mesmo status — são documentos. Porém, do ponto de vista da arte, alguns desses textos podem se tornar alguma coisa além disso. (SONTAG, 2015, p. 44).

O primeiro escritor pornográfico moderno citado pelos pesquisadores da área é o italiano Pietro Aretino (1492-1556), ele “escreveu duas obras pornográficas, uma em prosa e outra em verso. *Ragionamenti* (1534-1536)³⁰ [...] e uma série de sonetos, conhecidos como *Sonnetti Lussuriosi*³¹” (HUNT, 1999, p. 25). *Ragionamenti* se converteu como molde da pornografia em prosa do século XVII. Foi a partir do estudo de sua obra, que os estudos pornográficos se multiplicaram. Aretino se lançou propositalmente na pornografia e na defesa da existência dela. Em uma dedicatória, diz:

Renunciei ao mau julgamento e ao hábito sujo que proíbe os olhos de verem o que mais lhes agrada [...] Parece-me que aquilo que não se quer dizer por ser óbvio e indelicado, que nos é dado pela natureza para a preservação da espécie, deveria ser usado como um ornamento em torno dos nossos pescoços ou como um distintivo em nossos gorros, já que é a fonte da qual jorra o fluxo da humanidade. (ARETINO³² *apud* HUNT, 1999, p. 26).

Mesmo que alterações sociais tenham afetado o que o autor definiu por “mau julgamento” e o entendimento geral do que é pornografia — como a pornografia digital, que

³⁰ Trata-se, na verdade, de duas obras independentes, mas ligadas pelas protagonistas. O primeiro volume foi publicado em 1534, e o segundo em 1536. No Brasil, apenas o primeiro volume foi traduzido, tendo sido lançado em 2006 pela editora Degustar.

³¹ Em 2000, a editora Companhia das Letras lançou o livro *Sonnetos luxuriosos*, traduzido por José Paulo Paes, que logo se esgotou. Em 2011, foi lançada a segunda edição da obra.

³² Na citação, a referência indicada é: David Foxon, *Libertine Literature in England, 1660-1745*, New Hyde Park, NY, University Books, 1965, p. 19-20.

aumentou sua recepção enquanto fenômeno social e psicológico —, para algumas pessoas, no campo artístico, ainda é moralmente errado consumir literatura que tenha a exploração do corpo como um dos principais recursos. Incômodo social que aumenta quando é a mulher que produz esse tipo de literatura; não à toa, Hilda Hilst, sendo vista pelo viés da pornografia, por utilizar o corpo como importante recurso, foi pejorativamente apelidada por “velha obscena”.

Por ser uma categoria essencialmente ligada a critérios ideológicos, a pornografia nunca desconsidera o contexto social de sua produção e recepção. Dificilmente, o termo não carregará consigo um juízo coletivo de valor e de moral; importa quem escreve e importa quando escreve, pois “a depender dos lugares e dos momentos, o rótulo pornográfico foi colado a produções que, em outros tempos ou em outros lugares, certamente não seriam listadas nessa categoria.” (MAINGUENEAU, 2010, p. 14)

Maingueneau exemplifica com *As flores do mal*, de Baudelaire, que, ao ser publicado em 1857, foi considerado imoral tanto pelo público como pela justiça, resultando em multa ao escritor e ao editor por terem ferido os “bons costumes”. Repressão similar aconteceu com *Madame Bovary*, de Gustave Flaubert, que teve sua publicação proibida. Logo, considerar uma obra pornográfica é rotulá-la enquanto moralmente transgressora de determinada época e sociedade.

Para Hunt, “a pornografia como categoria regulamentada surgiu em resposta à ameaça de democratização da cultura.” (HUNT, 1999, p. 13). Essa conclusão está diretamente ligada a sua leitura de Walter Kendrick³³, que criou a expressão “museus secretos” para se referir às salas trancadas, principalmente nos séculos XVIII e XIX, que continham os livros considerados indecentes ou de leitura perigosa, como os muitos relatos sobre a prostituição e a sexualidade desregrada fora do matrimônio.

Isto é, com o aumento de pessoas letradas e do campo de recepção de textos escritos, foi preciso categorizar para regulamentar. Com a democratização da leitura, trancar uma sala já não era mais um ato eficiente para a censura. Por isso, antes de dizer que a pornografia é uma “coisa”, é preciso dizer que ela é um “argumento”, que se rotula para se situar à margem da cultura impressa. A propósito, é importante lembrar que, se rotulamos determinados textos por “x” e outros por “y”, criamos a possibilidade de dizer que “x” pode ser lido, enquanto “y”, não. Essa conclusão foi lógica a partir do momento que a censura entendeu a força do texto impresso; ela enxergou a leitura como uma ação perigosa se não monitorada. Além da força do texto, a

³³ Walter Kendrick (1947-1998) é autor de *The secret museum: pornography in modern culture*, de 1987, e *The thrill of fear: 250 years of scary entertainment*, de 1991.

força da imaginação enquanto ação capaz de subverter o indivíduo passou a ser considerada perigosa: produzir ou ler textos pornográficos era visto como uma desobediência civil.

Os livros eram feitos por operários impressores à revelia de seus patrões ou às vezes com o assentimento deles. Depois valeram-se de impressoras portáteis que não faziam nenhum barulho e que podiam ser escondidas num armário; nelas só se trabalhava à noite numa adega, num sótão ou num estábulo. Em seguida os livros eram confiados a um vendedor ambulante que conseguia passá-los fraudulentamente pela alfândega [...] Os fraudadores tinham vários truques, como dissimular os livros proibidos sob outras mercadorias. Duzentos e sessenta exemplares de uma obra foram assim colocados no fundo de várias caixas de figos. (ALEXANDRIAN, 1993, p. 175).

Por isso, encontra-se a expressão “romances-figos” no estudo da pornografia, já que foi também no século XVIII que o romance se consagrou como o formato padrão da pornografia, o que resultou na criação — e perpetuação — de uma ideia relacional que soa obrigatória, mas não é: o romance está para a pornografia, assim como a poesia está para o erotismo. No entanto, ainda se considera que “as características da leitura pornográfica fazem com que ela não consiga se acomodar facilmente” (MAINGUENEAU, 2010, p. 20) à maioria das correntes de poesia.

Uma outra diferença marcada entre literatura erótica e literatura pornográfica é que a erótica “deriva de impulsos sexuais, mas é capaz de ultrapassá-los e de se revelar mesmo em contextos nos quais é grande a repressão à sexualidade, mesmo em casos de extrema sublimação dos impulsos sexuais.” (BRANCO, 2004, p. 14). A pornográfica, por sua vez, demonstra mais dificuldade em violar a censura, embora também consiga. Suas chances de se esquivar com êxito dos censores — institucionais ou não — são maiores quando o texto se assemelha mais a uma sequência pornográfica do que à pornografia propriamente dita. Acerca dessa distinção, Maingueneau esclarece:

No próprio interior da literatura pornográfica, impõe-se uma divisão entre as sequências pornográficas e as obras pornográficas. Essa distinção permite administrar a diferença entre os textos cuja intenção global é pornográfica, as obras pornográficas propriamente ditas, e os textos cuja intenção não é essencialmente pornográfica, mas que contêm sequências pornográficas, ou seja, trechos de extensões muito variáveis que derivam da escrita pornográfica e estão, portanto, predispostos a provocar um consumo de tipo pornográfico. (MAINGUENEAU, 2010, p. 17).

A tetralogia de Hilda, se considerada pornografia, está muito mais próxima das sequências pornográficas — categoria na qual Maingueneau posiciona Sade e Henry Miller³⁴, por exemplo — do que das obras pornográficas propriamente ditas. Nas sequências pornográficas, torna-se importante refletir sobre a relação entre o sexo e os outros discursos presentes no texto, mesmo que eles estejam “camuflados”. Já nas obras pornográficas propriamente ditas, elas recebem ainda mais um rótulo, o de “pornografia hard”, ou seja, aquela na qual “a não necessidade de contexto para o ato sexual ou a não necessidade de cumprir as etapas de sedução que caracterizam o preparo para o mesmo resultam na quase ausência de uma construção narrativa.” (BORGES, 2013, p. 45). Nesse tipo de pornografia, a narração não se constitui enquanto história.

É a pornografia hard, e não as sequências pornográficas, a responsável por fazer a manutenção da rejeição da pornografia enquanto gênero literário. O texto não exige recursos básicos de um texto literário com bom valor estético, como coerência ou verossimilhança; ele não exige, sequer, que seja compreendido, basta reproduzir cenas sexuais explícitas o suficiente para reproduzir a ideia de que os corpos — principalmente os das mulheres — estão disponíveis para o prazer. É nesta linha de raciocínio que alguns teóricos — Theodor Adorno, por exemplo — acusam a pornografia de ser um lugar de produção literária em que “falta a forma de começo-meio-e-fim característica da literatura.” (SONTAG, 2015, p. 48). Nesse lugar, a linguagem perde sua função primária no texto, ela se torna mero instrumento para simulações não-verbais. Além disso, não existe complexidade na relação entre os seres humanos, muito menos preocupação com as emoções.

Uma outra característica relevante no estudo da pornografia escrita é a sua leitura não obrigatoriamente linear, pois “os textos pornográficos não estão necessariamente destinados a uma leitura linear voltada para um termo” (MAINGUENEAU, 2010, p. 18), de fato, boa parte dos leitores abrem o livro e leem algum trecho qualquer, descontextualizado, apenas para obter uma reação corporal. Além disso, configura-se a prática de “leituras repetidas da mesma sequência” (MAINGUENEAU, 2010, p. 18) de forma diferenciada do que pode acontecer em outras literaturas. Em um livro não pornográfico, pode-se ler várias vezes a mesma passagem devido ao leitor ter sido afetado emocionalmente por ela; na pornografia, repete-se a leitura pela afetação física.

³⁴ Autor mencionado quando citada a obra de Kate Millett, *Sexual politics* (1970). Henry Miller (1891-1980) foi um escritor norte-americano, e algumas de suas obras mais conhecidas são *Primavera negra* (1936), *Trópico de capricórnio* (1939) e *Sexus* (1949).

Tanto em forma de sequências, como de obras pornográficas propriamente ditas, a literatura pornográfica se torna muitas vezes uma literatura de silêncio, uma prática escondida. Isso ocorre porque é possível que, em determinados contextos, a literatura erótica não seja reconhecida como tal, mas a pornográfica evidencia o ato sexual de maneira tão à luz que impossibilita não ser percebida pela moralidade; a categorização é imediata.

As sequências pornográficas são essencialmente armas de ameaça à ordem. Para muitos, ainda são vistas neste século como eram vistas para a justiça europeia do século XIX: como um produto capaz de corromper a moral e colidir com a decência das mentes sãs. Para a sociedade brasileira dos dias atuais, ela não se distingue de qualquer outro produto pornográfico, pois

de acordo com a legislação brasileira, em decreto de 1970, a pornografia é compreendida como qualquer publicação ou exteriorização contrária à moral e aos bons costumes e que explore a sexualidade. No entanto, continuamos sem saber o que se entende por “bons costumes” e por “exploração da sexualidade”. É evidente que a imprecisão de tais conceitos está a serviço de outras noções, de maior abrangência e de igual flexibilidade, como as de moral e decência. (BRANCO, 2004, p. 18).

É baseado nessa conceituação que está a serviço de outras questões — ideológicas — que Hunt conceitua o texto pornográfico como “uma zona de batalha cultural.” (HUNT, 1999, p. 13). Nessa batalha, fica evidenciado o que é destinado ao âmbito privado e ao âmbito público, à castidade e à voluptuosidade, ao homem e à mulher, à mulher casada e à mulher livre, entre outros opostos. Dessa forma, a batalha ocorre sempre entre o que é benquisto pela sociedade e tudo aquilo que tem sua existência negada ou escondida.

Essa noção de pornografia é considerada moderna e apareceu, pela primeira vez, segundo Hunt, em *Dictionnaire critique, littéraire e bibliographique des principaux livres condamnés au feu, supprimés ou censurés*, de Etienne-Gabriel Peignot, em 1806. Peignot foi o primeiro a não se preocupar com a catalogação dos livros ditos pornográficos, mas, sim, com o porquê de eles serem sentenciados como perturbadores da ordem social. Entretanto, essa ideia de perturbação, quando seccionada pela questão de gênero, exige uma observação. Ainda que, por perturbar a ordem, seja considerada subversiva, na maioria das vezes, a literatura pornográfica reproduz comportamentos e ideologias de gênero opressores e “traz em seu bojo imagens e construções identitárias de masculino e de feminino e [...] contribui para o estabelecimento da circulação dessas mesmas imagens.” (BORGES, 2013, p. 46). Então, se por um lado, perturba a ordem, por outro viés, faz a manutenção binária e gendrada dela. Isso acontece porque, para a pornografia de forma geral, o prazer está diretamente dependente do

falo e, conseqüentemente, da virilidade masculina inquestionável, posicionando a sociedade patriarcal enquanto modelo a ser mantido. É frequente, por exemplo, a relação homem-dominador e mulher-dominada como receita para atingir o ápice do prazer na atividade sexual heteronormativa: “Tal ideologia, além de reproduzir e manter valores de uma sociedade hierarquizada, e de insistir na parcialidade das relações, ainda exclui e subjuga o elemento feminino [...] Não é por acaso, portanto, que nas sociedades patriarcais, e sobretudo nos regimes autoritários, existe sempre algum espaço assegurado à pornografia.” (BRANCO, 2004, p. 28-29). Além disso, o fato de privilegiar os órgãos genitais reproduz a falsa ideia de que o prazer sexual está restrito a eles, conceituando o ato sexual enquanto penetração; ou ainda que o comprimento do órgão sexual masculino é informação relevante para significar o termo “homem”, ideia patriarcal machista que oprime o próprio grupo que detém poder. Dessa forma, sim, há perturbação de uma ordem, mas não de todas elas.

Ainda enquanto perturbação da ordem, uma outra figura é evidenciada no estudo da pornografia: a do perturbador. O texto pornográfico conta, quase sempre, com a figura do libertino para existir. As histórias tendem a ser centradas no sujeito que vive imoderadamente os prazeres sexuais, contrariando as normas, divertindo-se em uma utopia de liberdade. Para isso, é preciso que a sociedade em si não seja utópica, pois, para ser contrário às regras, é preciso primeiramente que elas existam e funcionem: “a sociedade libertina é impossível, mas não o é o libertino solitário.” (PAZ, 1999, p. 76)

Octávio Paz afirma que os libertinos são os “príncipes do mal”, os responsáveis por fazerem triunfar as paixões violentas. O libertino é capaz de vencer até a maior das resistências no campo do desejo, “é um solitário que não pode prescindir da presença dos outros. Sua solidão não consiste na ausência dos demais, mas em estabelecer com eles uma relação negativa.” (PAZ, 1999, p. 79). Ele é o transgressor máximo do texto literário pornográfico, desconsiderando qualquer poder que não seja o do sexo.

Para a maior parte da crítica literária, devido aos argumentos discorridos acima, os textos pornográficos possuem um valor estético menor do que o que possuem os textos eróticos. Eles existem para a literatura apenas enquanto produto do mercado editorial, isto é, “por certo, ninguém nega que a pornografia constitui um ramo da literatura no sentido de que aparece na forma de livros impressos de ficção. Entretanto, afora essa relação trivial, nada mais se permite.” (SONTAG, 2015, p. 47). No entanto, no movimento argumentativo que podemos chamar por uma defesa da pornografia enquanto literatura ou ainda por uma necessidade em analisar caso a caso antes de um veredito geral — que, na prática, por ser geral, é inviável —,

Sontag (2015) utiliza a expressão “literatura sobre a luxúria” e, partindo da concepção do texto literário enquanto arte, afirma que alguns textos podem transgredir a noção inicial da pornografia e também ser arte porque

o que faz de uma obra de pornografia parte da história da arte, ao invés de pura escória, não é a distância, a superposição de uma consciência mais conformável à da realidade comum sobre a “consciência desordenada” do eroticamente obcecado. Em vez disso, é a originalidade, a integridade, a autenticidade e o poder dessa própria consciência insana, enquanto corporificada em uma obra. Do ponto de vista da arte, a exclusividade incorporada nos livros pornográficos não é, em si mesma, nem anômala, nem antiliterária. (SONTAG, 2015, p. 56).

Um livro pornográfico que consiga fazer evidenciar seu valor estético para a crítica literária de forma que passe a ser visto também como uma manifestação artística, é transgressora não só pelo sexo, mas por desconstruir essa noção fixa de alta e baixa literatura. Assim, tiramos a pornografia da relação de oposição ao literário, adotando um viés de pertencimento e, até mesmo, evitando centralizar a discussão teórica na intenção do autor ao criar sua obra, ou ainda, enxergando-a como detentora de muitas intenções, no plural, como acontece com os textos considerados “nobres”. Ou seja, pornografia é literatura, e afirmar isso é dizer que, embora ela não seja totalmente igual aos outros textos literários — até porque nenhum texto deve ser totalmente igual a outro —, ela não é completamente diferente. Ela “pertence de direito ao corpo literário” (GOULEMOT, 2000, p. 86) pois está sujeita ao consumo, à crítica e à apreciação como qualquer literatura, ainda que com as particularidades que lhe são próprias.

Em casos em que a produção literária é de autoria feminina, convém lembrar que os textos literários de teor pornográfico se encontram em um lugar de dupla transgressão, uma vez que historicamente estão inseridos em um mercado de tradição androcêntrica, que restringe a fala sobre o corpo à autoria masculina. Determinar o sexo como um conhecimento de homens e amor como um conhecimento de mulher é uma estratégia de poder, e o discurso do corpo é um poder com legitimação social apenas para os homens. Dessa forma,

se falar de sexo é, por si mesmo, uma transgressão, a escrita erótica das mulheres se configura como mais transgressora: culturalmente, as mulheres não estão autorizadas, pela lógica patriarcal e falocêntrica, a falar sobre sexo; elas são o sexo e, portanto, não falam, elas são faladas [...] a literatura escrita por mulheres trata de desloca-las do lugar de mero objeto de desejo para uma posição de enunciadora, construindo discursivamente uma representação sobre o erotismo a partir de um lugar de fala outro, deslocado e deslocante. (BORGES, 2013, p. 109 e 111).

A autoria feminina, então, reivindica seu lugar nessa produção, seja ela erótica ou pornográfica, coadunando com o que caracterizamos como principal recurso da literatura contemporânea: a busca por voz. A literatura que discorre sobre o sexo — seja ela erótica, obscena ou pornográfica — escrita por mulheres, além de seu valor estético, é um ato político contrário à proibição e à anulação impostas, é, apenas por sua existência, uma crítica ao mercado editorial e ao patriarcalismo que sustenta a nossa sociedade. Assim, mulheres escrevendo sobre sexo — e não sobre fazer amor — soma a subversão de gênero à subversão que o tema, por si só, proporciona: “o sexo é subversivo: ignora as classes e hierarquias, as artes e as ciências, o dia e a noite; dorme e só acorda para fornicar e voltar a dormir.” (PAZ, 1994, p. 17). Dessa forma, se, acima, citamos uma dupla transgressão, é preciso reforçar a existência de inúmeras subversões.

Com essa noção de produção literária enquanto ato político, conseguimos uma ponte para o entendimento da terceira categoria: a da obscenidade. Em Hilda Hilst, o conceito de obscenidade não se separa de questões políticas, entendidas, aqui, não como partidárias, mas referentes às formas de existir e de se relacionar com os outros sujeitos pertencentes ao mundo. Entretanto, é preciso primeiramente entender o que é o obsceno. Para Alexandrian, “o erotismo é tudo o que torna a carne desejável, tudo o que a mostra em seu brilho ou em seu desabrochar, tudo o que desperta uma impressão de saúde, de beleza, de jogo deleitável; enquanto a obscenidade rebaixa a carne, associa a ela a sujeira, as doenças, as brincadeiras escatológicas, as palavras imundas.” (ALEXANDRIAN, 1993, p. 8)

Tanto a literatura erótica quanto pornográfica produzida por mulheres são políticas, mas a forma como a Hilda se apropria desse teor é obscena. Ela rebaixa a carne aproximando-se do conceito de carnavalização que será estudado mais adiante; ela associa o corpo à sujeira para ridicularizar essa própria associação. A tetralogia é obscena porque se aproxima do baixo de uma forma aparentemente vulgar para alcançar o alto das reflexões.

Na pornografia, “o corpo de seus heróis dispensa razões morais ou filosóficas para buscar o prazer: basta-lhe existir. O corpo pornográfico não tem nenhuma necessidade do socorro do espírito” (GOULEMOT, 2000, p. 85). O corpo obsceno, por sua vez, existe porque pede socorro; é um corpo que tenta se entender, tenta entender o sentido do mundo, ou melhor ainda, a falta de sentido dele. Dito de outro modo: o corpo obsceno é subversivo porque o espírito o é. A obscenidade não se basta, ela está em contínua ligação com tudo que a cerca, com todas as grandes questões do ser e do tempo. Hilda diz: “O que é obsceno? Obsceno?”

Ninguém sabe até hoje o que é obsceno. Obsceno para mim é a miséria, a fome, a crueldade, a nossa época é obscena.” (HILST *apud* GALVE, 2014, p. 5)

A tetralogia é erótica, e isso é inegável. Ela é pornográfica, se considerarmos a pornografia enquanto exposição do corpo e de suas zonas erógenas, mas conseguirmos ultrapassar o conceito mercadológico e regulador da categoria. Entretanto, para esta pesquisa, torna-se importante afirmar a convergência das obras de Hilda para o obsceno, para “as palavras imundas” e o porquê de usá-las em uma sociedade que a autora considerava tão conservadora e moralista. Lucienne Frappier-Mazur, em seu estudo sobre a obscenidade, diz que o obsceno é a linguagem de transgressão, que a

palavra obscena representa o contraste entre diferentes registros sociais da linguagem — rude e elegante, proletária e aristocrática, masculina e feminina. Ao representar a transgressão social, além de uma espécie de hiper-realismo, a linguagem obscena cria o fetichismo de certos vocábulos relacionados ao sexo [...] Em consequência, a ênfase no realismo transforma-se, paradoxalmente, em uma forma grotesca, os falos são sempre imensos, as vaginas multiplicam-se e o ato sexual é uma espécie de frenesi improvável. (FRAPPIER-MAZUR *apud* HUNT, 1999, p. 39).

É essa a obscenidade de Hilda, a obscenidade presente no contraste das coisas que são consideradas “nobres” em oposição às “vulgares”. Uma obscenidade que, de tão além do realismo, toca no fantástico. Uma obscenidade apaixonada pelo sagrado — Hilda, quando adolescente, sonhava em ser uma santa — mas cúmplice do profano, porque é afundado nele que se obtém respostas. Por esse motivo, a tetralogia da autora é essencialmente excesso, seja de palavras baixas ou de reflexões altas em situações que beiram o *nonsense*, “desse modo, em vez de simples pornografia, o texto opera com a obscenidade, dada pela rasurada distinção entre o alto e o baixo, e pelo deslocamento dos assuntos sérios para recônditos becos em que tudo é possível.” (BORGES, 2013, p. 41). É o despudor que age como elo entre o corpo e a mente.

Borges (2013) afirma ainda que os textos de Hilda são espaços nos quais é possível falar sobre verdades da filosofia em uma linguagem extremamente chula, assim como os grandes atos obscenos podem ser narrados em uma língua portuguesa erudita. O obsceno hilstiano reside em um lugar textual em que o puramente pornográfico não sobrevive, porque o que surge depois da leitura é o gozo da reflexão.

A figura do libertino se faz presente na literatura obscena assim como na pornografia, mas a libertinagem obscena “não é uma escola de sensações e paixões extremas, mas a busca de um estado mais além das sensações.” (PAZ, 1999, p. 85-86). O libertino é quase um filósofo, que pretende anular não só os corpos como também as ideias, preso em impossibilidades lógicas. Ademais, ele está estritamente ligado à ideia de destruição, e sua

filosofia é que é exatamente essa destruição o que lhe proporciona prazer. Até mesmo a crueldade obscena do libertino é de ordem filosófica, seus atos não são por mero prazer físico e, mais importante ainda, eles não são em vão; caso aparentem ser, é com a finalidade de questionar o quão irrelevante é tudo que preenche o mundo.

Assim, na obscenidade, a libertinagem “faz fronteira, em um de seus extremos, com a crítica e transforma-se em uma filosofia; no outro extremo, com a blasfêmia, o sacrilégio e a profanação, formas contrárias à devoção religiosa.” (PAZ, 1994, p. 24). Nesse lugar fronteiro, ele nunca está sozinho, precisa de companhia e público — e vítima — para desenvolver as suas ideias destrutivas.

Uma outra diferença entre pornografia e obscenidade é que as obras obscenas são fortemente marcadas por um recurso que não é comum nos pornográficos, mas que, nelas, funciona como estratégia valiosa: o riso. A obscenidade de Hilda é risível, assim como seu próprio riso é obsceno. Em tópico mais adiante, aprofundaremos o conceito do riso (carnavalesco) nas obras, mas, por enquanto, leiamos o trecho de uma entrevista que está registrada no livro *Pornô Chic*, na qual Hilda diz:

Não foi a pornografia que me atraiu: foi a leveza. Achei que, para o meu músculo mental continuar ativo, eu devia optar pela leveza. Fiquei mais feliz assim. Eu só e divirto, não sei dar nome a esse riso, não sei se é pornográfico. Escrever livros como *O caderno rosa de Lori Lamby* modificou bastante a minha vida: está sendo uma festa para mim. Estou contente lá dentro, começo a escrever e rio muito. Claro que, se isso não me divertir mais, eu vou parar de fazer. Mas vou até onde o meu fôlego de humor permitir, porque tem sido delicioso, para mim, agora, escrever. Era uma grande dificuldade antes, eu tremia diante da página. Então, enquanto for uma coisa feliz, eu vou continuar fazendo esse tipo de literatura. (HILST, 2014, p. 258).

Se começamos esse tópico discutindo acerca da falta de consenso na sua classificação, é necessário terminar de forma cíclica e afirmar o mesmo. Aqui, o objetivo não foi dizer qual classificação é a mais correta, ou impô-la para pesquisas futuras, mas, sim, justificar a uso da categoria da obscenidade nesta pesquisa específica, assim como o uso da expressão “tetralogia obscena” que será feita diversas vezes nas páginas a seguir.

Essa falta de consenso não ocorre apenas nas obras de Hilda Hilst; quando o assunto é literatura, corpo e desejo, quando envolve o erótico e o pornográfico, “com medo, talvez, de recair em discriminações moralistas [...] muitos dos estudiosos do erotismo preferem não distinguir os dois fenômenos.” (BRANCO, 2004, p. 20). No entanto, considera-se que evitar o problema da categorização pode dar margem ao pensamento de que as linhas limítrofes entre os gêneros — erótico, obsceno e pornográfico — são inquestionáveis.

Discutir o que define um e o que define o outro é complexo porque a distinção é dependente de outras categorizações tão complexas quanto, tais como alta e baixa literatura, cultura erudita e cultura de massa, literatura enquanto produto mercadológico e enquanto arte, textos que abordam a sexualidade e textos que exploram a sexualidade, entre outras oposições presentes nos estudos da área.

Poderíamos ainda discutir acerca de uma quarta classificação utilizada quando nos referimos à tetralogia: a metapornografia³⁵. Filho afirma que na “produção de Hilda Hilst havia um intelectualismo exacerbado, uma intenção metapornográfica.” (AZEVEDO FILHO, 2002, p. 14). Finge ser pornografia para poder discutir acerca da produção pornográfica no mercado editorial brasileiro.

Os estudos que consideram a tetralogia enquanto metapornografia afirmam que, sim, há pornografia, mas que ela se posiciona completamente fora do esperado pelo gênero literário e pelo mercado editorial, o que possibilita a discussão acerca da possibilidade real do valor estético desse gênero marginal. É neste sentido que Eliane Robert Moraes³⁶ e Jorge Coli, por exemplo, afirmam que a obra hilstiana “vai além da mera pornografia.” (AZEVEDO FILHO, 2002, p. 14). Há ainda aqueles que utilizam uma abordagem de “análise da matéria pornográfica e do efeito erótico” (AZEVEDO FILHO, 2002, p. 15), evitando as expressões “literatura pornográfica” e “literatura erótica”. Há também estudos cuja abordagem parte da expressão “Kitsch-obsceno”³⁷, como uma forma de diminuir a tetralogia obscena diante dos outros livros escritos por Hilda, o que não se sustenta em uma leitura mais atenta. Ou ainda aqueles que simplesmente a categorizam como “porno-eróticos”.

Nesta pesquisa, optamos por usar a categoria da obscenidade para reforçar a relação que Hilda constrói entre o corpo, a política, o baixo e o riso. Isto é, a tetralogia é obscena porque é a obscenidade, muito mais do que o erotismo e a pornografia, que a aproximam da carnavalização bakhtiniana. Os corpos se unem, mas o ponto de encontro é a baixeza; o corpo é exposto, mas é aquele corpo que não pertence à norma. No mais, concluímos este tópico com a frase que Goulemot utilizou como argumento final para suas classificações e discussões

³⁵ Para Susan Sontag, metapornografia é pornografia, pois “uma paródia da pornografia, na medida em que tenha real competência, continua a ser pornografia.” (SONTAG, 2015, p. 61). Para defender essa ideia, ela analisa o romance *História de O*, de Pauline Réage, lançado em 1954.

³⁶ Eliane R. Moraes, professora de literatura brasileira do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da FFLCH da Universidade de São Paulo, é autora de importantes textos para o estudo da obra de Hilda Hilst, como “Da medida estilhaçada”, publicado em *Cadernos de literatura brasileira – Hilda Hilst*, e “A prosa degenerada de Hilda Hilst”, publicado em *Poetas mulheres que pensaram o século XX*.

³⁷ *Kitsch* é uma expressão alemã aplicada ao campo das artes para designar uma produção que é inferior ou abaixo da qualidade. Centrando-se na estética, a expressão acusa o artista de copiar referências eruditas e, após distorções, direcioná-las à cultura de massa.

acerca do pornográfico, do erotismo e da obscenidade: “creio que o ponto de vista que adotei, o efeito da leitura e somente este, é capaz de desfazer qualquer ambiguidade.” (GOULEMOT, 2000, p. 30). É apenas lendo Hilda Hilst que conseguimos ter a real dimensão da sua escrita obscena.

2.4 Gênero e Carnavalização

Na literatura brasileira contemporânea, encontramos alguns textos marcados pela carnavalização, como, por exemplo, parte da produção da escritora paulista Hilda Hilst, foco desta pesquisa. Antes de relacionarmos o termo com os estudos de gênero, é preciso entendê-lo. Carnavalização está diretamente relacionado a um caráter popular da obra, a um estado de vida festivo fora dos padrões vigentes. Essa festividade

não era simplesmente representada no palco, antes, pelo contrário, vivida enquanto durava o carnaval. Isso pode expressar-se da seguinte maneira: durante o carnaval é a própria vida que representa e interpreta (sem cenário, sem palco, sem atores, sem espectadores, ou seja, sem os atributos específicos de todo espetáculo teatral) uma outra forma livre da sua realização, isto é, o seu próprio renascimento e renovação sobre melhores princípios. Aqui a forma efetiva da vida é ao mesmo tempo sua forma ideal ressuscitada. (BAKHTIN, 2013, p. 6-7).

Essa forma livre de realização é o que vai provocar a subversão dos papéis sociais de gênero pré-determinados, criando uma oposição aos princípios estabelecidos pela “cultura oficial” a fim de desconstruir hierarquias. Muitas vezes, para isso, usa-se um “vocabulário familiar e grotesco³⁸ (Bakhtin, 2013)”³⁹, recurso há muito tempo existente, mas menos comum nos textos literários que antecedem a literatura contemporânea.

Essa é uma das características que fazem com que a literatura carnavalizada, algumas vezes, sofra resistência para se ajustar ao cânone, assim como o seu riso, que é oriundo da literatura cômica popular. Para Fachin (2002), a carnavalização é contra o gosto dominante; convém, dessa forma, que se instale um novo juízo de valor na sociedade para que o texto literário possa ser incluído no cânone, o que demanda tempo.

³⁸ Vocabulário sem restringimentos entre sujeitos que desconsideram a distância hierárquica provocada pelas posições sociais. Frequentemente marcada por descortêsias e injúrias, é uma linguagem de caráter ambivalente, pois rechaça e aproxima.

³⁹ Livro publicado pela primeira vez em 1965.

Outra característica é que a sociedade se apresenta cômica, independentemente do assunto abordado e/ou do tipo de personagem utilizado, o tom é cômico, porque esse riso ambivalente não é só excêntrico, é também satírico. Há ainda a presença do realismo grotesco que atribui um estado festivo para o corpo, exagerando-o e, com isso, atribuindo a ele caráter positivo e afirmativo. Esse corpo é dividido entre alto e baixo, mente e órgão genital, em permutações constantes que regeneram pois “o realismo grotesco não conhece outro baixo; o baixo é a terra que dá vida, e o seio corporal; o baixo é sempre o começo.” (BAKHTIN, 2013, p. 19)

Enfatizam-se as partes do corpo que mais têm contato com o ambiente externo, por meio dos orifícios, como a boca e os órgãos genitais, exaltando o comer, o beber, o coito e qualquer outro ato que pretenda completá-lo, sendo o corpo um objeto essencialmente incompleto. O corpo carnalizado não tem espaço dentro da estética do belo, ele liberta justamente aquilo que é considerado horrível, disforme.

Outro recurso comum da carnavalização, é a presença de divindades carnavalescas que são abordadas de forma mais terrena do que divina, atrelando a condição sublime à humana, resultando em pouca distinção entre os dois grupos. Possuem gênero, papéis sociais, sentimentos e, até mesmo, causam riso. Aparecem frequentemente acompanhadas de juramentos (BAKHTIN, 2013), ato de afirmar um fato, podendo acompanhar uma promessa, ou não.

O anão, o bufão e o diabo também são personagens comuns. O anão, aliado ao que Bakhtin denomina por “princípio de vida material e corporal”, é a imagem hipotrofiada do corpo. Para o carnaval, as imagens corporais são aumentadas ou diminuídas, assim como as necessidades naturais e a sexualidade. O bufão, por sua vez, se posiciona na fronteira entre a vida e a arte, trabalhando por meio da junção de comicidade e criticidade.

O diabo, diferentemente da figura assustadora e maligna pertencente ao imaginário popular, “potência sobrenatural, inimigo” (MINOIS, 2003-b)⁴⁰, não pretende manipular o ser humano, em vez disso, ele é porta-voz, alegre, das opiniões contrárias ao poder oficial, sendo um veículo de denúncias contra o fisiologismo, é como o diabo de Rabelais, por exemplo, que, em *Gargântua*⁴¹, não assustou Epistémon, sendo descrito como “boa gente”.

Não há a pretensão de estender a explicação da carnavalização neste tópico, pois retornaremos a ela na análise do *corpus*, entretanto, entender a literatura carnalizada como

⁴⁰ Usaremos 2003-a quando a citação tiver sido retirada do livro *História do riso e do escárnio*, e 2003-b para indicar o livro *O Diabo: origem e evolução histórica*.

⁴¹ Publicada aproximadamente em 1534, é comumente encontrada em conjunto com a obra *Pantagruel* (1532).

um tipo que exalta o corpo, não com a finalidade de prazer, mas com a finalidade de compreender os limites do ser humano e suas formas de renascer, “para renascerem livres das opressões e em harmonia com a sexualidade e um com o outro” (DIAS; NERY, 2016, p. 17), torna-se importante para lidarmos com a obscenidade dos escritos de Hilda Hilst.

2.5 Desconstrução nos estudos de gênero

Nas pesquisas gendradas, é comum lermos expressões como “desconstruir papéis sociais”, “promover a desconstrução dos discursos patriarcais”, “sujeitos desconstruídos”, entre outras. Como informado anteriormente, isso acontece porque a desconstrução é uma modalidade de leitura importante para os estudos literários que, além da estética, analisam os textos focando na representação de questões sociais.

Alguns pressupostos básicos da teoria da desconstrução já foram mencionados no tópico “Teoria e Crítica Literária Feminista: principais conceitos”, tais como: 1) a ideia de que tudo que é socialmente construído pode ser socialmente desconstruído e 2) o fato de que relações binárias podem ser desconstruídas para serem vistas de forma plural. Além da possibilidade de desestabilizar o pensamento logocêntrico, também questionado por Jacques Derrida⁴². No entanto, afinal, o que é desconstrução?

A desconstrução, como toda e qualquer teoria, é uma resposta. Dessa forma, está inserida dentro de um percurso maior do pensamento ocidental. No campo literário, ela é uma resposta, por exemplo, ao *New Criticism* — também conhecida por Neocrítica ou Nova Crítica —, movimento da teoria literária que surgiu por volta de 1920-1930 nos Estados Unidos. Para essa corrente, é recomendável uma separação entre o escritor e a obra literária para que, assim, o texto seja o único objeto de análise, consolidando o que muitos consideraram

um novo rumo para a atividade crítica, na base de um rigorismo conceitual e metodológico, de um conceito da autonomia do fenômeno literário e da possibilidade da sua abordagem por uma crítica estética visando mais aos seus elementos intrínsecos, estruturais, isto é, à obra em si mesma e não às circunstâncias externas que a condicionaram. (COUTINHO, 1968, p. 119).

⁴² Além do pensamento logocêntrico, Derrida teceu críticas também ao etnocentrismo nas ciências humanas, afirmando que “em numerosos grupos humanos, a única palavra pela qual os membros designam seu grupo étnico é a palavra ‘homem’” (DERRIDA, 2013, p. 104). Com isso, por meio de uma crítica antropológica, Derrida rejeitou o que chamou por ciência regional.

Como oposição, multiplicaram-se textos que difundiam a teoria literária enquanto heterogeneidade. Isto é, “um tipo de escrita se desenvolveu, que não é nem a avaliação dos méritos relativos a produções literárias, nem história intelectual, nem filosofia moral, nem profecia social, mas todas essas embaralhadas em um novo gênero” (RORTY⁴³ *apud* CULLER, 1997, p. 14-15). Dessa forma, enquanto heterogêneo, o discurso da crítica literária se une a outros tipos de discursos, sejam eles sociológicos, psicológicos, filosóficos, ou de qualquer outra natureza, negando o pressuposto de que um conhecimento se adequa de forma restrita à determinada disciplina, pois o verdadeiro conhecimento desafia fronteiras.

Sem limite evidente, a crítica literária pode utilizar como apoio teorias que não estejam restritas à estética verbal, tais como a desconstrução, que é pautada em uma matriz de ordem filosófica, e não artística. Este caminho fortalece as ciências humanas enquanto unidade, enquanto sistema que compartilha atributos e funções socioculturais similares, além de posicionar o crítico literário em um lugar próximo àquele destinado ao filósofo. Esse posicionamento é justificado por Culler de duas formas. A primeira, quando ele aponta que alguns dos principais pensadores da filosofia europeia chegaram até os cursos de Humanas, na América, muito mais pelos teóricos da literatura do que pelos da filosofia propriamente dita, o que justifica “a teoria literária assumir um papel central no emergente ‘gênero’ da teoria” (CULLER, 1997, p. 17), enquanto unificada.

A segunda é sua própria visão sobre o que é literatura e sua capacidade de se constituir pela experiência humana. Não uma experiência apenas citada ou descrita, mas organizada e interpretada, confundindo-se com o estudo do sujeito enquanto ser e enquanto centro de toda a atenção. Pensar a literatura é pensar a humanidade, é pensar as relações entre os indivíduos ou até a relação de um indivíduo com sua psique.

O principal teórico da desconstrução — seja ele filosófico ou linguístico ou literário, porque estamos tratando do “gênero teoria” — é Jacques Derrida, responsável por cunhar o termo. Derrida (1930-2004) construiu a teoria a partir da aceitação de linguagem enquanto “ação, movimento, pensamento, reflexão, consciência, inconsciente, experiência, afetividade etc. Há, agora, a tendência a designar por ‘escritura’ tudo isso e mais alguma coisa.” (DERRIDA, 2013, p. 10 e 11)⁴⁴. Isto é, o texto literário — que não é sinônimo de escritura,

⁴³ Na obra de Culler, encontramos a seguinte referência: Rorty, Richard. *Professionalized Philosophy and Transcendentalist Culture*. *Georgia Review*, 30 (1976), 757-71. Sobre a renúncia da filosofia ao seu papel cultural.

⁴⁴ A citação foi retirada do livro *Gramatologia*, obra mais importante para o entendimento da desconstrução proposta por Derrida. Sua primeira edição data de 1967.

mas, para o nosso *corpus*, é a parte da escrita que nos interessa — é visto enquanto linguagem e mais alguma coisa.

O texto possibilita uma totalidade de experiências que não cabem apenas na teoria que nasce na crítica literária e exclusivamente para ela. Essencialmente, o texto representa uma possibilidade ilimitada. Ele é metafísico, na medida em que transcende as experiências narradas, estimula reflexões além das previstas pelo escritor ou pelo leitor e fornece subsídios para um exame da realidade na qual estamos inseridos. Por isso, a desconstrução é também uma oposição ao estruturalismo nos estudos literários, tendo em vista que

o estruturalismo, característico de J. Rousset e de Raymond, preocupava-se com a autonomia formal da obra literária. Esse objetivismo estrutural, que não separou o ato de escrever e o conteúdo, defendia a união entre forma e significação, como se “o destino da obra não tivesse história”. Os autores do movimento detinham a intenção de proteger a verdade e o sentido interno dos escritos, de modo a afastá-los de uma possível crítica biográfica, histórica ou psicológica. Em *A escritura e a diferença* (1971), Jacques Derrida aponta a vulnerabilidade desse viés estrutural nas letras, ressaltando o esquecimento da história intrínseca das obras. (PEDROZO, 2019, p. 187).

Pelos motivos expostos por Derrida, a desconstrução se situa na corrente que conhecemos por Pós-estruturalismo⁴⁵, isto é, inserida em uma perspectiva interdisciplinar preocupada em questionar a forma como cada sociedade, de forma individual, se estrutura. Além disso, o sujeito também é descentralizado, o que significa que ele não é visto de forma universal. É no pós-estruturalismo que a desconstrução e os estudos literários de gênero se encontram.

O pós-estruturalismo pede por historicidade; apenas dessa forma o pensamento ocidental pode ampliar seus horizontes e crescer de forma contínua. O texto literário exige historicidade porque “a forma fascina quando já não se tem a força de compreender a força no seu interior.” (DERRIDA, 2014, p. 3). O que é verdadeiramente fascinante é a força que o texto tem em fazer parte de algo maior do que si.

O estruturalismo aborda o que já está realizado, construído, estático, enquanto o pós-estruturalismo centraliza sua atenção no que está em construção; uma construção que é simultânea à produção e à recepção do texto. Dessa forma, desconstruir é, antes de tudo, tirar o texto desse lugar pronto e acabado, tirar o discurso de um lugar de verdade absoluta quando, no movimento da contínua construção, nada é absoluto. Em eterna construção — e desconstrução,

⁴⁵ Alguns estudiosos preferem o termo Neoestruturalismo como uma forma de marcar a continuidade, ainda que com reformas, do Estruturalismo, em vez da total oposição a essa corrente teórica.

pois, para se construir, é preciso desconstruir o que existia no momento imediatamente anterior — o texto é um organismo,

regenerando indefinidamente seu próprio tecido por detrás do rastro cortante, a decisão de cada leitura. Reservando sempre uma surpresa à anatomia ou à fisiologia de uma crítica que acreditaria dominar o jogo, vigiar de uma só vez todos os fios, iludindo-se também ao querer olhar o texto sem nele tocar, sem pôr as mãos no “objeto”, sem se arriscar a lhe acrescentar algum novo fio, única chance de entrar no jogo tomando-o entre as mãos. Acrescentar não é aqui senão dar a ler. (DERRIDA, 2005, p. 7).

Para Derrida, uma leitura é sempre diferente de outra, ainda que se tratando do mesmo leitor, há sempre o que descobrir e o que formular em uma nova leitura. Mesmo com muitas leituras de determinado texto, existe sempre uma parte que fica oculta, uma parte que mantém o “jogo” da crítica em funcionamento. Não existem verdades interpretativas, existem pontos de vistas, óticas, ângulos. Assim, afirmar que nenhum conhecimento é definitivo “inaugura a destruição, não a demolição, mas a de-sedimentação, a desconstrução de todas as significações que brotam da significação de *logos*. Em especial, a significação da verdade” (DERRIDA, 2013, p. 13), considerando por *logos* os domínios da racionalidade e o da linguagem, ou ainda, a interação entre eles.

A linguagem fixa as convenções impostas pela racionalidade, que se conectam a outras convenções que, por sua vez, se conectam a outras em um movimento contínuo e dependente da razão. Assim, tanto o processo de construção de verdades como o de desconstrução dessas mesmas verdades existem enquanto movimento, isto é, a verdade de um texto é relativa. Dessa forma, “uma leitura desconstrutivista de um texto não chega nunca a um significado final ou completo, pois o significado nunca está presente em si: ele é, em vez disso, um processo que ocorre continuamente.” (SALIH, 2013, p. 34). A leitura desconstrutivista, em outras palavras, tira o escritor da posição privilegiada de fonte semântica do texto, o que fez com que o escritor e crítico literário Roland Barthes (1915-1980) escrevesse o famoso ensaio “A morte do autor”⁴⁶.

Para Barthes, o leitor deixa de ser consumidor para ser também produtor da obra literária, dessa forma, as interpretações, ainda que isoladas, deixam de ser consideradas erro ou desvio e passam a ser vistas como possibilidade, um efeito normal da leitura. O texto não possui mais uma interpretação correta, mas muitas, infinitas, e não necessariamente previstas pelo escritor. Da mesma forma, Derrida também aponta para a ausência do escritor, afirma que

⁴⁶ Publicado no livro *O rumor da língua*, de 1984.

“escrever é se retirar. Não para a sua tenda para escrever, mas da sua própria escritura. Cair longe da sua linhagem, emancipá-la ou desampará-la, deixá-la caminhar sozinha e desmunida. Abandonar a palavra.” (DERRIDA, 2014, p. 98). A palavra é errante e independente de seu criador; ela vaga até ser recebida por outro e, no encontro, se percebe enquanto existente e transitória. Stanley Fish, da mesma forma,

trata o encontro do leitor com a literatura como uma experiência de interpretação. Se a experiência do leitor é uma experiência de interpretação, então fica-se mais à vontade para afirmar que a experiência é a interpretação. “É a experiência de um enunciado, escreve Fish — ela inteira, e não qualquer coisa que se possa dizer sobre ela, incluindo qualquer coisa que eu possa dizer — isso é o sentido”⁴⁷. (CULLER, 1997, p. 49).

Fazer com que a desconstrução e os estudos de gênero dialoguem é direcionar uma experiência de interpretação, escolher um ângulo de leitura entre um número ilimitado deles; é optar por uma leitura interdisciplinar que acrescentará um fio novo no tecido orgânico das obras escolhidas para recorte. É reforçar que não existe repouso na criação literária, que o texto inserido na historicidade pode ser analisado pelo viés crítico da reprodução dos discursos que constroem determinada sociedade em determinado período, mesmo que o escritor não tenha permitido isso de forma intencional. Para além disso, é, acima de tudo, utilizar as estratégias da leitura desconstrutivista para desconstruir também os binarismos de gênero, pois uma das principais críticas de Derrida ao pensamento estruturalista ocidental é a forma como ele se apoia em relações binárias para assentar a supremacia de uma palavra sobre a outra. Derrida considerou as oposições binárias como uma forma de raciocínio reducionista que ilusoriamente engessa verdades incontestáveis para determinado signo, logo deve ser evitada.

Derrida propõe, então, que nos libertemos dessa visão de linguagem, aliás, “não nos libertarmos dela, o que não teria qualquer sentido e nos privaria da luz do sentido. Mas resistir-lhe tanto quanto possível.” (DERRIDA, 2014, p. 38). Isto é, questionar os discursos e o porquê deles serem como são. Dessa forma, a desconstrução atinge não só o pensamento filosófico, mas vai além, porque sua proposta é desconstruir tudo que conhecemos por Ciência e conhecimento, assim, “um dos pontos chaves da estratégia desconstrutivista tem sido a de interrogar sem piedade as oposições binárias com que nos acostumamos a raciocinar. Estamos nos referindo aos pares de termos como natureza/cultura, realidade/aparência, causa/efeito, língua/fala, fala/escrita, significante/significado, homem/mulher e por aí vai.” (RAJAGOPALAN, 2000, p. 121). Por isso, é um raciocínio tão caro aos estudos gendrados,

⁴⁷ Citação extraída por Culler da obra *Is There a Text in This Class?*, de Stanley Fish, publicada em 1980.

uma vez que o conhecimento ocidental acerca de identidade e de sexualidade foi construído a partir de binarismos em que um termo é posto em uma posição de superioridade hierárquica em relação ao outro: feminino/masculino, homem/mulher, heterossexual/homossexual, macho/fêmea, ativo/passivo, cisgênero/transgênero, entre inúmeras outras oposições reproduzidas há tempos na sociedade patriarcal.

Para Derrida, cada termo é historicizado porque tem um rastro, e os termos constituídos no sistema da binaridade não fogem a essa regra. Contrariando o estruturalismo tradicional, Derrida reestrutura a relação signo-significado de Saussure apontando para a importância do rastro; esse “rastro de que falamos não é mais natural (não é a marca, o signo natural, ou o índice no sentido husserliano⁴⁸) que cultural, não mais físico que psíquico, biológico que espiritual.” (DERRIDA, 2013, p. 58). A historiadora Joan Scott, no texto "Gênero: uma categoria útil de análise histórica", afirma que

Temos necessidade de uma rejeição do caráter fixo e permanente da oposição binária, de uma historicização e de uma desconstrução genuínas dos termos da diferença sexual. Devemos nos tornar mais auto-conscientes da distinção entre nosso vocabulário analítico e o material que queremos analisar. Devemos encontrar formas (mesmo que imperfeitas) de submeter sem cessar nossas categorias à crítica, nossas análises à auto-crítica. Se utilizamos a definição de desconstrução de Jacques Derrida, essa crítica significa analisar, levando em conta o contexto, a forma pela qual opera qualquer oposição binária, revertendo e deslocando sua construção hierárquica, em lugar de aceitá-la como real ou auto-evidente ou como fazendo parte da natureza das coisas. (SCOTT, 1995, p. 84).

É apoiado nas ideias de Derrida — e de Foucault — que Scott define gênero enquanto categoria constitutiva das relações entre os sujeitos construídas pelas diferenças aprendidas entre os sexos, além de configuração primária de significação das relações de poder. Para ela, as normas de gênero moldam o funcionamento concreto e simbólico de todas as práticas sociais.

Enquanto categoria, “gênero” possui um rastro histórico, psicológico e cultural que a leva a ser o que é; assim não é natural, por exemplo, que homem esteja associado à virilidade e mulher⁴⁹, à fragilidade. A maneira como os termos se constroem vem de um rastro que pode ser explicado, pois é sobre esse rastro que precisamos discutir. Por isso, Derrida defende a

⁴⁸ Edmund Husserl (1859-1938), alemão, um dos precursores da Fenomenologia.

⁴⁹ A fragilidade é mais comumente associada à mulher branca do que à mulher negra. É importante seccionarmos para entendermos que os estereótipos comumente apontados pela crítica feminista são, na verdade, relacionados ao chamado “feminismo branco”.

lógica conforme conceituada por Peirce⁵⁰, ou seja, lógica enquanto semiótica, enquanto construção de significados, o que, mais uma vez, reforçou seu posicionamento contrário aos binarismos que reproduzem a lógica enquanto verdade.

Os binarismos restringem as vivências e as identidades dos sujeitos porque eles estão construídos dentro de significados tidos como fixos e imutáveis. Assim, construção que finge estar finalizada é essencialmente — e perigosamente — restrição. A partir dessa noção, a leitura desconstrutivista e gendrada afirma que “pensar o corpo como construído demanda repensar o significado da construção em si.” (BUTLER, 2019, p. 12). Repensar essa construção, tirá-la do campo restritivo e entender que seu domínio semântico é ilimitado é o que caracteriza o processo analítico da desconstrução.

A própria noção de sujeito para os estudos de gênero é afetada pelos pressupostos derridianos, pois, uma vez que o sujeito é constituído na linguagem enquanto sistema incompleto e aberto, então o próprio sujeito é também incompleto e aberto. Logo, é um sujeito sempre em construção, mas que, diferentemente do sujeito proposto por Hegel — viajante dialético —, sua construção não tem fim. Ou seja, os estudos de gênero, aliados à desconstrução, “desenvolve o que chama de ‘uma teorização discursiva da produção cultural do gênero’; em outras palavras [...] gênero é um construto discursivo, algo que é produzido e não um ‘fato natural’” (SALIH, 2013, p. 74). Gênero, enquanto categoria, é uma estrutura construída para moldar os sujeitos por meio de um processo de identificação que não é aleatório ou desproposital. Além disso, analisar um texto literário sob a perspectiva de gênero é uma das metodologias que se encaixa no que Derrida propôs como um projeto para pensar a totalidade, pois, para ele, só a linguagem pura, isto é, isenta de arbitrariedades sociais, seria capaz de abrigar a literatura pura que, então, seria objeto da crítica literária pura. No contexto real, nenhuma pureza se aplica:

pois, desde suas origens remotas na antiguidade clássica ocidental, o que hoje se chama de texto literário sempre dialogou explicitamente com outras formas culturais e artísticas: o teatro, a dança, a música, a pintura, a escultura, a filosofia e as diversas formações sociais. A literatura jamais foi pura, jamais pôde se identificar plenamente a si mesma, abrindo-se por conseguinte permanentemente para a alteridade. (NASCIMENTO, 2015, p. 18).

⁵⁰ Charles Sanders Peirce (1839-1914), estadunidense, filósofo e linguista com importantes contribuições para a Lógica, a Filosofia e, principalmente, para a Semiótica. Além disso, foi um dos precursores do Pragmatismo. Um dos seus principais textos é “Como fazer claras as nossas ideias”, de 1878.

O texto literário, assim, não tem uma essência, uma especificidade (que não seja a inespecificidade) ou mesmo uma função pré-determinada. A literariedade pregada pelo formalismo russo — Círculo Linguístico de Moscovo⁵¹ —, por exemplo, não é aplicável. Com isso, é reforçada a força da literatura em poder dizer tudo, sem limites; a literatura democrática, um lugar aberto. Todavia, sem identidade própria, a literatura acaba por se inserir na tradição plural do conhecimento e do pensamento, categorizada como “uma literatura pensante (totalmente relacionada à escritura pensante) [...] Não se trata de forma alguma de uma literatura filosófica (com teses e conceitos), mas de uma literatura efetivamente pensante, em suas relações complexas.” (NASCIMENTO, 2015, p. 20)

Essa categoria, em vez de ter a função de classificar, tem sua importância em apontar para o efeito do literário sobre os leitores — “a morte do autor” ou, pelo menos, a morte da posição privilegiada do autor, questão já mencionada. É o efeito de leitura que não só movimenta a produção e a recepção, mas também proporciona o pensamento enquanto uma experiência ocasionada pelo ato de ler.

Uma literatura pensante, duplo de uma escritura pensante [...] seria o nome não essencialista para agenciar forças que mobilizem o evento do pensamento para além de qualquer essência, poder ou verdade predeterminados. A relação entre literatura e filosofia que hoje interessa não seria, portanto, de disputa territorial, mas de vizinhança, confluência e tensão, abrindo a ambas para o que não são [...] A autonomia do literário, sonhada pelos especialistas (historiadores, críticos, teóricos, comparatistas), apenas pode se efetivar minimamente por meio de sua heteronomia⁵² radical. Afinal, nomeia-se sempre por diferença e confrontação. (NASCIMENTO, 2015, p. 20-21).

Derrida dedicou parte dos seus estudos à oposição existente entre as palavras “autonomia” e “heteronomia”, direcionando-se, inclusive, para abordagens que podem ser consideradas anticanônicas, pois o cânone, muitas vezes, transmite a ideia de que o texto está naquele conjunto de obras exclusivamente por merecimento estético, uma meritocracia literária que supõe autonomia. Além disso, foi em um desses textos que ele usou a expressão “literatura deslocada” — para se referir à literatura produzida por perseguidos políticos —, e a expressão “literaturas”, considerando aquelas que não pertencem ao cânone ocidental: “elas resistem à opressão física ou simbólica, contestando os dogmatismos e protestando em nome de outro

⁵¹ Fundado por Roman Jakobson em 1914-1915, o Círculo Linguístico de Moscou (CLM) pretendeu estudar as “leis” da produção poética.

⁵² Conceito proposto por Kant. Diz respeito à sujeição do indivíduo à vontade do coletivo; dessa forma, é o contrário de autonomia (fundamento da moralidade das ações humanas).

pensamento, de outra experiência da obra e da língua, da obra de língua.” (DERRIDA, 2000, p. 61)

Neste ponto, mais um conceito derridiano se revela de fundamental importância para a continuidade desta pesquisa: o da *différance*. Utilizado brevemente na citação anterior, esse conceito, proposto em 1963, não se separa do projeto de Derrida para pensar a linguagem enquanto não-autônoma e, principalmente, enquanto abertura pensante. Propositamente similar à palavra “*différence*”, o filósofo cria uma palavra que significa 1) diferença, remetendo-nos ao uso e à diferença particular de cada palavra e 2) diferimento⁵³, remetendo-nos a ideia saussuriana — por isso, alguns estudiosos propõem o termo “neoestruturalismo” — de que um termo só se conceitua em relação diferencial a outro termo.

Para Derrida, *différance* significa ao mesmo tempo diferença e diferimento, referindo-se ao modo como a significação é dependente do que está ausente. O significado é continuamente diferido, e é nesse sentido que a linguagem é um sistema aberto de signos, na medida em que o sentido nunca pode estar presente ou ser definitivamente definido. (SALIH, 2013, p. 47).

Essa ideia é similar à de Simone de Beauvoir, citada anteriormente, quando ela conceitua o Um e o Outro. Para os estudos de gênero, torna-se fundamental afirmar que um termo tem sua significação em relação a outro, mas que essa significação não é definitivamente definida. Isto é, se o sentido de uma palavra nunca está acabado, se é preciso historicizá-la, é porque ela nunca se encontra estável. Nessa perspectiva, como destaca a pós-estruturalista Judith Butler, um dos maiores nomes atuais dos estudos de gênero e sexualidade, a teoria da *différance* permite dizer “que na linguagem há apenas diferenças sem que haja termos positivos [...] Não existe nenhum ‘referente puro’, uma palavra que signifique em si mesma e por si mesma.” (SALIH, 2013, p. 54). Cada palavra adquire seu significado por estar inserida em uma cadeia relacional. Isso nos é útil para entender, por exemplo, como ocorreu a construção dos termos “homem” e “mulher” e entender o porquê de o termo mulher englobar aquilo que o termo homem não engloba. Entender o processo da construção nos dá fundamento para praticar a desconstrução e, se a mulher assim quiser, ser uma boa jogadora de futebol ou uma ótima motorista de carros esportivos, ou ainda se relacionar amorosamente com outras mulheres, enquanto o homem pode ser conceituado como bom “dono de casa” ou excelente cozinheiro

⁵³ Em alguns textos, em vez de “diferença” e “diferimento”, é possível encontrarmos “diferir” e “diferenciar”. Além disso, alguns teóricos traduzem *différance* como “diferência”, enquanto outros preferem não tentar traduzir o termo.

porque ambos não se constituíram como determinado pelo lugar semântico comum de oposição e exclusão entre os termos.

Derrida explica que, para se posicionar fora desse lugar, é fundamental enxergá-lo enquanto “tensão do jogo com a história, tensão também do jogo com a presença. A presença de um elemento é sempre uma referência significativa e substitutiva inscrita num sistema de diferenças e o movimento de uma cadeia. O jogo é sempre jogo de ausência e de presença.” (DERRIDA, 2014, p. 425). Portanto, cada termo é presença e ausência porque o próprio ser também assim é. É preciso pensar a diferença porque as categorias são históricas, não naturais. Mais importante do que entender a origem de determinada ideia, é entender como ela se mantém na sociedade, quais recursos são responsáveis pela manutenção do seu jogo interno. Repetição é uma ação de movimento condicionada e seu agente não é natural. Não em vão, assim, que Butler usa constantemente em seus livros, a seguinte frase de Derrida: “Não há natureza, apenas os efeitos da natureza: desnaturalização ou naturalização”⁵⁴ (DERRIDA *apud* BUTLER, 2019, p. 15). É possível falar em desnaturalizar e naturalizar porque é possível falar em construir e desconstruir, que, por sua vez, é possível graças ao entendimento da *différance*.

Mesmo os termos que aparentemente fogem a determinado binarismo, são construídos pela *différance*. Usando, agora, um outro binarismo de gênero como, por exemplo, heterossexualidade e homossexualidade, temos alguns termos que, mesmo não expostos na oposição primária, formam-se a partir dela, como os termos “bissexualidade”, “assexualidade”, entre outros. Isso acontece porque “o que é excluído dessa oposição binária é também produzido pela oposição como modelo de exclusão e não tem existência separável ou totalmente independente como um exterior absoluto” (BUTLER, 2019, p. 76)⁵⁵, o que significa afirmar que mesmo aqueles termos que não possuem um outro termo enquanto oposição específica, são construídos dentro da oposição, dentro da presença e da ausência.

No campo da literatura, a Teoria e Crítica Literária Feminista, em diálogo com os pressupostos discorridos acima, parte da concepção de que os binarismos representados nos textos escolhidos para análise não são oposições inquestionáveis, mas, sim, construções inseridas dentro do logos dominante da sociedade patriarcal e heteronormativa e reiteradas ou desconstruídas pelo discurso literário, que não consegue atingir a posição de isenção nesse processo. Isso não significa, de forma alguma, afirmar que o escritor é o agente responsável por processo, uma vez que

⁵⁴ Retirada do livro *Donner le temps*, de 1986, ainda sem tradução no Brasil.

⁵⁵ Para Luce Irigaray, filósofa feminista da Bélgica, essa é uma das principais contribuições de Derrida para os estudos de gênero.

crucialmente, portanto, a construção não é nem um ato único, nem um processo causal iniciado por uma pessoa e que culmina em um conjunto de efeitos fixos. A construção não apenas toma lugar no tempo, mas é em si um processo temporal que opera pela reiteração de normas; no decurso dessa reiteração, o sexo é produzido e ao mesmo tempo desestabilizado. (BUTLER, 2019, p. 29).

Desconstruir é desestabilizar a reiteração sem se preocupar se ela foi intencional ou não. Ler desconstrutivamente e gendradamente um texto é se posicionar em um local de atenção ao discurso relativo ao sexo e ao corpo, assim como aos seus binarismos temporais, estruturais e ideológicos, observando se um dos muitos papéis do texto é de manutenção ou de desconstrução das ideias pretensamente fixadas pelo *status quo*, colocando a recepção do texto em um patamar tão importante quanto sua produção. No entanto, não é demais lembrar que, para se desconstruir é necessária uma ação que, inicialmente, pode parecer contraditória: é preciso expor as reiterações discursivas, ou seja, “o praticante da desconstrução trabalha dentro dos termos do sistema, mas de modo a rompê-lo.” (CULLER, 1997, p. 100). É utilizar uma perspectiva externa capaz de avaliar as repressões, faladas ou omitidas, no discurso que não é visto apenas pelo viés literário, mas também pelo viés histórico. Assim, para a desconstrução, o leitor — englobando nessa categoria a presença do crítico literário — é tão produtor quanto o próprio escritor, em outras palavras, ele, embora não seja o agente, pois não é uma ação com agência em singular, é parte fundamental no processo da construção e da desconstrução discursiva; processo, esse, capaz de evidenciar, na literatura, os discursos hegemônicos e suas margens.

Essas questões serão analisadas a seguir na tetralogia hilstiana. Todavia, antes de adentrarmos ao universo de Hilda, convém lembrar que “somente há pensamento na perspectiva da alteridade radical” (NASCIMENTO, 2015, p. 22), e que essa ideia, a priori, está associada à teoria da desconstrução, mas também nos é útil quando pensamos nas teorias relativas a gênero, literatura contemporânea, autoria feminina, literatura obscena e carnavalização.

3 HILDA HILST E SUA TRAJETÓRIA: UMA AVENTURA OBSCENA

- É bem isso.
 - E o que foi a vida?
 - Uma aventura obscena, de tão lúcida.
 HILST, 2001, p. 71

Hilda de Almeida Prado Hilst nasceu em 21 de abril de 1930, em Jaú, São Paulo, e faleceu em 4 de fevereiro de 2004, em Campinas, também São Paulo, aos setenta e três anos. Ela era filha de Apolônio de Almeida Prado Hilst e de Bedecilda Vaz Cardoso. Seu pai, filho de imigrantes vindos da Alsácia-Lorena⁵⁶, além de ter sido um fazendeiro de café, foi um jornalista, ensaísta e poeta que teve um curto período de produção literária devido a sua esquizofrenia. Apolônio escrevia, assim como a filha veio a fazer anos depois, em diversos gêneros textuais, embora tenha ficado mais conhecido pelos artigos jornalísticos que escrevia sobre o Futurismo sob o pseudônimo de Luís Brumas. Bedecilda, por sua vez, filha de imigrantes portugueses, era meretriz e já vinha de um matrimônio fracassado quando se casou com Apolônio. Ela falava constantemente para a filha: “Tens um inimigo, deseja-lhe uma paixão.”

Discorrer sobre a vida de Hilda é recurso importante para o estudo de sua obra, levando-se em conta que a biografia de um autor “oferece um acesso privilegiado para nos aproximarmos ao máximo da interioridade/exterioridade, do singular/geral, sendo portanto o que mais lembra o ideal impossível de globalidade” (DOSSE, 2009, p. 344). Dessa forma, convém destacar prontamente que algumas amizades de Hilda influenciaram profundamente sua obra. É o que se observa, por exemplo, em relação a Lygia Fagundes Telles — uma amizade de mais de cinquenta anos, em que a conversa era rigorosamente diária — e a Caio Fernando Abreu, com quem morou durante algum tempo: a produção de Hilst mantém um diálogo estreito com as obras dos dois amigos. Além disso, foi bastante elogiada por Cecília Meireles e por Jorge de Lima.

Portanto, passamos a enumerar sua produção literária não por motivos meramente enumerativos ou citacionais, mas por três motivos que são de extrema relevância para esta pesquisa. A primeira parte do princípio de que a trajetória de Hilda nos ajuda a entender a produção obscena ao final de sua vida, uma última tentativa de ser lida. O segundo é que ler Hilda, ainda que por trechos, é uma forma de desmistificá-la enquanto “mulher louca e pornográfica”, permitindo-nos uma leitura consciente do valor estético na sua trajetória quando

⁵⁶ Atualmente, região situada ao leste da França.

chegar a hora da análise da sua tetralogia. Por isso, o objetivo neste tópico é mais apresentar as suas obras do que analisá-las, isto é, apresentar Hilda escrita em toda sua versatilidade, na poesia, no teatro e na prosa. O último e mais importante dos motivos é evidenciar que a obra de Hilda — composta por mais de quarenta títulos — possui uma unidade, uma busca em comum, e a tetralogia não está excluída dela. O erótico se faz presente do primeiro ao último livro publicado; na ficção, recursos como o grotesco, o sarcasmo e o exagero nas descrições corporais já se mostravam como o caminho para as grandes questões do homem.

Dessa forma, embora esse tópico seja titulado por “Hilda Hilst e sua trajetória: uma aventura obscena”, ele poderia se chamar “Uma defesa de Hilda: uma trajetória sem declínio”. Pois conhecer o trabalho de Hilda de forma restrita à obscenidade — e lendo essa obscenidade superficialmente — pode promover julgamentos equivocados, tais como os que aconteceram quando a escritora foi a escolhida para ser a homenageada da 16ª Festa Literária Internacional de Paraty (FLIP), em 2018, decisão que, em tempos de multidões de *haters* e críticos especializados em todos os assuntos que habitam a internet, provocou a circulação de alguns textos, ainda que poucos, contra a “pornógrafa Hilda” nas redes sociais.

Hilda começou sua produção com *Presságio* (poesia), em 1950, livro ilustrado por Darcy Penteado⁵⁷. Em 1949, quando Lygia leu o poema “Canção do mundo”, um dos poemas da referida obra, anunciou a forma como Hilda seria vista no campo da poesia a partir do ano seguinte: “penetrando fundo para trazer à tona todo o seu luminoso mundo interior.” (TELLES, 1949, p. 39). Para Lygia, esse poema foi a grande entrada de Hilda em uma vida destinada à literatura.

Canção do mundo
perdida na tua boca.
Canção das mãos
que ficaram na minha cabeça.
Eram tuas e pareciam asas.
Pareciam asas
que há muito quissem repousar.
Canção indefinida
feita na solidão
de todos os solitários.
Os homens de bem
me perguntaram
o que foi feito da vida.
Ela está parada.
Angustiadamente parada.
O que foi feito
da ternura dos que amaram...

⁵⁷ Darcy (1926-1987), além de ser conhecido pelo seu trabalho enquanto artista plástico, figurinista, cenógrafo e pela produção literária teatral, foi um dos pioneiros do movimento LGBT no Brasil, militando inclusive durante o período da ditadura militar.

Ficou na minha cabeça,
nas tuas mãos que apreciam asas.
Que apreciam asas.
(HILST, 2017, p. 25).

Como se observa no trecho citado, o luminoso mundo interior de Hilda é “a solidão de todos os solitários”, tema recorrente não só na sua poesia, mas também na prosa. *Presságio* é sobre prenúncio, ou, mais ainda, sobre o desejo de prenúncio, de uma volta esperada, porque, ao restar apenas a ternura dos que nos amaram, a vida fica angustiadamente parada. Ainda sobre perdas e saudades, Hilda dedicou o livro a sua mãe.

Em 1951, publica *Balada de Alzira* (poesia), livro dedicado a seu pai, com poemas direcionados a Carlos Drummond de Andrade e a Fernando Pessoa. Já na epígrafe, a escritora anuncia as temáticas “morte” e “Deus”, que a acompanharam e marcaram sua produção literária, pois “a esse exercício de conhecimento de si, da vida e da morte, Hilda Hilst se aplicou de forma visceral.” (SOUZA, 2009, p. 214)

Nesse seu segundo livro, Hilda compara o homem à morte pois ambos são ignorados e puros. O eu-lírico afirma existir para acalentar as pessoas que foram feridas pelo amor, aquelas que insistentemente pedem por algo, mas ele nunca consegue acalentar todas aquelas que deixaram de ser pessoas e viraram sombras. *Balada de Alzira*, dessa forma, evidencia-se como um encontro ao pranto, uma poesia que acredita que somos todos “tristemente humanos”⁵⁸. Exemplo disso é o poema a seguir, intitulado “X”:

Brilhou um medo incontido
na tua face de luz.
E teu amor resguardou-se
e silenciou.
Quis esconder os meus dedos
nos teus cabelos de mágoa
mas a tua mágoa era grande
para fugir no meu gesto.
Agora o amor é inútil
e inútil o meu consolo.
Estamos sós.
Entre o teu amor
e o meu afago,
aquele triste mundo de certezas.
(HILST, 2017, p. 49-50).

O trecho citado permite perceber o quanto somos tristemente humanos em um triste mundo de certezas, em que a grande certeza é a morte. Por isso, mais adiante, Hilda descreve o

⁵⁸ Expressão retirada do poema “V” da obra em questão.

coração do homem como um “coração de luto”, repleto de conflitos, mas todos pequenos e irrelevantes diante das partidas, ameaças de pranto.

Em 1955, publica o livro *Balada do Festival* (poesia), o qual foi reunido em 2003 com os primeiros livros, sendo relançados em um único volume, denominado *Baladas* (poesia). É em *Balada do festival*, que Hilda consolida seu erotismo. Seus poemas podem ser resumidos em amor e em solidão; não em um, nem no outro, mas na dança eufórica e contínua dos dois. É com este livro que a crítica literária e jornalística da época começa a enxergar Hilda sem ser apenas a mulher bonita, de olhos verdes, elegante e que anda sempre bem acompanhada na cidade de São Paulo, pois, até então, ela era tida apenas como mais uma estudante de Direito se aventurando na literatura como uma forma de participar dos círculos elitistas e boêmios da capital.

Texto publicado em *O Estado de São Paulo* em julho de 1955, por ocasião do lançamento de *Balada do festival*, seu terceiro livro de poemas, serve de síntese à forma como a autora era retratada à época: “A moça elegante, loura, que acende um cigarro, sorri e pede um ‘cocktail’, tem todo o aspecto de um precioso ornamento de crônica mundana. Vai falar do último espetáculo, da última fita, do último escândalo, do último Festival de Cinema. Vai contar a sua última façanha no tênis, o seu último encontro da ‘boite’ e seu último passeio de automóvel pela praia. Oh! Frívola juventude! A voz imprevistamente grave diz coisas imprevistamente tristes”. (PÉCORA, 2010, p. 35).

Em 1959, é publicado *Roteiro do silêncio* (poesia), obra dividida em elegias e sonetos. O livro foi definido por Álvaro Alves de Faria, poeta e crítico da geração de 60, como um “silêncio estrondoso”. Nelly Novaes Coelho completa: “Não era, porém, o silêncio total que se impunha, mas apenas o do eu-lírico, confessional, como o diz o título das cinco elegias que abrem o volume: ‘É tempo de parar as confidências’.” (COELHO, 2007, p. 8)

Com essa obra, diversas resenhas foram publicadas em jornais e algumas delas indicavam que Hilda se tornara alguém capaz de influenciar a geração de poetas da sua época. Quando criticada por uma aparente “imaturidade técnica” no livro, Hilda confidenciou que alguns dos poemas publicados na edição foram escritos quando ela era apenas uma estudante de quinze anos, sendo exemplo o poema que inicia o livro:

Não há silêncio bastante
Para o meu silêncio.
Nas prisões e nos conventos
Nas igrejas e na noite
Não há silêncio bastante
Para o meu silêncio.
Os amantes no quarto.
Os ratos no muro.

A menina
 Nos longos corredores do colégio.
 Todos os cães perdidos
 Pelos quais tenho sofrido
 Quero que saibam:
 O meu silêncio é maior
 Que toda solidão
 E que todo silêncio.
 (HILST, 2017, p. 81).

A menina nos longos corredores do colégio, vê-se pela passagem transcrita, é referência a si, nos corredores da Escola Mackenzie de São Paulo. Época considerada de solidão, pois morava em um apartamento acompanhada apenas por uma governanta, com quem pouco interagiu. Outro ponto interessante do trecho é o verso “Os ratos no muro”, pois, em 1967, Hilda escreverá uma peça intitulada “O rato no muro”, cujo enredo se passa em uma escola.

Em 1960, *Trovas de muito amor para um amado senhor* (poesia) é recebido pelos leitores e pela crítica. Os poemas nele reunidos inspiraram seu primo, José Antônio Resende de Almeida Prado, a criar a composição “Canção para soprano e piano”. É frequente a análise da obra pelo viés do diálogo entre a subjetividade poética de Hilda e a tradição da lírica medieval galego-portuguesa.

As composições desse livro ratificaram o que já se observava nas obras anteriores: os poemas de Hilda Hilst se encaixam no que Jacques Roubaud apontou como tripé da lírica trovadoresca: o amor, o canto, a poesia. Essa semelhança a afastou definitivamente da estética da geração de 45, com a qual a crítica ainda a associava, e do resquício de literatura nacionalista da época, sendo aproximada a outros escritores da língua portuguesa, como Teixeira de Pascoaes, José Régio e, até mesmo, Camões⁵⁹. Um dos poemas que mais chamou a atenção dos jornais foi “II”:

Amo e conheço.
 Eis por que sou amante.
 E vos mereço.
 De entendimento
 Vivo e padeço.
 Vossas carências
 Sei-as de cor.
 E o desvario
 Na vossa ausência
 Sei-o melhor.
 Tendes comigo
 Tais dependências
 Mas eu convosco
 Tantas ardências
 Que só me resta

⁵⁹ Comparação feita pelo poeta português Jorge de Sena.

O amar antigo:
 Não sei dizer-vos
 Amor, amigo
 Mas é nos versos
 Que mais vos sinto
 E na linguagem
 Desta canção
 Sei que não minto.
 (HILST, 2017, p. 116).

No trecho acima, sua lírica trovadoresca está presente inclusive pelo tópico arcaico do merecimento, “vos mereço”, tão presente em algumas cantigas de amor, como as escritas por Pai Gomes Charinho (1225-1295). Hilda ainda sugere uma dúvida em relação se o seu poema seria classificado como cantiga de amor ou como cantiga de amigo, “O amar antigo: / Não sei dizer-vos / Amor, amigo”.

Ode fragmentária (poesia), publicado em 1961 com prefácio de Thomas Stearns Eliot, pondera sobre a incumbência do poeta e da poesia, reflexão que estará fortemente presente na sua tetralogia obscena. Hilda questiona se a poesia é arte ou confissão, se é um recurso ou uma testemunha dos seres e do tempo; questiona se o poeta realmente existe no mundo ou se ele é tão ficcional quanto o que escreve.

O livro é dividido em três partes: “Heroicas”, na qual o heroísmo é exigir verdades e lidar com elas, como, por exemplo, a verdade da morte; “Quase bucólicas”, em que a tristeza, principal personagem, se faz presente mesmo no campo e sua cor é o verde; e “Testamento lírico”, que contém apenas um poema, um poema-testamento que afirma que as lembranças de infância são a melhor herança. Nas três seções, “temos um poeta que discute teoria da poesia e o papel do artista neste tempo político de hoje, e de sempre, falando para seus pares. Nos momentos metalinguísticos, Hilda retoma uma concepção de poesia como função.” (TOLLENDAL, 2009, p. 161). Tentar descobrir a função do poeta era atividade diária para Hilda. Para ela, o poeta era um indivíduo político e, como tal, precisava ter consciência do seu papel:

Entre cavalos e verdes pensei meu canto.
 Entre paredes, murais, lamentos, ais
 (Um cenário acanhado para o canto
 E triste
 Se o que dele se espera é até demais)
 Pretendi cantar mais alto que entre os verdes
 E encantar
 O meu sentir cansado
 Naquele melhor sentir de quando era menina.
 Vontade de voltar às minhas fontes primeiras.
 De colocar meus mitos outra vez

Nos lugares antigos e sorrir
 Como a ti te sorri, minha mãe, a vez primeira.
 Vontade de esquecer o que aprendi:
 Os castelos lendários são paisagens
 Onde os homens se aquecem. Sós. Sumários
 Porque da condição do homem é o despojar-se.
 (HILST, 2017, p. 150).

A passagem transcrita permite observar que, para Hilda, o canto não é fruto de inspiração divina, mas de pensamento. A vida sugere amplidão, mas o poema vem de dentro, das profundezas, o que dialoga com a imagem do cavalo, símbolo do psiquismo inconsciente, uma vez que “os psicanalistas fizeram do cavalo o símbolo do psiquismo inconsciente ou da psique não humana, arquétipo próximo ao da Mãe, memória do mundo, ou então ao do tempo.” (CHEVALIER, 2012, p. 203)

Em 1962, publica *Sete cantos do poeta para o anjo* (poesia), livro com o qual Hilda recebe o prêmio PEN Clube de São Paulo, no mesmo ano. O prefácio foi escrito por Dora Ferreira da Silva, poeta e tradutora paulista, e, nele, Hilda é aproximada de Rainer Maria Rilke, um dos poetas mais importantes da língua alemã. Essa comparação não foi uma surpresa para quem já conhecia os hábitos de leitura de Hilda: a poesia de Rilke era presença constante nas suas estantes.

Além de Rilke, Hilda afirmou em uma entrevista que lia frequentemente “Heidegger, Hegel, Sartre, Merleau-Ponty, Jankélévitch, Russel, Ernest Becker, Jung, Otto Rank, Freud, Edith Stein, Paul Tillich, George Bataille, Chersterton, Kafka, Beckett, Kazantzákis, Herman Bloch, Ionesco, Genet, Simone de Beauvoir e Simone Weil.” (DINIZ, 2013, p. 8). Alguns desses nomes podem ser facilmente encontrados — mais de uma vez, até — em epígrafes e dedicatórias dos seus livros. Foi também na década de 60 que Hilda revelou que, todos os dias, lia, meditava e escrevia, e meditava não para esquecer o que a atormentava, mas, sim, para pensar sobre o homem, a morte, o amor e o ódio. Lia incansavelmente para se sentir atenta, para evitar não perceber o que o poeta precisava perceber; ler, para Hilda, era uma atividade tão importante quanto comer ou dormir. Ou amar. Entretanto, afirmava que isso a impedia de fazer o básico: quanto mais amava, menos escrevia e menos lia, o que julgava terrível.

Em 1966, para conseguir manter essa rotina, a escritora decidiu abandonar a capital São Paulo e morar na fazenda da família, em Campinas/São Paulo. Nesse espaço, ela mandou construir a “Casa do sol”, casa ampla e arejada idealizada desde a sua leitura de *Carta a El Greco* (1961), de Nikos Kazantzákis, quando teve contato com a crítica que o escritor direciona ao convívio urbano.

O amigo e físico Mario Schenberg dizia que a casa era a “torre de capim” de Hilda. O espaço também era acolhimento para cachorros vira-latas; Hilda chegou a criar quase cem. Ela afirmava que qualquer pessoa poderia visitá-la, desde que gostasse de cães, pois “a maioria ficava abrigada no canil, mas ainda restavam muitos circulando livremente pela casa. As visitas, muitas vezes, tinham de dividir o sofá da sala e outros espaços com os animais.” (PÉCORÁ, 2010, p. 40-41)

Em 1967, inicia sua produção dramaturgica, escrevendo *A empresa* (teatro), que também recebeu o nome *A possessa*, e *O rato no muro* (teatro). Escritos durante a ditadura militar, seus textos teatrais refletem sobre opressão e liberdade; *A empresa* é “uma parábola sobre a liberdade do espírito e do pensamento criador [...] enquanto o que a peça [*O rato no muro*] exprime na sua totalidade é o impulso do voo.” (VINCENZO, 1992, p. 42-44)

Em 1968, escreve *O visitante* (teatro), na qual é retratada a história de Maria, mulher que precisa se anular para assegurar seu lugar na estrutura familiar. A obra é bastante comparada com seu texto “Matamoros (Da fantasia)”, que será vista mais adiante, pois, nos dois, “a vida de duas mulheres, mãe e filha, é perturbada por uma suspeita de traição.” (SOUZA E SOUZA, 2008, p. 1)

No mesmo ano, escreve mais dois textos para a dramaturgia. O primeiro, *Auto da Barca de Camiri* (teatro), cujo título alude à tradição teatral de Gil Vicente. Nele, Hilda critica a desigualdade social e se refere “a um momento e um acontecimento concretos: a morte de Ernesto ‘Che’ Guevara, o revolucionário argentino, ocorrida na Bolívia.” (PALLOTTINI, 2008, p. 505). No segundo, *O novo sistema* (teatro), é retratado o drama de uma família durante a instauração de um novo sistema político. Além disso, a autora questiona a cegueira do que ela chama de “nova ciência”, como, por exemplo, a indústria atômica. Quando entrevistada acerca da peça, Hilda disse: “O meu teatro é como a casa dentro de cada um de nós. Casa que não existe para morar, mas para ser pensada.” (HILST *apud* VIANA, 1973)

Foi também em 1968, que a escritora mandou construir a “Casa da lua”; residência na praia de Massaguaçu, São Paulo. A Casa da lua, menor e mais intimista, surgiu como um espaço para abrigá-la quando a energia da Casa do sol não estivesse positiva ou limpa o suficiente para promover a sua escrita; era uma casa emergencial, para temporadas, para quando precisasse “mudar de ares”.

Em 1969, mais três peças são escritas. A primeira, *As aves da noite* (teatro), retrata os campos de concentração durante a Segunda Guerra Mundial, mas Rubens da Cunha alerta: é “uma peça de advertência sobre o terror imposto por qualquer estado totalitário, não apenas o

nazista.” (CUNHA, 2017, p. 1). Impossível não ressaltar que, nesse ano, estávamos em uma das fases mais duras da ditadura militar no Brasil. Por isso, pouco tempo após a escrita da peça, Hilda, em entrevista, é questionada sobre o porquê de estar escrevendo teatro logo durante aquele período e responde:

Nós vivemos num mundo em que as pessoas querem se comunicar de uma forma urgente e terrível. Comigo, aconteceu também isso. Só poesia já não me bastava. A poesia sofre um desgaste terrível. A gente diz as coisas, mas as edições, além de serem pequenas, vendem pouco. Então procurei o teatro. Procurei conservar nas minhas peças certas dignidades da linguagem. Considero o teatro uma arte de elite, mas não no sentido esnobe da palavra. O que eu quero dizer é que o homem quando entra no teatro deve sentir uma atmosfera diferente daquela que sente no cinema. Uma sala de teatro deve ser quase como um templo. Todo aquele que se pergunta em profundidade é um ser religioso. Tentei fazer isso em todas as minhas peças. (DINIZ, 2013, p. 25-26).

No mesmo ano, *O verdugo* (teatro) mostra a história de um executor que, por questões éticas, não consegue assassinar um homem sentenciado por encorajar uma revolta e promover melhorias sociais. Hilda se associa ao conceito de revolta proposto por Albert Camus, na obra *O homem revoltado* (1951), no qual se revoltar é um ato de amor e de fecundidade. Mais uma vez, a crítica às tiranias.

Por fim, em *A morte do patriarca* (teatro), Hilda constrói uma história com as seguintes personagens: o papa, o demônio, o cardeal, o Monsenhor⁶⁰, dois anjos e três jovens. Ao final da narrativa, o papa é assassinado por uma intervenção popular, pois as pessoas se encontram em total estado de desesperança. Com esses textos, Hilda conclui sua dramaturgia, dedicando-se, a seguir, aos romances.

Em 1970, publica seu primeiro romance, chamado *Fluxo-Floema* (prosa). Direcionando-se explicitamente para a metafísica e para a metalinguagem, a obra se acha dividida em cinco histórias: “Fluxo”, “Osmo”, “Lázaro”, “O Unicórnio”⁶¹ e “Floema”. Nesse romance, Hilda desenvolve, ainda que não centralmente, a crítica ao mercado editorial, pois, na primeira página da obra, já lemos “um escritor briga com seu editor para que este lhe deixe ‘escrever com dignidade’ (p. 24), e como resposta para suas inquietações obtém um delicado ‘calma, vai chupando o teu pirulito’.” (DESTRI, 2009, p. 198). Além disso, cabe destacar que o grotesco que caracteriza sua tetralogia obscena também aparece nesse romance: em “Fluxo”,

⁶⁰ Título eclesiástico de honra atribuído pelo Papa a sacerdotes da Igreja Católica por serviços prestados à Igreja e/ou à comunidade católica.

⁶¹ Em algumas entrevistas, Hilda anuncia um livro que estaria escrevendo chamado *O triângulo*. Esse livro nunca existiu porque, por questões financeiras, não foi publicado, mas ele seria composto pelas três histórias: “Osmo”, “Lázaro” e “O unicórnio”.

que foi dedicado à Lygia Fagundes Telles, o protagonista Ruiska, um escritor que vive distante da cidade, “conta com os serviços de [...] morto próximo: o filho Rukah que retorna do poço como encarnação do grotesco na figura do anão.” (PÉCORA, 2010, p. 68)

O segundo romance, *Qadós* (prosa), veio apenas três anos depois, em 1973. Seu título foi alterado em 2002, passando a se chamar *Kadosh*, que, em hebraico, significa “santo”. O livro não possui tempo ou espaço definidos, sendo conceituado por parte da crítica como *nonsense* centrado em um esforço para compreender a eternidade. O texto se divide em quatro histórias menores: “Agda”, “Kadosh”, “Agda” e “O oco”; Hilda não escondia sua preferência pelo “Kadosh”. Quando entrevistada sobre o texto, em 1975, ela afirmou:

O texto do meu trabalho “Kadosh”, que figura no livro com o mesmo nome, foi um desafio a mim mesma. Busquei minha determinada tensão, minha corda esticada. Foi um trabalho muito demorado. Procurei atingir o quase inabitável, o satanás do encanto, assim como quando a gente se apaixona. Quando isso acontece há uma transfiguração lá dentro: tudo ao mesmo tempo; violência, calidez, chama e banalidade; mas muitas vezes durante o trabalho eu me perguntei como era possível ser possuidora daquela carga afetiva cheia de vigor e ao mesmo tempo ser dominada e possuída por uma experiência muda que é, em suma, o silêncio que reveste o ato de criar, escrevendo. (DINIZ, 2013, p. 34).

Importa também dar destaque à personagem Agda, que nomeia dois dos quatro textos. Trata-se de uma personagem aflita pela consciência do desgaste físico de seu corpo e da falta do desgaste do desejo. O tempo é vilão, pois ele, invulnerável, expõe a vulnerabilidade de Agda. Seu próprio nome remete à questão da temporalidade: Hilda escolheu o nome Agda “brincando” com a palavra Agora.

Em 1974, publica *Júbilo, memória e noviciado da paixão* (poesia) e reforça a subversão poética do período em que, em vez de uma voz masculina ecoar a procura de se completar com sua amada, é a voz feminina que declara explicitamente seu amor, “a voz da mulher ganha forças.” (FERNANDES, 2011, p. 5). Dez poemas presentes no livro foram musicalizados pelo cantor Zeca Baleiro, com quem Hilda se encontrou na Casa do sol para discutir acerca do projeto e, na ocasião, disse “quero fazer música também e eu quero ganhar dinheiro com música, que esse negócio de literatura não dá a maior grana, nunca dá grana, só se você ganhar um Nobel”⁶².

A escritora faleceu antes do projeto ser concluído e lançado, em 2005, intitulado por “Ode descontínua e remota para flauta e oboé: de Ariana para Dionísio”, com participação

⁶² Fala transcrita do filme “Palavra (En)cantada”, documentário brasileiro lançado em 2008. O trecho relativo a Hilda Hilst está disponível na plataforma YouTube, sob o título *Hilda Hilst, Zeca Baleiro e Zélia Duncan*.

de dez cantores, um para cada poema: Rita Ribeiro, Verônica Sabino, Maria Bethânia, Jussara Silveira, Ângela Ro Ro, Ná Ozzetti, Zélia Duncan, Olívia Byington, Mônica Salmaso e Ângela Maria. Abaixo, “II”, um dos poemas musicalizados:

Porque tu sabes que é de poesia
 Minha vida secreta. Tu sabes, Dionísio,
 Que a teu lado te amando,
 Antes de ser mulher sou inteira poeta.
 E que o teu corpo existe porque o meu
 Sempre existiu cantando. Meu corpo, Dionísio,
 É que move o grande corpo teu
 Ainda que tu me vejas extrema e suplicante
 Quando amanhece e me dizes adeus.
 (HILST, 2017, p. 256-257).

Assim, como vemos no trecho mostrado, o mito de Dionísio e Ariadne é ressignificado; em Hilda, é Ariana quem canta. O sagrado e o profano se fundem e, nessa fusão, ganha espaço o corpo — palavra conscientemente repetida —, um corpo que se move e suplica, o corpo erótico.

Hilda, que sempre reclamava da falta de recursos financeiros e de ser pouco lida, desabafou sobre o assunto em uma entrevista concedida em 1977: “Eu perguntava pro Anatol Rosenfeld, de quem eu gostava muito: Por que as pessoas acham que eu escrevo para os eruditos? Eu falo tão claro. Eu falo até sobre a bunda.” (DINIZ, 2013, p. 43); Rosenfeld respondeu “mas tua bunda é terrivelmente intelectual, Hilda.” (DINIZ, 2013, p. 43). Desde a década de 70, Hilda tentava, em vão, usar termos como “bunda” para se aproximar do leitor, sem conseguir amenizar sua erudição.

No mesmo ano da entrevista, é publicado *Pequenos discursos. E um grande* (prosa), composto pelos textos: “O projeto”, “Gestalt”, “Esboço”, “Teologia natural”, “Amável mas indomável”, “Ad Majora Nato Sum”, “Vicioso Kadek”, “Lucas, Naim”, “Um cálico in extremis” e “O grande pequeno Jozú”. Nos discursos, chama-nos a atenção o excesso de personagens cujos nomes começam com a letra H: Hamat, Hiram, Hakan, Herot, Hemin, entre outros; para o professor e pesquisador Alcir Pécora, “são flexões de Hilda.” (PÉCORA, 2010, p. 14)

O livro teve pouca divulgação, não alcançando grande vendagem. Por essa razão, Hilda mais uma vez entrou em conflito com o mercado editorial. No mesmo ano, após mudança de editora, a Edições Quíron reuniu a obra com *Kadosh* e *Fluxo-Floema* e, juntas, as três compuseram o livro *Ficções*. A antologia recebeu, pouco tempo depois de publicada, o Prêmio

APCA⁶³ de Melhor Livro do Ano. No prefácio de *Ficções*, o crítico literário Leo Gilson Ribeiro alerta:

Quem se adentrar por essa magia lúcida, no entanto, terá uma visão completamente inédita do relato em prosa. Cronologicamente depois de Guimarães Rosa mas com igual audácia de empreendimento, Hilda Hilst arma um espelho polifacetado, prismático, da nossa condição sobre a terra. Ela não se detém diante do excremento, do assassinio, do acoplamento com animais, das amarras do sentimentalismo nem da moral para pesquisar, freneticamente, a casca que recobre a ferida de se ser. Não promete ao final conciliações com uma divindade bárbara, a exigir sacrifícios inumanos para nunca ser compreendida, apenas esboçada no oco, no vazio, no informe. (RIBEIRO, 1977, p. 7).

Foi de 1974 a 1979 que Hilda desenvolveu um outro projeto seu, um projeto não literário: decidiu captar vozes do além⁶⁴. Fascinada pela ideia da transcendência, Hilda realizou pesquisas nas quais investigava as mensagens de rádio. Para isso, todas as noites, disponibilizava parte do seu tempo para gravar os chiados que ouvia ao sintonizar o aparelho entre duas estações, na esperança de conversar com seu pai ou com algum escritor já falecido, como, por exemplo, Cacilda Becker (1921-1969) e Clarice Lispector (1920-1977).

Em 1979, a escritora participou do quadro “O show da vida”, do programa Fantástico, exibido pela Rede Globo de Televisão. No quadro, Hilda falou que se inspirava nos experimentos do cientista Friedrich Jurgenson (1903-1987), relatados no livro *Telefone para o além*, e que seu material de pesquisa era composto, além do rádio, por gravador e fones de ouvido. Quando questionada sobre os experimentos, Hilda afirmava:

Não sou espírita nem adepta de nenhuma religião específica. Acredito na vida depois da morte e na reencarnação. Acredito na alma, em espíritos que podem nos proteger, em santos e anjos. Também acredito que devem existir almas menos evoluídas. Acredito na existência de outras dimensões, em discos voadores e na física quântica, que um dia vai explicar todos esses fenômenos. Além da experiência que fiz nos anos 70 com o gravador, tive inúmeras outras experiências e contatos significativos com esse outro plano. Já vi meu pai e minha mãe depois da morte. Eu acredito na vida eterna. (GOUVEA, 2003, p. 52).

Em 1980, publica *Da morte. Odes mínimas* (poesia), obra com cinquenta poemas em que a morte, personagem mulher, é a principal participante de um discurso existencialista e erótico-amoroso. Sedutora, a morte fascina e amedronta; estar vivo é ser continuamente

⁶³ Associação Paulista de Críticos de Arte.

⁶⁴ Em 2018, foi lançado o documentário *Hilda Hilst pede contato*, de Gabriela Greeb. O documentário aborda a investigação científica de Hilda, e não sua literatura.

amaldiçoado pela finitude. Hilda reflete sobre a morte em todas as suas obras, mas, nessa, uma diferença: a obra é para a Morte.

No mesmo ano, ocorre a publicação de *Tu não te moves de ti* (prosa), reunindo três novelas ou contos: “Tadeu (Da razão)”, “Matamoros (Da fantasia)” e “Axelrod (Da proporção)”. Em “Tadeu (Da razão)”, é narrada a história de um homem bem-sucedido dentro do capitalismo, que possui uma casa grande e confortável e uma mulher fútil; tudo muda quando ele começa a delirar e a querer descobrir o real significado da vida: “Ah, vontade de sacudir a todos. Como é que suportam esse buraco vazio? Como é possível ir até o fim da própria vida sem perguntar ao menos: por que é que estou vivo?” (HILST, 2004, p. 47-48). Esse é mais um momento da produção hilstiana em que a escritora sugere que tentar entender a existência humana resulta invariavelmente na loucura.

O conto “Matamoros (Da fantasia)”, além de ser comparado à peça “O visitante”, é constantemente associado a uma das obras do recorte desta pesquisa, *O caderno rosa de Lori Lamby* (1990), que, como veremos adiante, trata ou finge tratar da sexualidade de uma menina de oito anos. Matamoros, então, pode ser visto como uma prévia ou uma antecipação do romance, ainda que com importantes diferenças narrativas, pois, no conto

Também aos oito anos, a menina toca (com as mãos e a língua) meninos e o padre de sua aldeia. Nesse texto, contudo, a sexualidade aparece sob o signo do erotismo e se configura de fato por meio das pulsões. E é decisiva para o desenvolvimento não apenas da personagem, como para o de toda a narrativa. (DESTRI, 2009, p. 198).

“Axelrod (Da proporção)” é o texto responsável pelo título da obra. No enredo, um professor de História está em um trem, voltando para a casa dos pais, quando surge a ideia que unifica as três histórias: “Para onde vão os trens, meu pai? Para Mahal, Tamí, para Camirí, espaços no mapa, e depois o pai ria: também para lugar algum meu filho, tu podes ir e ainda que se mova o trem, tu não te moves de ti.” (HILST, 2004, p. 132)

Em 1982, quando inicia sua participação no Programa do Artista Residente da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), publica *A obscena senhora D.* (prosa) que tem, como personagem principal, Hillé, uma mulher de sessenta anos. É com essa obra que Hilda Hilst começa a dedicar mais espaço para a sexualidade em sua narração, questionando normas e relacionando conhecimento corporal com lucidez. Ou com delírio. Ou com ambos, lucidez delirante.

A obscena senhora D., de Hilda Hilst, é um verdadeiro testamento de solidão grotesca moderna: Hillé, em seus infortúnios, não se perdoa, é uma porca-bruxa-moderna, com

muitas máscaras, transformando seus delírios numa massa escura e densa de linguagem em busca da libertação por meio da expulsão do inumano existente nela. Hillé, trancada em sua casa habita debaixo da escada, um microcosmo, ou um sepulcro. (AZEVEDO FILHO, 2018, p. 45).

Em 1983, publica *Cantares de perda e predileção* (poesia); na capa, uma mandala da artista plástica Olga Bilenky⁶⁵. A representação do seu amor-inatingível nesses poemas foi, muitas vezes, comparada ao de Sórora Juana Inés de la Cruz⁶⁶. Os poemas, inseridos em uma atmosfera de melancolia, são bastante analisados não só pela crítica literária, mas também pelos estudos que promovem diálogo entre a literatura e a psicologia.

Em 1984, *Poemas malditos, gozosos e devotos* (poesia) é marcado pelo conflito entre o divino e o profano, configurando uma dimensão metafísica que terá seu auge, dentro da poesia hilstiana, em 1986, com a publicação de *Sobre a tua grande face* (poesia). Os dois livros são capazes de caracterizar o erotismo sagrado de Bataille; neles, “a vontade de conhecer Deus se mistura ao desejo corpóreo do ato sexual, de maneira que o desejo carnal pode ser entendido como o anseio da alma, por um conhecer metafísico-religioso na busca por um ser superior.” (SANTOS, 2014, p. 14)

Nesse mesmo ano, *Com os meus olhos de cão e outras novelas* (prosa) aborda uma transcendência *experimentum linguae*, isto é, a transcendência a partir da experiência poética na linguagem. Segundo PINEZI, que analisa *Com os meus olhos de cão* a partir das ideias de Agamben, “aquilo que há em comum entre a poesia de Hilst e a filosofia é que, em ambas, a linguagem se abre ao campo da experiência, na tentativa de transcender o nada.” (PINEZI, 2016, p. 201-202)

No livro, *Amós*, um filósofo-poeta, persegue o “nada” por meio de reflexões e epifanias; foi, por meio dele, que Hilda expôs sua definição mais famosa sobre Deus, tão citada nos estudos das suas obras: “Deus? Uma superfície de gelo ancorada no riso. Isso era Deus. Ainda assim tentava agarrar-se àquele nada, deslizava geladas cambalhotas até encontrar o cordame grosso da âncora e descia descia em direção àquele riso.” (HILST, 2006, p. 64)

Em 1989, *Amavisse* (poesia) reflete sobre a relação do indivíduo com o tempo por meio da nostalgia, “uma profunda nostalgia do encontro com o Outro-ausente.” (CARVALHO, 2014, p. 28). São vinte poemas que compõem a obra e que podem ser resumidos pela palavra

⁶⁵ Olga atualmente é a pessoa que gerencia a casa construída por Hilda, a “Casa do sol”, onde funciona o Instituto Hilda Hilst.

⁶⁶ Um exemplo desses trabalhos comparativos é a pesquisa de Luciana Tiscoski, que, ao comparar *Cantares de perda e predileção* à obra *Primero sueño*, afirma que, “de Sor Juana, Hilda Hilst tomou emprestadas as palavras sobre o amor.” (Apud TISCOSKI, 2013, p. 10)

do título: *amavisse*, em latim, significa “ter amado”. Com essa publicação, Hilda atraiu o olhar crítico de Nelly Novaes Coelho:

Uma das coisas que me chamou atenção na sua literatura é que ela não é nada eufórica, de jeito nenhum. É dura, espessa, não tem leveza nenhuma de esperança festiva de que tudo acabe bem. Entretanto, passa-nos a sensação de que tudo vai ser descoberto. A sua palavra está empapada de um húmus, de uma lama inaugural. Eu a sinto assim. E lama, não a lama de destruição, mas de fermentação. (DINIZ, 2013, p. 8-9).

Em 1990, com *Alcoólicas* (poesia), Hilda mostra uma nostalgia completamente diferente daquela presente na obra anterior. Aqui, o tempo não causa agonia, mas, sim, transformações, sendo um fator de celebração, “pois o Ser está entorpecido e esquecido das nostalgias e ausências que endurecem a consciência da existência.” (CARVALHO, 2014, p. 28), o ser esquece que é triste.

Após essas duas obras, Hilda anuncia um “adeus à literatura séria”, uma despedida que, de fato, nunca foi concretizada, pois suas obras seguintes, ainda sérias, continuam refletindo sobre Deus, morte e poesia, mas é Deus disfarçado de porco ou de menino, homem disfarçado de bicho, sexualidade disfarçada de vida. O adeus foi, na verdade, a uma aparência de seriedade.

Em 1990, guiada pelo mercado editorial, inicia sua tetralogia obscena com *O caderno rosa de Lori Lamby* (prosa), seu livro mais polêmico. A obra, com ilustrações do carioca Millôr Fernandes, narra a vida de uma menina de oito anos que, ao que parece, está dando início a sua prática sexual, sendo “gerenciada” pelos genitores, entretanto, na verdade, a garota apenas escreve, em seu diário, “bandalheiras” com o intuito de auxiliar nas finanças da casa. Descoberta esta, a qual só chegamos no término da obra. Lori, então, pode ser Hilda, escrevendo para denunciar a obscenidade do mercado editorial.

Hilda Hilst, quando questionada se o seu propósito era vender mais exemplares, responde que sim, mas isso não aconteceu; afirma ter pensado em produzir “coisas porcas” para vender mais, mas não obteve êxito, pois, mesmo assim, a acusavam de ser difícil de ser lida. A ideia de que Hilda produziu a tetralogia — apenas — para vender não se sustenta, porque ela percebeu que não estava sendo aceita logo em *O caderno rosa de Lori Lamby*. A escritora completa:

Quando você faz uma revolução, demora; a aceitação chega a demorar meio século ou até mais. [...] Um dia pode acontecer. Quando veio aqui o editor da Gallimard eu fiquei besta. Perguntei: “O Sr. veio aqui só para me conhecer?” E ele: “Parfait, madame”. Por aqui, os editores não davam a mínima pra mim. Fui publicada na França, e aí esse editor me escreveu dizendo: “Hilda, eu não compreendo por que eles

acham tão difícil ler você”. [...] Eu estava muito atrapalhada, só recebia dinheiro da Universidade de Campinas. Não ganhava praticamente nada. De repente, leio sobre aquela mulher ganhando todo aquele dinheiro [a escritora francesa Regime Deforges ganhara 10 milhões de dólares com o best-seller *A bicicleta azul*, uma espécie de *E o vento levou* açucarado e pornográfico]. [...] O que eu posso te dizer? Eu quis me alegrar um pouco. Eu tinha certa alegria sabendo que escrevia muito bem, mesmo não sendo lida. Mas de repente eu quis me alegrar. Comecei a sentir um afastamento completo de todo mundo. Eles nunca me liam, nunca. Então decidi fazer o livro [O Caderno Rosa de Lori Lamby]. [...] [A ideia era] tentar conseguir [vender mais livros], mas eu não consegui. Pensei: “Vou fazer umas coisas porcas”. Mas eu não consegui. [...] É, mas eu queria fazer uma coisa que, de repente, eles gostassem de ler. Não adiantou. Diziam que eu era difícil na literatura pornográfica. (DE FRANCESCHI, 1991, p. 29-30).⁶⁷

O caderno rosa de Lori Lamby e toda a tetralogia obscena hilstiana não são livros tão somente pornográficos, o texto não é centrado no sexo ou na carne, mas, por meio deles, chega-se à finitude humana, ao divino, à função do poeta e da experiência terrena. Hilda, mulher que transgrediu no âmbito pessoal e no profissional, “mostrou que o homem é, antes de tudo, a convivência entre o erótico e o sublime, entre a loucura e a lucidez, um ser sempre capaz de rir da dor e de suportar qualquer vazio.” (CAVALCANTE, 2015, p. 37)

Hilda critica o servilismo da produção literária às normas do mercado, pondera a prática literária e cria uma literatura de elevado valor estético. Além disso, ela realça um recurso já utilizado nas obras anteriores, ainda que em menor proporção: o grotesco, importante recurso que torna inadequada a filiação da obra à pornografia. *O caderno rosa de Lori Lamby* é uma farsa pornográfica porque “a farsa encontra-se exatamente na vizinhança do grotesco [...] num *role* grotesco-caricatural, com figurinos de pornochanchada.” (AZEVEDO FILHO, 2002, p. 59). Mais adiante, retomaremos o conceito de grotesco nas obras obscenas de Hilda.

Ainda em 1990, publica *Contos d’escárnio* (prosa), segunda obra da sua tetralogia. O livro, sem ilustrações, apresenta-nos Crasso, um narrador que decide contar suas memórias ligadas ao sexo por meio de diversos gêneros textuais. Crasso pretende, ao final do processo, produzir uma obra em resposta a todo o “lixo” que estava sendo produzido no mercado editorial daquela época: “Resolvi escrever este livro porque ao longo da minha vida tenho lido tanto lixo que resolvi escrever o meu. Sempre sonhei ser escritor. Mas tinha tal respeito pela literatura que jamais ousei.” (HILST, 2002-c⁶⁸, p. 5). Aqui, mais uma vez, o obsceno é um meio, e não a finalidade do texto.

⁶⁷ Entrevista transcrita em *Cadernos de Literatura Brasileira*, nº 8.

⁶⁸ Em virtude de três obras da escritora terem o mesmo ano nas edições utilizadas, definiu-se 2002-a para *Bufólicas*, 2002-b para *Cartas de um sedutor* e 2002-c para *Contos d’escárnio*: textos grotescos, seguindo a ordem na qual aparecem nas referências finais.

Ao abordar a consciência de um escritor contemporâneo, Hilda faz uso do *mise en abyme*, ou narrativa em abismo, “esse conceito foi transferido para a análise literária e as artes plásticas em geral por André Gide, que o empregou para se referir à visão em profundidade e com reduplicação reduzida sugerida pelas caixas chinesas ou pelas matrioskas.” (RITA, 2014, p. 1). Essa estratégia, a propósito, é bastante comum na fase final da produção da escritora. O recurso consiste em, de forma simplificada, colocar uma narrativa dentro de outra narrativa, produzindo “matrioska literária”, “autorrepresentação”. A projeção do escritor na personagem, e da obra literária na obra produzida pela personagem, reforça a dimensão reflexiva do texto acerca das dificuldades de produzir literatura na nossa sociedade.

Crasso, em seu “roteiro de fornicções”⁶⁹, apresenta, por meio de uma postura memorialística, diversas personagens femininas, entre elas: Lina, a casta; Otávia, a masoquista; Flora, a culta; e Josete, a exótica. Por meio desses perfis femininos, a escritora ironiza e ridiculariza as diferenças nas imposições que são feitas para homens e para mulheres; mais ainda, ridiculariza a repressão da sexualidade feminina e a necessidade de rotular aquelas que não se encaixam na norma. Dessa forma,

Ao mesmo tempo que transgride 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. (AZEVEDO FILHO, 2002, p. 28).

Em 1991, *Cartas de um sedutor* (prosa) é publicado e, em conjunto com as duas obras anteriores, formam a trilogia obscena hilstiana, trilogia restrita à prosa, visto que o quarto livro será em poesia. O livro foi considerado “pela crítica como paródia do *Diário de um sedutor*⁷⁰, de Kierkegaard.” (AZEVEDO FILHO, 2007, p. 85). A narrativa se constrói inicialmente apresentando vinte cartas trocadas entre Karl (personagem principal) e sua irmã, Cordélia, sendo considerado, a priori, um romance de caráter epistolar, pois, na medida em que avançamos na leitura, percebemos uma mescla de gêneros textuais.

Após as cartas, encontramos narrativas de uma outra personagem, chamada Stamatius ou apenas Tiu, homem negro, pobre e sem dentes, que, após perder tudo tentando ser escritor, passa a catar lixo com a sua companheira Eulália⁷¹. Ao final do livro, compreendemos

⁶⁹ Crasso usa a expressão para se referir ao seu livro: “E por que eu teria ido à igreja aquela manhã? Porque apesar do meu roteiro de fornicções eu também tinha momentos de tédio e vazio.” (HILST, 2002-c, p. 30)

⁷⁰ Primeira parte do livro *Ou isso, ou aquilo*: um fragmento de vida, de 1843.

⁷¹ O nome Eulália vem do “grego *eu*, bom + *lália*, fala, voz. É a voz que alimenta o narrador quando o processo criativo se torna nulo.” (CAVALCANTI, 2014, p. 286)

que Karl e Tiu são a mesma personagem, recurso semelhante ao empregado por Mia Couto, em *Terra sonâmbula*⁷². Os dois apenas estão em tempos diferentes e, quando isto é mostrado ao leitor, as duas seções do livro se unificam.

Outras personagens se fazem importantes para a nossa pesquisa, como, por exemplo, um dos namorados de Karl, Alberto, que era chamado também de Albert, devido à admiração de Karl por Albert Camus, o “querido”; a mãe, o pai de Karl e de Cordélia, com mais foco no pai, com o qual Cordélia teve um filho, Iohanis; além de Amanda, Pascoalina, João Pater, Petite, entre outros.

Em 1992, publica *Do desejo* (poesia), dando uma pequena pausa na sua literatura obscena. A obra reúne cinco livros poéticos da escritora, dois inéditos, *Do desejo* e *Da noite*. Os outros livros são *Amavisse*, *Sobre a tua grande face* e *Alcoólicas*. Foi neste ano também que Hilda começou a escrever crônicas para o jornal *Correio Popular*, de Campinas, colaborando assiduamente até 1995.

Ainda em 1992, publica *Bufólicas* (poesia), obra que completa a tetralogia obscena de Hilda Hilst. Por meio desta obra que, à primeira vista, pode parecer pequena e de fácil leitura, a escritora consegue abordar temas como o falocentrismo, a repressão da sexualidade feminina, a representação do feminino como portador do mal, a objetificação, o conflito sobre o que é ser homem, a misoginia e a lesbianidade.

Composta por sete poemas, a obra faz uma paródia de personagens tradicionais dos contos de fadas, como, por exemplo, rei, rainha, anão, gigante e Chapeuzinho Vermelho. Na releitura de Hilda, essas personagens são portadoras de anomalias articuladas à genitália ou às práticas lascivas. Os sete poemas que compõem a obra são “O reizinho gay”, “A rainha careca”, “Drida, a maga perversa e fria”, “A Chapéu”⁷³, “O anão triste”, “A cantora gritante” e “Filó, a fadinha lésbica”.

Nessa mistura de poesia e fábula, humor e crítica social, figuras tradicionais e linguagem chula, a autora transgride elementos dos contos, subverte discursos e desconstrói estereótipos que são reproduzidos, há tempos, por essas histórias. Para isso, utiliza também outros recursos, como as ilustrações do cartunista Jaguar, que dialogam em harmonia com os efeitos dos textos verbais.

⁷² Na obra, Muidinga e Gaspar são a mesma personagem.

⁷³ O título do poema, *a priori*, seria “Chapeuzinho Vermelho, versão nova”. Pouco antes da publicação, Hilda decidiu mudá-lo para “A Chapéu”.

Em 1993, publica *Rútilo Nada* (prosa)⁷⁴ e dá continuidade à sua crítica ao mercado editorial com as personagens Lucius, jornalista, e Lucas, poeta. Na epígrafe, a frase de Teresa Cepeda Y Ahumada, também conhecida por Teresa de Ávila ou Santa Teresa de Jesus: “O amor é duro e inflexível como o inferno”; o amor entre o escritor e a literatura, mas também o amor entre dois homens. Nessa obra, homossexualidade — ou bissexualidade, para alguns estudos — e homofobia ganham espaço, pois

O jovem Lucius apaixona-se por Lucas, namorado da própria irmã. O amor se torna mútuo e eles iniciam uma relação aberta e estável. Todavia, o pai da jovem abandonada é também o pai do amante do seu ex-namorado. É um banqueiro poderoso que contrata um grupo de homens para matar Lucas, o amante de seu filho. Ao ir ao apartamento de Lucas, os mandados/contratados abusam do rapaz, sodomizando-o e batendo nele, deixando-o mortalmente ferido. Logo após o pai chega e o aconselha a cometer o suicídio, o que ele faz. Dessa forma, o próspero banqueiro não se sente mais ameaçado de perder sua decente posição na sociedade capitalista em que vive, tanto na esfera pública quanto na privada, de acordo com seus próprios valores. (AZEVEDO FILHO, 2007, p. 17).

Em 1995, publica sua última obra poética, *Cantares do sem nome e de partidas* (poesia). Nos poemas, enquanto transbordamento e excesso de consciência, “fala-se da nostalgia do amor sonhado, da potência desse recordar como ato criador de um real poético em que realidade e sonho se mesclam para dar conta da representação das perdas, das partidas.” (DUARTE, 2011⁷⁵, p. 175)

Por fim, em 1997, escreve *Estar sendo. Ter sido* (prosa) e informa sua saída da produção literária. *Estar sendo. Ter sido* é apontado pela crítica como o seu livro mais existencial, como seu “livro-testamento”. Na epígrafe, um trecho de Katsushika Hokusai, com o qual Hilda disse se identificar em uma entrevista. Para ela, a obra do escritor japonês não sofreu nenhum declínio, melhorando com o tempo e a idade:

Aos setenta e três, compreendi mais ou menos a estrutura da verdadeira natureza, as plantas, as árvores, os pássaros, os peixes e os insetos. Em consequência, aos oitenta terei feito ainda mais progresso; aos noventa, penetrarei o mistério das coisas; aos cem, terei decididamente chegado a um grau de maravilha, e quando eu tiver cento e dez anos, para mim, seja um ponto, seja uma linha, tudo será vivo. (HOKUSAI *apud* HILST, 1997, p. 11).

⁷⁴ Em 2012, o livro é relançado sob o título *Rútilos*, e nele estão reunidos os livros *Rútilo Nada* e *Pequenos discursos. E um grande*.

⁷⁵ Essa citação foi retirada do texto “*Cantares do sem Nome e de Partidas: dos Afetos ao Excesso*”, e não do outro texto indicado ao final, na seção Referências, de publicação no mesmo ano.

Em 1998, é publicado *Cascos e carícias: crônicas reunidas (1992/1995)* (prosa), que reúne crônicas publicadas no jornal Correio Popular. Hilda caracterizou a experiência de contribuir semanalmente para um jornal como “muito diferente”, mas, devido ao imenso número de dívidas, necessária. Em 2001, somando as crônicas já publicadas em 1998 a alguns textos inéditos — inclusive dois encomendados pela revista Playboy, mas considerados inadequados para o público e impublicáveis —, foi lançado *Cascos & Carícias & Outras crônicas*.

Em 2000, a última publicação enquanto Hilda ainda estava viva: *Teatro reunido* (teatro). A obra deveria ter dois volumes que, em conjunto, reuniriam os oito textos direcionados à dramaturgia, escritos na década de 60. No entanto, apenas o volume I foi lançado, com as peças: “A empresa”, “O rato no muro”, “O visitante” e “Auto da barca de Camiri”. Em 2008, por outra editora, os oito textos foram realmente reunidos sob o título *Teatro Completo*.

Entender o percurso de sua produção é de fundamental importância para percebermos que a tetralogia obscena de Hilda Hilst não é um declínio na sua obra, mas, sim, o auge da crítica social que já permeava sua produção. A crítica ao mercado editorial, o excesso de (falso) moralismo, a divisão de papéis sociais instaurada, o combate entre opressão e liberdade, todas estas questões já haviam sido abordadas, no entanto, com a tetralogia, recursos como o exagero e a linguagem chula foram utilizados para, não mais apenas criticar, mas, principalmente, para ridicularizar. De forma geral,

Hilda Hilst (1930-2004) produziu quarenta obras líricas, épicas e dramáticas, que não só manifestam um jorro criativo único, como refletem nitidamente os temas mais inquietantes de uma sociedade assombrada pelo tecnicismo e pela superficialidade das relações [...] Hilda Hilst se mostra uma escritora polêmica e hermética em sua produção. (MOURA, 2009, p. 69).

Retomando o foco para a tetralogia, as obras *O caderno rosa de Lori Lamby*, *Contos d'escárnio*, *Cartas de um sedutor* e *Bufólicas* podem ser resumidas em uma pergunta feita pela personagem Rubito: “Escuta, isso é metafísica ou é putaria das grossas?” (HILST, 2002-c, p. 78). Por acreditar que os dois lados não se excluem, é por meio desse recorte que analisaremos a representação da sexualidade, a utilização da carnavalização como recurso para subverter os papéis sociais e o processo de desconstrução de ideias oriundas do sistema patriarcal, dominador e mercadológico.

4 SEXUALIDADE E IDENTIDADE NA TETRALOGIA

4.1 Sexualidades, fluidas e no plural

A sexualidade na tetralogia obscena de Hilda Hilst é essencialmente fluida e sempre no plural. A autora dá voz ao sujeito marginalizado por seu sexo e por sua prática sexual, indo muito além do binarismo homossexualidade e heterossexualidade. Analisar seu discurso é também uma análise das estruturas que regularizam a vida privada, mas exige que primeiramente se entenda o funcionamento de sexualidade na escrita de Hilda. Nessa perspectiva, observa-se nos quatro livros que “Hilda leva a sexualidade até o obsceno, que vira motivo de riso (quando sátira), de depressão (quando grotesco) ou de revolta (quando blasfêmia).” (BLUMBERG, 2015, p. 135). Assim, o plural da sexualidade não é apenas pelo número de tipos de práticas e desejos, mas também pelos efeitos de leitura que provocam no leitor. Entretanto, primeiramente é preciso reforçar o que é a sexualidade e quais são algumas delas.

Além da conceituação proposta por Foucault e já citada no tópico “Teoria e Crítica Literária Feminista: principais conceitos”, partimos do conceito de sexualidade enquanto ideia “marcada pela escolha do objeto de desejo.” (GROSSI, 1998, p. 4), relacionando-se às práticas eróticas. Embora esses desejos também sejam fluidos e no plural, o *status quo* posiciona apenas um no seu local de privilégio: o desejo heterossexual. Nesse pormenor, cabe destacar que a heterossexualidade (ou heteroafetividade) se define no momento em que o indivíduo (sujeito heterossexual) desenvolve desejos não só afetivos, mas também eróticos, praticando-os ou não, por alguém do sexo oposto ao seu, independentemente desse sexo ter sido adquirido ainda no período de gestação ou após cirurgia(s) de redesignação. Assim como as outras sexualidades, não tem, como finalidade, a reprodução, sendo esta, apenas, um resultado possível.

Devido à heterossexualidade ser socialmente a norma, Michael Warner, em 1991, criou o conceito de heteronormatividade, apontando para a necessidade de questionar um sistema cultural de dominação que deslegitima qualquer sexualidade que não seja a “representativa” da comunidade, marginaliza e estigmatiza sujeitos e suas práticas e determina papéis sociais para homens e para mulheres. Para Warner,

Por heteronormatividade entendemos aquelas instituições, estruturas de compreensão e orientações práticas que não apenas fazem com que a heterossexualidade pareça coerente — ou seja, organizada como sexualidade — mas também que seja privilegiada. Sua coerência é sempre provisional e seu privilégio pode adotar várias formas (que às vezes são contraditórias): passa despercebida como linguagem básica sobre aspectos sociais e pessoais; é percebida como um estado natural; também se projeta como um objetivo ideal ou moral. (BERLANT; WARNER, 2002, p. 230).

Portanto, além de naturalizar um tipo de sexualidade, a heteronormatividade institui como imutáveis práticas relacionadas ao masculino e ao feminino, como, por exemplo, a imposição de apenas um modelo familiar, o rotulado como “tradicional” — pai, mãe e filhos —, regulamentando relações privadas e combatendo o modelo nomeado como *childfree*. Regulamentações como essa aparecem, inclusive, em relações não heterossexuais, fato apontado como contradição pelos autores, já que, a priori, a heteronormatividade deveria ficar restrita à heterossexualidade. Um exemplo dessa forma contraditória é, em uma relação homoafetiva, existir simbolicamente um homem e uma mulher, ou seja, a um sujeito cabe os papéis sociais atribuídos ao homem e ao outro, papéis sociais atribuídos à mulher. A heteronormatividade está ligada à reprodução do heterossexismo compulsório, o pressuposto de que a heterossexualidade deva continuar privilegiada e que a sociedade deve legitimar apenas essa prática.

A homossexualidade, seu oposto simétrico, é quando um indivíduo desenvolve desejos no campo afetivo ou erótico, praticando-os ou não, por alguém do mesmo sexo que o seu, independentemente desse sexo ter sido obtido ainda durante o período gestacional ou por meio de cirurgia(s). A homofobia é a repugnância direcionada a pessoas homossexuais, sejam elas homens ou mulheres, podendo causar violência simbólica, psicológica ou física e, até mesmo, morte. Tanto a homossexualidade como a homofobia eram rotineiramente silenciadas na literatura, seja pela vivência do escritor ou da personagem.

A cultura tradicional geralmente tentou tornar a homossexualidade totalmente silenciosa, o que se reflete no duradouro estigma de sua “indizibilidade”. A mais famosa expressão dessa noção na história gay é provavelmente a referência de Oscar Wilde ao amor homossexual como “o amor que não ousa dizer seu nome” no primeiro de seus julgamentos de 1895⁷⁶, uma frase que ele tomou do poema de Lord Alfred Douglas, de 1894, “Two loves” [Dois amores]. (CADY, 1997, p. 151).⁷⁷

⁷⁶ Como a homossexualidade era prática proibida na Inglaterra do século XIX, Oscar Wilde foi condenado pelo crime da sodomia, sendo sentenciado a dois anos de prisão.

⁷⁷ A tradução foi disponibilizada por Daniel da Silva Moreira no artigo “O enfrentamento cotidiano do silêncio: escrita diarística e homossexualidade na literatura brasileira, os diários de Lúcio Cardoso, Waldir Ayala e Harry Laus”. O texto foi publicado em 2018 na *Revista Crioula*.

Na literatura contemporânea, a indizibilidade é anulada pela quantidade de vozes que buscam por espaço; quando inseridas nesse espaço, gritam o que antes era silêncio. É o caso, por exemplo, do rei de *Bufólicas*, personagem central do poema “O reizinho gay”. O rei não tem nome, tem apenas corpo e desejo, o fato de ele ser homossexual já é revelado pelo título do poema, pois, por meio da leitura do texto, não seria possível afirmar. Na narrativa, o rei homossexual tem poder apenas enquanto esconde a sua sexualidade; quando ele a assume, para a multidão, o reino deixa de existir, como podemos perceber em:

Mas um dia...
 Acabou-se da turba a fantasia.
 O reizinho gritou
 Na rampa e na sacada
 Ao meio-dia:
 Ando cansado
 De exhibir meu mastruço
 Pra quem nem é russo.
 E quero sem demora
 Um buraco negro
 Pra raspar meu ganso.
 Quero um cu cabeludo!
 E foi assim
 Que o reino inteiro
 Sucumbiu de susto.
 Diante de tal evento...
 Desse reino perdido
 Na memória dos tempos
 Só restaram cinzas
 Levadas pelo vento.
 (HILST, 2002-a, p. 14).

Com esse poema que, em uma primeira leitura, poderia ser visto apenas pelo viés pornográfico, Hilda critica a homofobia enquanto problema social. Uma posição de poder masculina em uma sociedade patriarcal e heteronormativa, como a de um rei, não poderia ser ocupada por um sujeito homossexual; o poder e o privilégio são destinados apenas àqueles que se encaixam na heteronormatividade ou, pelo menos, àqueles que fingem se encaixar.

A homofobia também é responsável pela agressão física que Dedé-O-falado⁷⁸, chamado assim por ser muito conhecido na cidade devido ao fato de ser o único dentista, sofre após se declarar a Edernir. Este, então, dá-lhe “uma vastíssima surra de cinta.” (HILST, 2005, p. 62), até Dedé desmaiar. Voltaremos mais adiante a essa personagem, quando tratarmos da sua bissexualidade.

⁷⁸ Em *O caderno rosa de Lori Lamby*, Hilda cria diversos jogos com os nomes das personagens, inclusive o de Dedé, que é “Ed” ao contrário, apelido de Edernir. Para o pesquisador Michel Riaudel, em texto publicado no livro *Em torno de Hilda Hilst*, esse é um dos exemplos dos “jogos vertiginosos envolvendo pontos de contato”. (RIAUDEL, 2015, p. 141)

Outras duas personagens masculinas homossexuais presentes na tetralogia é o tio de Crasso, Vlad⁷⁹, que “morreu quando estava sendo chupado por um coroinha lá na Gota do Touro, um lugarejo muito longe daqui. O coroinha parecia um serafim, lindo lindo, alto, ombros largos.” (HILST, 2002-c, p. 23), e Otávio, o coroinha. Por meio desse enredo, Hilda critica o (falso)moralismo de alguns membros da Igreja em relação à homossexualidade.

No poema “Filó, a fadinha lésbica”, a lesbianidade, homossexualidade entre mulheres, ganha espaço. O poema narra a história de Filó, que, à tarde, se caracterizava com vestuário masculino para “enganar mocinhas”. Sempre que tocava qualquer coisa, deixava sua marca registrada: uma estrela de cor fúcsia. Na hora de dormir, à noite, nascia-lhe um pênis, e os moradores da Vila do Troço, enfileirados, buscavam relações sexuais com a fadinha. Até que, certo dia, Filó foi sequestrada e levada para uma ilha; a vila ficou triste, cabisbaixa.

Ela era gorda e miúda.
 Tinha pezinhos redondos.
 A cona era peluda
 Igual à mão de um mono.
 Alegrinha e vivaz
 Feito andorinha
 Às tardes vestia-se
 Como um rapaz
 Para enganar mocinhas.
 Chamavam-lhe “Filó, a lésbica fadinha”.
 Em tudo que tocava
 Deixava sua marca registrada:
 Uma estrelinha cor de maravilha
 Fúcsia, bordô
 Ninguém sabia o nome daquela cô.
 (HILST, 2002-a, p. 31).

De dia, Filó possuía um corpo biologicamente feminino; à noite, masculino. A fadinha era mais prestigiada pelos moradores da vila à noite; sua fama e o afeto que as pessoas desenvolveram por ela não foi devido a sua postura de fada ou de mulher lésbica, mas, sim, por seu falo. Outro ponto a ser considerado é a presença de estereótipos, como a delicadeza das mulheres e a indelicadeza dos homens, pois, à noite, Filó “Peidava, rugia... e... / Nascia-lhe um bastão grosso.” (HILST, 2002-a, p. 32), funções orgânicas que não são utilizadas para caracterizar sua vivência no outro período do dia.

Filó é uma personagem que aparece em mais de uma obra, é citada em *Cartas de um sedutor*, quando Eulália tenta dar ideias de enredos para o escritor Stamatius. Há o acréscimo de informações, a fadinha é viúva e a Vila do Troço fica em Rio Fino: “a viúva

⁷⁹ Nome dado em homenagem ao pianista russo-americano Vladimir Horowitz.

fadinha gostava de mulhé [...] em Rio Fino. e a viúva fadinha se vestia toda de filó, ficava na solera da porta e quando as mocinhas passavam, ela dizia: vem, lindinha, vem comê bolinho de tapioca.” (HILST, 2002-b, p. 91)

Ainda em *Bufólicas*, outra questão relacionada à sexualidade é abordada, a repressão da sexualidade das mulheres. O poema “A rainha careca” conta a história da rainha Ula, que era casta e que não tinha pelos pubianos. Após muito lamentar, convidou, para o castelo — e para seu quarto — um “biscate peludo” que estava vendendo veneno no reino, acreditando que ele seria capaz de solucionar seu problema. O vendedor arrancou os pelos do seu peito e, com a saliva, os grudou em Ula, enquanto isso, eles se relacionavam sexualmente; os pelos caíram, mas Ula não voltou a chorar:

“UI! UI! UI” gemeu Ula
De felicidade.
Cabeluda ou não
Rainha ou prostituta
hei de ficar contigo
A vida toda!
Evidente que aos poucos
Despregou-se o tufo todo.
Mas isso o que importa?
Feliz, mui contentinha
A rainha Ula já não chora.
(HILST, 2002-a, p. 17).

Inicialmente, pensamos que a falta de pelos é o problema da rainha, mas, ao decorrer da leitura, percebemos que seu problema é ser casta. Por ocupar o papel de rainha, Ula não poderia exercer sua sexualidade, já que, para a sociedade patriarcal, uma mulher digna não se relaciona sexualmente sem ser com o marido, e o rei é uma figura inexistente no poema. Ao homem, o Sujeito, é permitido garantir sua sexualidade em praticamente todos os contextos heteronormativos, mas, à mulher, o Outro, não. Em virtude disso, podemos afirmar que Ula sofreu repressão em sua sexualidade. Além disso, a rainha casta deveria ser necessariamente sem pelos, pois estes representam o amadurecimento sexual. Assim, a falta deles representa a pureza pretendida, como explica Chevalier:

Símbolo de virilidade, benéfico se se encontra apenas sobre uma parte do corpo; no homem, no peito, no queixo, nos braços, nas pernas; maléfico, se todo o corpo é dele recoberto, como o deus Pã (v. cabelo, bode). A proliferação de pelos traduz uma manifestação da vida vegetativa, instintiva e sensual. Na *Iliada* (canto III), cortar pelos de um animal que vai ser sacrificado significa consagrá-lo à morte; é um primeiro rito de purificação. (CHEVALIER, 2012, p. 705).

A rainha era desprovida de pelos, mas o biscate os tinha em quantidade. Tão repleto de pelos, cheio de virilidade, que isso foi o suficiente para caracterizá-lo; sem nome, apenas com pelos. A rainha careca era, por uma subversão do adjetivo, sem pelos pubianos, mas com cabelos em sua cabeça. Hilda, com a moral⁸⁰ da poesia, termina seu texto ridicularizando a ideia de pureza destinada às mulheres: “Se o problema é relevante, apela pro primeiro passante.” (HILST, 2002-a, p. 18)

Já em *Cartas de um sedutor*, a história se desenvolve tendo, como plano de fundo, o incesto. Do latim *incestum*, que significa sacrilégio, conota, na nossa sociedade, a relação sexual, com consentimento ou não, entre pais e filhos ou entre irmãos. Para Freud, é um estruturador mental, pois o id, o ego e superego são estruturados a partir da repressão dos desejos incestuosos. Quando esse desejo não é reprimido,

Ninguém sai ileso. Na relação incestuosa há sempre alguém que a pratica e alguém que a sofre mas não podemos reduzi-la somente às pessoas diretamente implicadas. Uns podem ser mais ou menos atingidos mas todos de alguma maneira testemunham conscientes ou inconscientemente o que ocorre na família. Testemunham algo que deve ser mantido em segredo, um segredo muito bem guardado que aparentemente possui a função de continuar mantendo uma estrutura familiar que é fragilizada. Portanto, o incesto deve ser considerado como uma problemática fundamentalmente familiar e não individual. (FIGARO, 2005, p. 1).

Karl e Cordélia têm suas histórias afetadas — e definidas — pelo próprio incesto, como pelo incesto do outro. Os irmãos se relacionaram sexualmente, e Cordélia também se relacionou com o pai, com o qual teve um filho, Iohanis, segredo revelado a partir de uma carta de Karl para Cordélia: “TE ABORRECESTE. Pedes que eu desista. Não virás nunca. E enfim confessas: que Iohanis é louro, tem coxas douradas, 15 aninhos, adora tênis e é a cara do pai. Sou irmão e tio. És mãe, irmã e amásia. Parabéns. Quantas mentiras. Marafona.” (HILST, 2002-b, p. 87). Cordélia, neste ponto, é similar à Dona Narcisa, personagem do romance *D. Narcisa de Villar*⁸¹, publicado, em folhetim, em 1858. O incesto — “o segredo de família mais bem guardado.” (PIZÁ; AZAMBUJA, 2011) — produziu um fruto que a personagem tenta esconder de todos. Percebemos também, por esse e outros trechos, que Cordélia reproduz o ciclo incestuoso ao manter relações sexuais com Iohanis. Seu irmão, por sua vez, mantém o ciclo ao nutrir amor por Cordélia mesmo depois de tanto tempo — Cordélia estava chegando aos

⁸⁰ Todos os poemas de *Bufólicas* possuem uma “moral da história”. Dessa forma, além de ser uma paródia dos contos de fadas, a obra também satiriza as fábulas.

⁸¹ Romance da catarinense Ana Luísa de Azevedo Castro (1823-1869).

quarenta anos —, sendo incapaz de se dedicar a qualquer outra personagem, homem ou mulher, mostrando, que, ao longo da vida, só amou em seu círculo mais restrito.

Karl é uma das personagens hilstianas caracterizada pela bissexualidade. A bissexualidade ocorre quando o sujeito nutre desejos por homens e por mulheres, colocando-os em prática ou não. Pela escassa visibilidade adquirida até os dias atuais e, por conseguinte, devido à escassez de informação relacionada a esse tipo de sexualidade, ela é constantemente questionada, posta em dúvidas tanto por pessoas heterossexuais, como homossexuais. Em razão disso, a bifobia está mais presente em discursos de deslegitimação do que em situações com violência física.

Um dos — muitos — parceiros sexuais de Karl listados ao decorrer das cartas, é um “amante” de Cordélia, “Mas se isso é impossível, gostaria que nos escrevêssemos novamente e esquecesses aquela minha pequena falcatura sentimental (tu sabes a que me refiro), aquela bobagem do teu jovem amante num momento de extremada concupiscência.” (HILST, 2002-b, p. 21), que ele julga ser o responsável pelo afastamento da irmã.

Em nenhum momento da obra, Karl é considerado sem virilidade ou sem masculinidade por ter relações afetivas e sexuais com homens. Karl se vê, apenas, como “competente” e possuidor de “taras”. Quando está com Alberto, jovem mecânico, um dos seus namorados, exclama “como os machos se amam uns aos outros!” e questiona o porquê de fazerem, disso, mistério e sofrimento, se não o é. Talvez por exemplo de seu pai, grande exemplo de virilidade para Karl e Cordélia, que, antes de ser abandonado pela esposa, se apaixonou por João Pater, homem de vinte anos que conheceu em Olinda ou em Salvador quando

andando pela cidade foi tomado de júbilo por tudo o que via, o cheiro das frutas, o azul escancarado do céu, uma jaca se abrindo lentamente diante dele... assim mesmo ele dizia “uma jaca se abrindo lentamente diante de mim” e de repente perto das frutas, da jaca, sob o sol, ele... João Pater. O negro acariciava as coxas distraído, sentado, pernas abertas, olhando as próprias mãos que iam e vinham sobre as coxas. Alguém ofereceu a João Pater uma laranja. Ele olhou para o pai e disse: quer? Quero sim. (HILST, 2002-b, p. 60).

Da mesma forma, para Clódia, a bissexualidade também não é negativa. Mulher bissexual, pintora, que, após sofrer devido ao término do relacionamento com sua amante também bissexual, se relaciona com Crasso: “Fiquei sabendo que ela gostava de mulheres depois dos dois primeiros uísques. [...] Sorriu. E pelo sorriso vi que gostava de pau também.” (HILST, 2002-c, p. 34 e 36)

A bissexualidade está presente em toda a tetralogia obscena de Hilda Hilst. Em *O caderno rosa de Lori Lamby*, embora seja uma obra predominantemente com personagens heterossexuais, há o Dedé, morador do Curral de Dentro. Após Edernir flagrar Dedé e Corina em uma relação sexual, “Dedé chegou bem perto de mim e falou: ‘Você é lindo, Edernir, eu gosto mesmo é de você’.” (HILST, 2005, p. 62)

Por fim, duas personagens em *Bufólicas: o anão e a fada*. O primeiro, que pede ajuda a Deus porque ele não consegue “meter o ganso na tia, nem na rodela do negrão.” (HILST, 2002-a, p. 25), é triste, e isso nos é indicado já com o título do poema, no entanto, a tristeza que o acompanha nos dois momentos da narrativa — antes e após o pedido — não é por causa de sua bissexualidade, mas por não poder vivenciá-la da forma como ele gostaria. Já Filó, a fadinha que é lésbica no período diurno, apenas é bissexual durante à noite, quando possui o órgão genital masculino:

Mas à noite... Quando dormia... [...]
 Faziam fila na Vila.
 Falada “Vila do Troço”.
 Famosa nas Oropa
 Oiapoc ao Chuí
 Todo mundo tomava
 Um bastão no oiti.
 Era um gozo gozoso
 Trevosos, gostosos
 Um arpepião nos meio!
 Mocinhas, marmanjões
 Ressecadas velhinhas
 Todo mundo gemia e chorava
 De pura alegria
 Na Vila do Troço.
 (HILST, 2002-a, p. 32-33).

A bissexualidade na tetralogia é festiva, não há sofrimento, dúvidas ou medo. A bifobia é inviabilizada por um bem comum, a possibilidade de oferecer prazer ao maior número possível de sujeitos. No entanto, há uma superioridade do corpo masculino bissexual, pois, de dia, suas habilidades, “Como quem sabia / O que um dedo faz / Desde que nascia.” (HILST, 2002-a, p. 32), eram direcionadas apenas às mulheres, sem euforia, já à noite, havia fila, todos a queriam, e o narrador não precisa atestar sua capacidade. O falo, por si só, já é capaz de atrair a vila inteira.

Se o sofrimento não recebe espaço no discurso da vivência da bissexualidade, ele é posto em questionamento nos diálogos envolvendo a amante de Crasso anterior à Clódia: Otávia, a masoquista. O masoquismo, considerado socialmente uma perversão, consiste em um sujeito que obtém prazer sexual a partir do próprio sofrimento, diferentemente do

sadomasoquismo, no qual o prazer é obtido pelo próprio sofrimento, mas também pelo sofrimento proporcionado ao outro.

Otávia, um dos relacionamentos sexuais de Crasso, é definida, pela personagem, como a mulher que gostava de apanhar, “Ela me disse: me dá uma surra. [...] surra, amor, eu disse. Surra, meu bem. Então entendi. Meti-lhe a mão na cara quatro, cinco vezes. Otávia rosnava langorosa. A cada bofetão um ruído grosso e fundo.” (HILST, 2002-c, p. 16-17). Otávia não é representada como doente ou pervertida, é altiva, bela e poderosa.

O masoquismo de *Contos d’escárnio* é o mesmo que se faz presente em Marquês de Sade e em Sacher-Masoch, é o masoquismo erógeno ou primário — tipologia nomeada por Freud para diferenciar do masoquismo moral e do masoquismo feminino —, é a mescla de Eros com a pulsão da morte. Em Hilda, a prática é considerada uma preferência sexual como qualquer outra, sendo, inclusive, abordada em outros textos, alguns anteriores, como na obra *Poemas malditos, gozosos e devotos*.

Outro tabu abordado em seus textos, é a masturbação, principalmente a feita por mulheres. A prática, vale lembrar, até o século passado, era considerada perigosa para a saúde de todas as pessoas, “a masturbação [...] e qualquer comportamento tido como excesso ou falta de um desejo sexual normalizado e dirigido à reprodução no interior do casamento são definidos como patológicos.” (MOTA; D’OLIVEIRA, 1999, p. 142). O controle da sexualidade passava pelas normas da instituição médica e de higienistas, sob um falso pretexto de aperfeiçoamento do corpo, quando, o que se pretendia, era o controle moral, acerca disso, temos:

A Era Vitoriana⁸² conseguiu que médicos e estudiosos disseminassem, através de suas obras, os ideais de repressão que adotava e que davam respaldo científico à necessidade do controle sexual. Lorde William Acton (1813-1875) e o médico alemão Von Krafft-Ebing (1840-1903) expuseram teorias caracterizando a prática sexual como responsável por doenças; a perda do esperma e a masturbação levavam o indivíduo à loucura e provocavam doenças da pele e tuberculose; as mulheres eram criaturas assexuadas e não tinham orgasmo; a sexualidade aberta levava ao crime, etc. Muitos outros médicos, educadores e religiosos, através de seus escritos, reforçavam a ideia do sexo como uma “doença repugnante”. (RIBEIRO, 1990, p. 8).

Influenciados pela Era Vitoriana, o século XX ainda considerava a masturbação como um ato impuro. Se acontecia, que fosse, pelo menos, com os homens, pois o gozo não cabia a mulher, pelo menos, não à branca e do lar, cabia apenas àquelas que mercantilizavam o corpo, indignas do papel de esposa e de mãe. Cordélia, recusando esse controle sexual, assume o papel de mulher que se estimula sexualmente, ação da qual Karl tem consciência:

⁸² Período do reinado da rainha Vitória, de 1837 a 1901.

Tu aos 24, vivias masturbando-te nos fins de semana quando ele começava as intermináveis partidas de ténis. Papai: que te acontece, Cordélia, todos os fins de semana tens uma cara, umas olheiras, um cansaço como se fosses tu a jogar ténis e não eu. E te abraçava. Aí gozavas. Ele nunca entendeu aquele teu desmontar-se no momento do abraço: és muito molengona, muito desabada, filha, que te acontece? Pobre pai, se soubesse dos teus arroubos noturnos. (HILST, 2002-b, p. 27-28).

Cordélia, personagem conflituosa por suas relações sexuais com os outros, é aquela que quer experimentar o corpo, diferentemente de Kadosh⁸³, que, por meio da masturbação, quer experimentar o espírito. Ao sentir prazer com o estímulo fornecido por si, desconstrói categorias e conceitos do discurso sexual presente no senso-comum e no conhecimento científico. É, por fim, para a personagem, mais um incesto, uma relação com o duplo consanguíneo, mantendo o ciclo no qual sempre esteve inserida. Karl, por sua vez, é marcado pela efebofilia. Também conhecida por hebefilia, se configura como a atração sexual que pessoas adultas desenvolvem por jovens de quatorze a dezessete anos (SPERRY, 2004). A atração sexual é pela puberdade; assim, não é listada como uma desordem ou perversão, diferentemente da pedofilia, na qual o objeto de desejo possui menos de quatorze anos.

Embora o enredo não nos diga exatamente quantos anos tem Karl, podemos supor que vinte e oito ou vinte e nove, pois é dez anos mais novo que sua irmã, que está chegando aos quarenta. Já seu namorado, Albert, possui dezesseis anos: “Quanto a Albert. Tem 16. É mecânico. Não façás essa cara e não rias. Se tu o visses, teus grandes e pequenos lábios intumesceriam de prazer”. (HILST, 2002-b, p. 26). Nessa situação, a efebofilia também pode ser chamada por pederastia pois, apesar de o termo ter sofrido modificações e ter erroneamente sido utilizado para caracterizar a homossexualidade como doença psicológica — o que, além da estigmatização da sexualidade, silenciou a homossexualidade entre as mulheres —, nos tempos modernos⁸⁴, o termo designa a atração de homens adultos por homens mais novos.

Assim como Karl, o padre Tonhão também é efébófilo. Personagem de “O caderno negro”, história dada a Lori por Abel, ele se relaciona sexualmente com Corina, adolescente de quinze anos: “padre Tonhão arfava. A batina levantada mostrava as coxas brancas como deveriam ser as coxas de uma rainha celta. [...] O pau do padre era, valha-me Deus, um trabuco enorme que entrava e saía da vaginona de Corina.” (HILST, 2005, p. 57). O relacionamento do

⁸³ Personagem de livro homônimo.

⁸⁴ Diferentemente do significado original da palavra, de origem grega, que retratava uma relação mais pedagógica do que erótica: “a pederastia desempenhou papel fundamental na educação do adolescente. Por meio de frequente ligação, especialmente no ginásio, com um amado e admirado homem mais velho, objeto de ardente atração, a quem o jovem companheiro tomava por modelo, o adolescente era gradativamente iniciado na vida adulta e aprendia a tornar-se, por sua vez, um completo cavalheiro, um *kalokagathos* (literalmente belo e bom).” (MARROU, 1998, p. 216)

padre com Corina aparece também na obra *Cartas de um sedutor*, quando Karl conta para Cordélia que leu um livro chamado “O caderno negro”. Nesse enredo, Cordélia, da mesma forma, era adolescente, desejada e com vida sexual ativa, mas, para Karl, a que deve ser chamada por nomes pejorativos é Corina, já que ela possuía o defeito de ser deselegante:

Pensei em você prostituíssima (como quase sempre, aliás) e pensei naquela tua entrada na igreja, a blusinha amarelo-dourada e na sacristia e no padre que não apareceu. Mas fiz com que o idiota aparecesse. E lá fomos os três pra sacristia. Isso me lembrou um livro que li a algum tempo. Uma putinha chamada Corina: O caderno negro. Mas não gostei não. Era tudo muito jeca. O meu padre, você e eu somos mais sofisticados. (HILST, 2002-b, p. 87-88).

Em *Contos de escárnio*, uma das histórias de Hans, escritor amigo de Crasso, aborda a relação entre um homem adulto e uma mulher adolescente: “Aí ela começou a gozar. O homem enterrou-lhe a verga na vagina. (Ó! ai! ó) Em seguida abriu os olhos. Olhou o rosto fino, anguloso e agônico da mulher adolescente.” (HILST, 2002-c, p. 76-77). Em *myse en abyme*, a personagem de Hans afirma que a morte deve ter o mesmo rosto: o de uma mulher adolescente. Tanto Hans quanto seu personagem se suicidam.

Se, por vezes, a preferência da personagem é em relação ao objeto de desejo, em outras, é por determinadas práticas, legais ou não. A personagem Liló, frequentador do bordel descrito por Crasso, tinha, como desordem, alimentar o voyeurismo em outras pessoas, homens ou mulheres; seu prazer era supostamente advindo da consciência de que pessoas estavam sendo estimuladas visualmente pelo que ele fazia, sendo, então, responsável pelo prazer de várias pessoas ao mesmo tempo.

No bordel todo mundo gostava de ver Liló lambar as putas. E ele adorava que o vissem. Era um sujeito atarracado, elegante, doidão por xereca de puta. Tomava três ou quatro cálices de cachaça puríssima que as mulheres encomendavam lá de Minas, e aí começava um ritual danado. Dizia: quem é a primeira hoje? As mulheres riam, os homens davam seus palpites. Nessa noite, havia uma moça novata, chamada Bina. [...] Bina sentou-se. Alguns homens já ficavam de pau duro logo nesse pedaço. Outros não aguentavam até o fim e ejaculavam ali mesmo encostados nas outras donas. (HILST, 2002-c, p. 27-28).

Liló, que só se interessa por sexo oral e por voyeurismo, é, no decorrer da narrativa, mostrado como egocêntrico e vaidoso. Sua satisfação, na verdade, está em seu ego, não lhe importa se as outras pessoas estão sentindo prazer ou não, lhe importa que elas saibam de sua virilidade e de sua competência com as mulheres, é dessa forma que Liló constrói sua identidade e reforça sua masculinidade, orgulhosamente se apresenta ao final de cada ato, com um grande sorriso e diz: “Meu nome é Liló”.

Karl, por sua vez, se mostra interessado em ser o observador do voyeurismo. Ao desconfiar que sua irmã Cordélia teve relações sexuais com o pai, a questiona, “Fala claro: fornicaste com o pai? Fui enganado todos aqueles anos? Me excluístes do prazer e do ódio de te ouvir os relatos ou de ver os fatos?” (HILST, 2002-b, p. 55). Ele se define como um “palhaço esculpido no barro” por não ter tido a oportunidade de ver sua irmã e seu pai juntos.

Para concluir, Hilda dá espaço também à sexualidade na terceira idade, considerado ainda tabu nos dias atuais. Em *Contos d’escárnio*, Crasso conta suas aventuras sexuais sob a perspectiva do presente, no qual é um homem de sessenta anos, mas, ainda assim, afirma: “só de pensar nisso, ainda agora, aos sessenta, minha pálida vara endurece um pouco.” (HILST, 2002-c, p. 17)

Em *Bufólicas*, Leocádia, caracterizada como sábia, tem relações sexuais com o garoto de programa Lobão, sem que sua neta Chapéu saiba, mantendo a inocência da personagem tradicional dos contos de fadas. Aqui, Chapéu também é enganada em relação a quem é a sua avó:

Lobão: Que discussões estéreis
 Que azáfama de línguas!
 A manhã está clara e tão bonita!
 Voejam andorinhas
 Não vêdes?
 Tragam-me carnes, cordeiros,
 Salsas verdes.
 E por que tens, ó velha,
 Os dentes agrandados?
 Pareces de mim um arremedo!
 Às vezes te miro
 E sinto que tens um nabo
 Perfeito pro meu buraco.
 AAAAIII! Grita Chapéu.
 Num átimo percebo tudo!
 Enganaram-me! Vó Leocádia
 E Lobão
 Fornicam desde sempre
 Atrás do meu fogão!
 (HILST, 2002-a, p. 24).

O desejo da avó por Lobão é mascarado porque, devido a diferença de idade, não há legitimação social para o casal. Chapéu provavelmente demorou a perceber, mesmo morando com eles, porque aquilo é contrário à construção da moral que ela direcionou para a figura da avó, que não deveria mais usar seu corpo para obter prazer. É essa moral, inquestionável, que Hilda expõe, critica e ridiculariza ao abordar questões relativas à sexualidade, como os tipos, as preferências e, a seguir, as violências.

4.2 Violência sexual e corpos punidos

Para DIAS, literatura e violência se encontram na literatura contemporânea como uma forma de transformar a dimensão ficcional em um “inventário classificatório de tipos e espaços de exceção.” (DIAS, 2008, p. 31). O bebê esquartejado pelo marido enganado e a São Paulo representada no elevador⁸⁵ são representações de parte da violência, física ou simbólica, existente na nossa sociedade. Algumas dessas violências são utilizadas frequentemente por Hilda Hilst; uma das mais rotineiras em seus textos é a violência sexual. Atenta aos espaços de exceção,

Hilst, munida da violência passional do erotismo, empurra a língua, distende-a até a beira do limite, do abismo que separa o cognoscível do nada. Para realizar essa operação, manipula seus elementos, como um barro que se faz e se desfaz em tantas formas quanto possível. Por isso, quando lemos *As cartas*, ou *O caderno rosa* e *Contos d'escárnio*, temos a impressão de que a linguagem é extremamente viva: as palavras no texto saltam, correm, deslizam, giram, mergulham, se abrem, se espatifam nas páginas do livro, reproduzindo os ritmos do metabolismo humano e animal. (GUMIERO, 2018, p. 163).

O mesmo acontece em *Bufólicas*. Nas quatro obras, as palavras são extremamente vivas e violentas ou, mais ainda, vivas porque violentas. À Hilda, interessa o abismo e o que vem depois dele, e representar a violência que, para ela, é inerente ao ser humano, é uma forma de acessar esse inacessível, o vazio das relações interpessoais dentro de um sistema social que também é inerentemente violento.

Em Hilda, existe uma “crítica à naturalização da violência na sociedade capitalista.” (GUMIERO, 2018, p. 169), e quando seccionamos essa violência por gênero, percebemos que ela tem estreita ligação com o sistema patriarcal, mesmo quando praticada por uma mulher cisgênera. Dessa forma, é preciso retratar a violência para oferecer luz às questões sensíveis de opressão e repressão.

Ao consideramos a literatura como produto social que é influenciado pelos sistemas vigentes, torna-se compreensível a representação da violência sexual — ou mesmo sua menção — sob esse viés nos textos literários. Além disso, como afirmado anteriormente, quando o recorte é a literatura contemporânea, a violência tende a ser espetacularizada, e na tetralogia não ocorre de forma diferente.

⁸⁵ Dias utiliza o bebê esquartejado em *Cidade de Deus*, de Paulo Lins, e o elevador utilizado em *Sexo*, de André Sant’Anna, como recorte para analisar a crueldade e a violência na literatura brasileira contemporânea.

A violência em Hilda é a violência do excesso, que é a mesma violência da carnavalização. Espetaculariza-se para fazer o leitor pensar sobre: o absurdo está nos textos ou na nossa sociedade? A violência hilstiana é “uma violência orgânica, carregada de simbologia, que leva ao Eu e ao outro, vem substituir a violência torpe e vazia da máquina política e social, devoradora, trituradora de homens comuns, os Tius, Eulálias.” (GUMIERO, 2018, p. 211)

Entre as violências, a violência sexual é a que mais chama a atenção do leitor. Ela ocorre necessariamente quando há uma diferença de poder entre aqueles envolvidos no ato. Um lado, o sujeito dominado, é usado como objeto sexual para satisfazer os desejos do outro. Na maioria das vezes, não há consentimento, mas, mesmo quando existe, é devido a uma coerção, devido ao que o direito chama por “consentimento não consciente.” (CROMBERG, 2001, p. 243). A violência pode ser por meio do contato físico, como o estupro, ou sem o contato, como o exibicionismo. E quando a vítima é criança, o poder vem da diferença de idade. Incapaz de dar um consentimento consciente, muitas vezes, a vítima é alvo de parentes próximos e amigos da família. Outras vezes, quando não são estes que violentam a vítima, promovem uma exploração sexual e comercial da criança, mercantilizando o corpo para fins econômicos e/ou para reforçar a posse sobre ela. Hilda, em *O caderno rosa de Lori Lamby*, aborda a questão da exploração sexual de uma menina de oito anos.

Lori, ao escrever “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 a calcinha.” (HILST, 2005, p. 13-14), aponta para dois pontos que acompanharão a narrativa. Primeiro, a ascensão social pretendida com a exploração e, segundo, o fato de seus clientes serem homens bem mais velhos do que ela.

O caderno rosa de Lori Lamby é considerado o “livro-susto” de Hilda, exatamente por abordar a exploração sexual infantil, mesmo que ela não ocorra verdadeiramente na ficção. Em um outro ponto de vista, podemos afirmar que o livro “choca” não pela exploração, mas pela sexualidade em si, aos oito anos, o que, apesar de Freud e suas quatro fases de desenvolvimento sexual, configura um tabu.

Partindo da classificação dos corpos proposta pela pesquisadora Elódia Xavier em *Que corpo é esse? O corpo no imaginário feminino* (2007), através da qual os corpos femininos são analisados na literatura, podemos afirmar que Lori é o corpo erotizado, “um corpo que vive sua sensualidade plenamente e que busca usufruir desse prazer, passando ao leitor, através de um discurso pleno de sensações, a vivência de uma experiência erótica.” (XAVIER, 2007, p. 157). Por isso, o espanto no leitor, porque o corpo que é violentado vivencia a violência com

prazer. Mais uma vez, reforço: o prazer é justificado na narrativa ao final dela, ao evidenciar que as experiências eróticas foram “apenas” imaginadas:

Não tenho mais meu caderno rosa. Mami e papi foram pra uma casa grande, chamada casa pra repouso. Eles leram o meu caderno rosa. Estou com o tio Toninho e a tia Gilka. Eles pediram pra eu escrever pra papi e mami explicando como eu escrevi o caderno. Então eu vou explicar [...] e todas as vezes que dava certo de eu ir lá eu lia um pouquinho dos livros e das revistinhas que estavam lá no fundo, aquelas que você e mami lêem e quando eu chegava vocês fechavam as revistinhas e sempre estavam dando risada [...] Papai, no dia que vocês pegaram o meu caderno rosa eu ouvi o tio Lalau dizer depois da mami desmaiar lendo uns pedaços, eu ouvi assim ele dizer: Isto sim é que é uma doce e terna e perversa bandalheira! (HILST, 2005, p. 91).

Os pais de Lori, ao descobrirem o livro escrito pela menina, são internados em uma “casa grande”, algum espaço de acolhimento e cuidados médicos e/ou psicológicos, e são responsabilizados inconscientemente por Lori, que afirma que aprendeu a escrever sobre o tema ao ler revistas e assistir às fitas pornográficas escondidas no escritório do pai. Hilda, ao abordar essa questão, critica o mercado editorial, denuncia o problema social da exploração infantil e da pedofilia, mas também contribui para a discussão acadêmica acerca da representação literária da sexualidade na infância. Nessa última discussão, Lori aparece frequentemente ao lado de livros como *Lolita* (1955), do escritor Vladimir Nabokov, e *Bom crioulo* (1895), de Adolfo Caminha. Embora a violência sexual seja o ponto comum dessas obras, a violência sofrida por Lori não causa medo ou repúdio na personagem, mas, sim, no leitor. Lori, construída pela ingenuidade e inocência, não vê as experiências sexuais enquanto traumáticas.

Com esse livro, “se brinca perigosamente com a pedofilia, criando-se um simulacro de perversão mirim. A escrita do pornográfico se transmuta em mecanismo de reflexão: sobre as relações entre adultos e crianças; sobre os (des)limites entre mundo adulto e infantil.” (BORGES, 2009, p. 129). Com acréscimo ainda da reflexão sobre as violências resultantes do consumo da pornografia. Assim, Hilda não defende nem promove a pedofilia ao abordá-la nessa obra, como afirmaram alguns críticos na época do seu lançamento. Em alguns trechos, inclusive, há aversão a esse ato por meio de personagens secundárias, por exemplo, quando um médico agride um paciente saudosista da época em que era legitimado homens mais velhos se relacionarem com crianças, sem que houvesse a punição legal presente nos dias atuais: “Que era bom isso de ter uma menininha e que ninguém entendia isso, e que até teve uma conversa com um médico dele sobre isso e o médico deu umas bofetadas na cara dele, quero dizer que o médico é que deu umas bofetadas nele.” (HILST, 2005, p. 27)

A abordagem também é feita em *Cartas de um sedutor*. Cordélia revela ter sido vítima de pedofilia por Pascoalina, uma mulher — diferentemente de Lori —, que trabalhava para os seus pais, responsável pelos cuidados relativos à casa e aos filhos. Pascoalina difere das outras personagens de Hilda com função profissional doméstica, pois, em vez de retratar o poder que o patrão sempre impõe ao funcionário, aqui, Pascoalina detém o poder sobre Cordélia devido à pedofilia e à violência sexual. Karl, em uma carta, responde “Então a Pascoalina te deitava no sofá da sala enquanto a senhora Lamballe e o pai iam às turnês? [...] Estás a me dizer que a nojosa da Pascoalina te masturbava, tu tão menininha?” (HILST, 2002-b, p. 70). Pascoalina, então, deixa de ser lembrada por Karl pelos seus traços físicos bonitos e vantajosos, para ser reduzida à “nojosa”.

Em *Contos d'escárnio*, a pedofilia também é mencionada para ser negada. A ideia do ato é desconstruída mesmo quando constituída ainda no nível do pensamento, quando a personagem masculina imagina. Assim, a pedofilia é uma entre as muitas ideias escarnecidas nesse livro, pois as crianças, para o narrador, não vivenciam seus corpos pela sedução, mas, sim, pelo choro. Isto é narrado quando Crasso, triste e, conseqüentemente, sem conseguir sentir prazer, tenta pensar em qualquer coisa que lhe sirva, até mesmo tenta pensar em uma criança, mas o efeito é o contrário: “Pensei na mãe da Joseli e na Joseli e quase que pensei na irmãzinha também. Mas descobri que não sou afeito à pedofilia. A menininha começou a chorar e a caceta ficou do tamanho de um grão de milho.” (HILST, 2002-c, p. 87)

A maioria dos corpos femininos apresentados por Crasso e violentados física ou simbolicamente durante a narrativa se enquadra na categoria do corpo degradado proposta por Elódia Xavier. Assim como Joseli, os corpos das mulheres são tratados de forma aviltante, construindo negativamente a dignidade das personagens. É preciso, no entanto, destacar Clódia enquanto exceção. É nesse livro também que temos contato com os textos do escritor fictício Hans Haeckel, principalmente o titulado “Conto póstumo de Hans Haeckel”, que pode ser definido por “um relato brutal e alicerçado sobre a ideia da gratuidade da violência humana.” (TEIXEIRO, 2015, p. 86). A sexualidade nos escritos se faz em meio à imundície e à desordem, em que uma mulher recebe chicotadas, sangra e pede por mais, e americanos gozam por explodir cabeças de vietnamitas, isto é, para Hans, a sexualidade é uma ação na qual uns gostam de ver sangue e outros gostam de sangrar.

A sexualidade — e seus problemas sociais — são abordados com a finalidade de impactar quem lê a obra, como afirmou Hilda, mas também por meio do riso e de um tom aparentemente descomprometido, provocar reflexões no leitor, estimulá-lo, não no nível sexual,

mas no nível do raciocínio. É o retrato de uma sexualidade que, mesmo na degradação, no exagero, no visível, caricatural, não agrada ao leitor acostumado com o pornográfico; é a sexualidade pertencente ao obscuro, caracterizado pela autora como lucidez. Nesse processo, assim como a pedofilia, outra questão que impacta o leitor é a erotização da violência sexual. Para isso, há a caracterização de personagens que sentem prazer com a simulação de um estupro ou de um abuso. Essa “cultura do estupro”⁸⁶, na sociedade, naturaliza esses atos a ponto de eles não serem mais vistos como hediondos por algumas pessoas, passando a serem concebidos como um tipo de sexo (CAMPOS et al., 2018).

Por ser uma problemática cultural, é representado em algumas produções literárias, como em *Sapato de salto* (2006), de Lygia Bojunga, em que a fetichização de um sapato utilizado na infância evidencia a ideia patriarcal de amadurecimento precoce da menina; argumento que, por vezes, é utilizado para apoiar a violência do estupro. Em *O caderno rosa de Lori Lamby*, o evidenciamento da cultura do estupro se dá por meio de Abel, o principal — suposto — cliente de Lori:

Ele disse pra eu fingir que estava com medo. Eu disse que não tinha medo, que estava muito gostoso.

- Faz de conta que eu sou um homem mau que te peguei e vou fazer coisas porcas com você.

Aí eu comecei a rir e disse que ele era muito bonito e eu não podia dizer que tinha medo. Tio Abel ficou um pouco chateado e disse que assim não ia dar pra brincar. Vai dar sim, pra brincar muito, eu disse, e me encolhi toda no colo dele e falei:

- Ai, não faz assim, eu estou com muito medo.

- Abre a perninha, sua putinha safada.

- Ai, tio Abel, não faz assim, ai ai ai. (HILST, 2005, p. 32-33).

Lori cede e encena o medo e a violação; somente a partir daí é que Abel consegue sentir prazer, dessa forma, ela “permite ao cliente (e a si) todo tipo de diversão, desde que se mantenha a virgindade (do hímen, é preciso dizer).” (DESTRI, 2009, p. 196). Essa fetichização da violência contra a mulher é mais um recurso para objetificá-la e colocá-la no seu papel de submissa, cabendo, ao homem, o poder de conduzir a situação e de apagar as possibilidades de escolha do Outro; dessa forma, a superioridade social se torna também em fetiche.

A violência sexual na tetralogia obscena, além de ser praticada também por mulheres, como veremos mais adiante, nem sempre ocorre de forma direta, isto é, em algumas

⁸⁶ Expressão primeiramente utilizada por Susan Brownmiller em *Against our will: men, women and rape* (1975) para denominar a existência de uma cultura que, por definir a sexualidade dos homens como biologicamente agressiva, apoia o estupro. Isto é: afirmar que existe uma cultura do estupro não é afirmar que todos os homens sejam estupradores e que, enquanto crime, não seja penalizado, mas que há uma tendência sócio-comportamental institucionalizada que justifica e ameniza a violência do ato.

situações, não há contato físico com o sujeito detentor do poder. Em *Bufólicas*, no poema “Drida, a maga perversa e fria”, a violência é praticada de forma indireta; o sujeito dominador, Drida — uma ironia de Hilda, já que os druidas eram aqueles sacerdotes responsáveis por educação e aconselhamento —, exerce seu poder ao ordenar o contato entre dois corpos, sendo, um deles, um corpo já sem vida:

Rabiscava a cada dia seu diário.
Eis o que na primeira página se lia:
Enforquei com a minha trança
O velho Jeremias.
E enforcado e de mastruço duro
Fiz com que a velha Inácia
Sentasse o cuzasso ralo
no dele dito cujo.
Sabem por quê?
Comeram-me a coruja.
(HILST, 2002-a, p. 19).

“Drida, a maga perversa e fria”, além de ser uma crítica ao escritor Paulo Coelho⁸⁷ e ao mercado editorial, mostra, fazendo uso do baixo calão e do humor, uma forte cena de violência sexual contra a mulher, além de assassinato e necrofilia. De forma consciente ou inconsciente, Hilda recorreu a ideia de que socialmente sempre que existe o objetivo de anular o sujeito feminino, a ação não é a execução, como aconteceu com Jeremias, mas, sim, a violação do corpo. É o mesmo raciocínio com o qual finaliza o poema: “Moral da estória: Se encontrares uma maga (antes que ela o faça), enraba-a.” (HILST, 2002-a, p. 20) É por meio da violência sexual, que a mulher tem sua autonomia e sua autoridade anuladas, pois o poder só existe se houver um campo de possibilidades de ação para o sujeito (STOPPINO, 1987); quando não há a possibilidade de (re)agir, não há poder.

O mesmo acontece com a personagem principal do poema “A cantora gritante”. As mulheres da vizinhança decidiram calar a cantora, pois, quando ela cantava, os maridos, excitados, procuravam suas esposas. Cansadas de terem relações sexuais diariamente e descartando a possibilidade de se posicionarem para os seus maridos, decidem violentar a cantora para que, assim, ela, sem autonomia, entendesse que deveria parar de cantar. Dessa

⁸⁷ Segundo Britto, “Hilst apresenta uma maga que escrevia seu diário e que percorria o caminho rumo a Santiago, em uma alusão à viagem de peregrinação pelo caminho de Santiago que o escritor realizou em 1986, da França até Santiago de Compostela, relatada no livro *O diário de um mago* (1986). Hilda Hilst se lançava contra o sucesso e a má qualidade dos best-sellers desferindo críticas às obras de Paulo Coelho.” (BRITTO, 2016, p. 138). Além disso, o próprio nome da personagem Drida é uma referência à personagem bruxa Brida, do livro *Brida*, de Paulo Coelho.

forma, ainda que as personagens masculinas pratiquem violência ao impor sexo para as mulheres, quem pratica a violência principal do poema são elas:

Certa noite... de muita escuridão
 De lua negra e chuvas
 Amarraram o jumento Fodão a um toco negro.
 E pelos gorgomilos.
 Arrastaram também
 A Garganta Alva
 Pros baixios do bicho.
 Petrificado
 O jumento Fodão
 Eternizou o nabo
 Na garganta-tesão... aquela
 Que cantava tão bem.
 (HILST, 2002-a, p. 30).

As mulheres, escondidas dos maridos, agredem a cantora que, após ser arrastada, tem seu corpo violado. “A cantora gritante” é uma paródia à história da Branca de neve (BARROS; BORGES, 2006). A motivação é o desejo masculino, é esse o motivo para o grande ato de violência; a madrasta quer esse desejo, as mulheres da vizinhança, não. Quando o ato ocorre, é pela via oral que a vítima é neutralizada, por meio de maçãs ou de jumentos.

Em *Cartas de um sedutor*, quem sofre violência sexual é Amanda, chamada pelos homens por “a cuzinho”. Amanda é amiga de Tom, primo de Kraus. Ao conhecer Kraus, ela pede para lambar o ânus dele, e Kraus nega. Ela insiste e ele apenas ri da situação. Neste momento, Amanda pratica violência contra Kraus, que é constantemente assediado por ela. Sempre que Kraus fala sobre o assunto, ele ri sem parar, descontroladamente, fez terapia três vezes para superar isso, ou, pelo menos, tentar, já que os terapeutas apenas riam. Indignada, já depois de muito tentar, Amanda invadiu a casa de Kraus e o perseguiu para conseguir o que desejava; Kraus, por meia hora, riu sem parar, enquanto corria, e morreu por tanto rir. Seus amigos do pólo, raivosos por não conseguirem provar o homicídio, decidem se vingar de Amanda e planejam “enfiar algumas bolas de pólo polpas e pombinha adentro.” (HILST, 2002-b, p. 68), no entanto, a violência foi executada de outra forma:

Não colocaram bolas de pólo na xota da Cuzinho. Sabes qual foi o castigo? Lamber o roxinho das duas equipes. Imagina-te, foi uma longa partida, cus e cavalos suados. Haja língua. Cuzinho foi colocada num cubículo de guardados e policiada por um “amiguelho” do Tom, um tipo enorme, parrudo, focinho de tira, até a partida terminar. Eu não entrei nisso. (HILST, 2002-b, p. 72).

Com a utilização do verbo “policiada”, percebemos que Amanda estava no cubículo contra a sua vontade e, independentemente de ela ter apreciado o momento ou não, Tom e os amigos planejaram isso como um castigo, como uma forma de penalizá-la, obrigando-a, sem o poder de escolha, a praticar sua preferência sexual com todos os homens que lá estavam. Os homens das duas equipes são caracterizados como poderosos por causa do esporte que praticam, mas também simplesmente por serem homens.

Em carta posterior trocada entre Karl e Cordélia, Karl informa que Amanda está no hospital devido a um estupro: “Pois bem: a Cuzinho baixou hospital. O Tom descobriu que ela tem uma xereca rasa, onde só cabe morango. Contratou dois de toreba gigante para um escaldado-da-miranguaia. O Tom só pode estar apaixonado.” (HILST, 2002-b, p. 81) Em tom irônico, Karl insinua que a violência é motivada por paixão.

Essa relação entre violência e paixão é produto do discurso patriarcal de que homens não sabem lidar com o romantismo, por isso, cometem ações que podem soar racionalmente contraditórias, mas que são coerentes com a base discursiva do amor romântico patriarcal e heteronormativo. Quando crianças, por exemplo, é comum ouvirmos que se o colega de classe bate na menina é porque, na verdade, gosta dela. A vida imita a arte, e vice-versa.

De forma similar, em *O caderno rosa de Lori Lamby*, observa-se a relação violenta entre Edernir e Corina, e o castigo que ele impõe a ela. Após agredir Dedé, Edernir obrigou Corina a masturbar o jumento Logaritmo e fez com que ela recebesse “em plena boca a tonelada de porra do jumento.” (HILST, 2005, p. 63). Apaixonado, Edernir se sentiu traído; assim, a violência vem a ser justificada, permitida e legitimada pela passionalidade. Além disso, há uma outra característica em comum entre essas personagens — incluindo, aqui, as mulheres do poema “A cantora gritante” —: o falo é o instrumento para fazer com que a mulher entenda quem tem poder e quem não tem, quem é apenas fêmea e quem, por ser macho, é rei. Isto é, a violência existe porque o rei, detentor do poder, sentiu sua autoridade masculina ameaçada, então, o castigo será de forma sexual, já que é no sexo que se distinguem hierarquicamente.

4.3 Falogocentrismo: reis porque homens, homens porque reis

Derrida, ao estudar as estruturas falocêntricas do pensamento, apontou para uma possibilidade de desconstrução do discurso acerca do sujeito masculino. Isso é, a possibilidade

de desestabilizar o poder dos homens, já que, oriundo do prestígio do falo (OLIVEIRA, 2004), é considerado natural e, assim, inquestionável. Assim, o masculino se torna objeto de reflexão de gênero tanto quanto o feminino.

Para Derrida, “importa reconhecer o poder fundador do falocentrismo que condiciona quase toda nossa herança cultural.” (DERRIDA, 2004, p. 349), pois ignorar as diferenças sexuais em prol de uma crença na paridade ou na igualdade é sustentar e reproduzir as velhas estratégias falocêntricas. É preciso enxergar para deslocar; não há deslocamento sem a informação prévia da relação de poder.

Sobre todo hablo, desde hace mucho tiempo, de las diferencias sexuales, más que de una sola diferencia — dual y oposicional — que es en efecto, con el falocentrismo, con lo que llamo también el carnofalocentrismo, un rasgo estructural del discurso filosófico que habrá prevalecido en la tradición. La deconstrucción pasa en primerísimo lugar por ahí. Todo remite a ello. Antes de toda politización feminista (y aunque me haya asociado con frecuencia a ello, bajo ciertas condiciones), importa reconocer esta poderosa base falocéntrica que condiciona más o menos toda nuestra herencia cultural. En lo tocante a la tradición propiamente filosófica de esta herencia falocéntrica, está representada de forma, ciertamente, muy diferente pero igual, tanto en Platón como en Freud o Lacan, lo mismo en Kant que en Hegel, Heidegger o Lévinas. En todo caso, yo me he dedicado a demostrarlo.⁸⁸ (DERRIDA, 2003, p. 338).

Falocentrismo, falogocentrismo ou ainda carnofalogocentrismo são conceitos perpassados pela ideia da desconstrução, abordada anteriormente. Evidenciar o poder do falo é evidenciar um poder que se constitui por meio das diferenças e dos binarismos. Entretanto, antes de adentrarmos às exemplificações do falogocentrismo nos textos literários, convém reforçar que a autoria feminina que explora o sexo e a sexualidade são, apenas pela produção e movimentação das obras no mercado editorial, já contrárias ao sistema falocêntrico, uma vez que ele considera que esses temas sejam pertencentes à autoridade masculina, isto é, ao signo privilegiado do binarismo homem versus mulher.

Assim, a autoria obscena feminina faz o movimento de “descobrir o erótico em termos femininos.” (RICH, 2010, p. 37), isto é, o corpo é apropriado por uma mulher enquanto sujeito, e a palavra é a arma usada nesse campo de batalha. Uma obscenidade emergente que

⁸⁸ Tradução livre nossa: Acima de tudo, venho falando, há muito tempo, de diferenças sexuais, e não de uma única diferença — dual e de oposição — que é, em efeito, com o falocentrismo, com o que também chamo de carnofalogocentrismo, uma característica estrutural do discurso filosófico que terá prevalecido na tradição. A desconstrução acontece em primeiro lugar ali. Tudo se refere a isso. Antes de toda a politização feminista (e embora eu tenha frequentemente me associado a isso, sob certas condições), é importante reconhecer essa base poderosa falocêntrica que mais ou menos condiciona toda a nossa herança cultural. No que diz respeito à tradição propriamente filosófica desta herança falocêntrica, ela é representada de uma forma, certamente, muito diferente, mas iguais, tanto em Platão como em Freud ou Lacan, o mesmo em Kant como em Hegel, Heidegger ou Lévinas. Em qualquer caso, eu tenho me dedicado a provar isso.

liberta dos “moldes de sempre” da pornografia, do heterossexismo compulsório e de seus mecanismos de dominação do sexo historicamente tido como frágil.

Outro ponto relevante ao deslocamento do poder hegemônico masculino é o cânone, que “ultrapassa o valor estético, ou seja, nele perduram questões políticas, ideológicas, fatores extraliterários, estando, assim, construído sobre os pilares que sustentam o edifício do saber ocidental arquitetado no falocentrismo.” (GUALBERTO, 2015, p. 40). Dessa forma, posicionar a tetralogia obscena nesse conjunto de obras consideradas “patrimônio da humanidade”, por si só, também é uma forma de se posicionar contra esse sistema falocêntrico.

Hilda provoca “uma ruptura com uma tradição literária centrada no falocentrismo.” (GUALBERTO, 2015, p. 45), ela ocupa o lugar de agenciamento de sua obra apesar de todas as críticas direcionadas à sua construção enquanto escritora e enquanto mulher. Por escrever sobre sexo, era chamada de louca, indecente, pornográfica. Hilda tinha consciência das dificuldades invisíveis presentes na palavra “escritora”: em entrevista, contou a lamentação de Heloneida Studart⁸⁹: “se Hilda fosse homem, já a teriam saudado como um de nossos escritores mais criativos [...] Mulher não pode ter um texto forte.” (HILST *apud* WERNECK, 2014, p. 249). Dessa forma, seus corpos obscenos evidenciam “la necesidad de apropiarse y resignificar el espacio corporal en un contexto marcado por procesos de colonización donde, tanto este cuerpo como el saber que se produce con él y sobre él, son terrenos del señorío blanco, masculino”⁹⁰ (MUÑOZ, 2013, p. 212). A investigadora colombiana conclui, utilizando a imagem de Filó — “el cuerpo de la lesbiana en *Bufólicas*”⁹¹ —, que são esses os corpos que se opõem ao sistema falocêntrico e patriarcal.

Filó, a fadinha lésbica, talvez seja a figura hilstiana mais explicitamente desconstruidora do pensamento falocêntrico por, ao se opor a ele, se opor também à heteronormatividade e aos binarismos de gênero e de sexualidade. Nem seu corpo nem seu desejo são direcionados ao falo, mas quando ocorre uma transformação física e lhe surge um órgão sexual masculino, ela continua sendo Filó e continua sendo lésbica, deslocando associações semânticas que, porventura, poderiam ser feitas pelo leitor.

⁸⁹ Nascida em Fortaleza, Heloneida (1932-2007) foi uma feminista, escritora, jornalista e seis vezes deputada estadual do Rio de Janeiro. Autora dos livros *Mulher: objeto de cama e mesa* (1974) e *Mulher, a quem pertence teu corpo?* (1990), entre outros.

⁹⁰ Tradução livre nossa: a necessidade de se apropriar e resignificar o espaço corporal em um contexto marcado por processos de colonização, em que tanto esse corpo como o saber que se produz com ele e sobre ele são terrenos do senhorio branco, masculino.

⁹¹ Tradução livre nossa: o corpo da lésbica em *Bufólicas*.

O falocentrismo, enquanto discurso reproduzido nos textos literários — devido ao condicionamento que ele impõe em nossa herança cultural —, se faz sempre presente, seja como forma de afirmação ou de negação. Na tetralogia, o que ocorre é a crítica que não só nega, mas também ridiculariza. O reizinho, outra personagem de *Bufólicas*, era rei não por inteligência ou força ou herança familiar, mas devido ao tamanho de seu órgão sexual, dessa forma, a superioridade masculina tem, como base, o falo:

Mudo, pintudão
 O reizinho gay
 Reinava soberano
 Sobre toda nação
 Mas reinava...
 APENAS...
 Pela linda peroba
 Que se lhe adivinhava
 Entre as coxas grossas.
 (HILST, 2002-a, p. 11).

O “APENAS”, única palavra do poema escrita em letras maiúsculas, mostra-nos o falocentrismo presente na narrativa: ele é rei porque é homem. O “mais homem”, já que possuía o maior órgão sexual do reino, reforçando a relação entre virilidade e poder. Além disso, o rei, sempre que questionado, em vez de argumentar, mostra seu pênis, e a multidão então, se cala e para de reivindicar seus direitos.

Similar é o que acontece em *Contos d’escárnio*, entre Sara e o responsável pela mercearia do município Cantão da Vila. Após quinze minutos de discussão acerca do preço do pão, o homem interrompe a mulher e mostra-lhe o pênis; assim como o reizinho, ele tinha falo e não precisava argumentar com as mulheres. Ele, também rei, só precisava “baixar as calças”:

Pedi-me que eu a acompanhasse até a venda, a mercearia deste lugarejo. Ficou uns quinze minutos discutindo com o cara por causa do pão. Mas minha senhora, não sou eu culpado do preço do pão. Se não abaixar o preço não compro. E foi um tal de baixa não baixa que o homem acabou baixando as calças e lhe mostrando a pica (você ia gostar dessa, tem verrugas pretas na ponta). Ela voltou sem o pão. (HILST, 2002-c, p. 81-82).

Esse condicionamento social que coloca a figura masculina como centro do poder é o mesmo que impede a coisificação/objetificação do homem⁹², mesmo em contextos que, sendo as personagens mulheres, a objetificação seria o único resultado possível. Aqui, retoma-

⁹² Ainda que a objetificação do homem não seja o objetivo dos estudos de gênero e, mais especificamente, da TCLF, torna-se interessante notar que esse processo é inviabilizado pelo falocentrismo.

se o dualismo de Beauvoir, Um e Outro, em que apenas o Outro pode ser objetificado porque o Um consegue se definir em qualquer situação. É o que ocorre no poema “A Chapéu”, paródia com as personagens Chapeuzinho Vermelho, a Vovozinha e o Lobo. No poema, a vó Leocádia é cafetina do Lobão, mas, mesmo em um vínculo marcado pela perversão (RODRIGUES, 2007) e em uma posição considerada inferior porque socialmente estigmatizada — a de profissional do sexo —, ele detém o poder sobre a situação:

Aí vem Lobão
 Prepara-lhe confeitos
 Carnes, esqueletos
 Pois bem sabes
 Que a bichona peluda
 É o nosso ganha-pão.
 A velha Leocádia estremunhada
 Respondia à neta:
 Ando cansada de ser explorada
 Pois da última vez
 Lobão deu pra três
 E eu não recebi o meu quinhão!
 (HILST, 2002-a, p. 23).

Leocádia, mesmo descrita como sábia, é enganada pelo Lobão, seu funcionário e com o qual tem relações sexuais. Ele, ainda que devesse estar sob o comando de sua patroa, é quem possui autoridade na casa, não transfere o dinheiro adquirido para Leocádia e, ainda assim, é tratado como rei. Sua posição enquanto profissional do sexo é bastante diferente da de mulheres que, da mesma forma, comercializam o corpo, mas não têm controle sobre ele e sobre o retorno financeiro que ele promove. Para o homem, a mercantilização do corpo não lhe tira a categoria de Sujeito.

O falocentrismo se faz ainda presente em mais uma personagem de *Bufólicas*, o protagonista do poema “O anão triste”, Cidão. Por possuir o órgão genital muito grande e, devido a isso, não conseguir ter relações sexuais, pede ajuda ao “Senhor” e, em troca, promete doar dinheiro para a igreja. Por acreditar que Deus não precisava de maiores detalhes no pedido, apenas pede para se ver livre daquele problema e, então o problema passa a ser outro:

Um dia... sentou-se o anão triste
 Numa pedra preta e fria.
 Fez então uma reza
 Que assim dizia:
 Se me livrasses, Senhor,
 Dessa estrovenga
 Prometo grana em penca
 Pras vossas igreja.
 Foi atendido

No mesmo instante
 Evaporou-se-lhe
 O mastruço gigante.
 Nenhum tico de pau
 Nem bimba nem berimbau
 Pra contá o ocorrido.
 (HILST, 2002-a, p. 25-26).

Triste pois, sem falo, não se considera homem, visto que a construção social dessa identidade está diretamente relacionada com a sexualidade. Se não se considera mais homem por não estar inserido no “padrão dominante ou hegemônico de masculinidade.” (CONNELL, 2016, p. 103), ele perde seu poder e prestígio social, tendo sua existência considerada sem relevância, dessa forma, não sai da pedra, e “até hoje [...] o anão procura as partes pudendas.” (HILST, 2002-a, p. 26)

Deus, quase sempre masculino para o pensamento hegemônico — porque o poder é masculino em sistemas patriarcais —, perde autoridade também em *Contos d’escárnio*. Nele, a personagem Clódia cultua uma deusa: a vagina. A expressão “Ave Conas” santifica e mistifica as vulvas pintadas por Clódia, deslocando o poder antes legitimado pelo falo:

O bizarro e os preciosismos da linguagem são usados para exaltar a figura da vagina, ao contrário das “picas” que são desenergizadas e, portanto, despotencializadas. O ato de lambar a vagina no poema passa a ser uma reverência, ou 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, reverencia marianamente a mulher. (AZEVEDO FILHO, 2018, p. 144).

Dessa forma, o falocentrismo é desconstruído, pois, por ser um texto carnalizado, a hierarquia é deslocada, o feminino se torna sagrado em uma quase materialização do sistema matriarcal, que também funcionaria por binarismos. Hilda, mesmo recusando o rótulo de feminista, atingiu a base visível do poder direcionado aos homens e a hegemonia do corpo biológico masculino.

Convém afirmar ainda que todas as violências de origem patriarcal são relacionadas à simbologia do falo. Algumas de forma mais evidente, por focalizar o poder não apenas enquanto símbolo, mas enquanto órgão físico e existente, como as situações mencionadas acima. Outras, ainda que violências tão falocêntricas quanto àquelas, já podem ser vistas como consequências de uma violência primeira, dada enquanto pressuposto. São essas as violências que, abaixo, chamaremos por “Outras violências do patriarcado”. Entretanto, reforço: o falocentrismo se faz presente em cada uma delas.

4.4 Outras violências do patriarcado

Como definido anteriormente, a violência de gênero é aquela cuja motivação está relacionada à construção social do que é ser homem e do que é ser mulher. Hilda Hilst, em diversos momentos da sua tetralogia, reproduz discursos violentos contra a mulher, denunciando violência simbólica ou física. Embora já tenhamos definido a violência simbólica, torna-se importante lembrar que:

A violência simbólica é essa coerção que se institui por intermédio da adesão que o dominado não pode deixar de conceder ao dominante (portanto, à dominação), quando dispõe apenas, para pensá-lo e para pensar a si mesmo, ou melhor, para pensar sua relação com ele, de instrumentos de conhecimento partilhados entre si e que fazem surgir essa relação como natural, pelo fato de serem, na verdade, a forma incorporada da estrutura da relação de dominação; ou então, em outros termos, quando os esquemas por ele empregados no intuito de se perceber e de se apreciar, ou para perceber e apreciar os dominantes (elevado/baixo, masculino/feminino, branco/negro etc.), constituem o produto da incorporação das classificações assim naturalizadas, cujo produto é seu ser social (BOURDIEU, 2001, p. 206).

Dessa forma, naturaliza-se uma inferioridade na figura da mulher, sendo, ela, socialmente dominada devido a um conhecimento específico da nossa sociedade: o patriarcalismo. Muitas vezes inquestionável, a posição inferior da mulher é tida como natural, confundindo-se um com uma questão biológica e imutável, quando, na verdade, é apenas um comportamento cultural.

O discurso obsceno hilstiano traça um “trajeto tenso e violento [...] que nasce com o desejo de explorar na linguagem de sua narrativa esse lado do obsceno e do inviolável, da ironia e do escracho.” (BUSATO, 2015, p. 10). A violência se torna paradoxal; ela viola, destrói, mas aponta para a possibilidade de desconstrução, para a possibilidade de existência além do que é socialmente esperado, já que esse lugar esperado é explicitamente degradante.

Em *Cartas de um sedutor*, observa-se um exemplo de lugar degradante quando Stamatius se refere à companheira Eulália pelo termo “barregã”, no trecho “seguro a xiruba⁹³ da minha barregã.” (HILST, 2002-b, p. 15). Esse é um termo pejorativo que carrega uma violência simbólica específica: são diminuídos o valor e a dignidade da mulher que não é casada, mas que mora com o companheiro; chama-se “barregã” a mulher que está em um relacionamento amoroso sem valor social.

⁹³ Alcir Pécora listou todos os termos utilizados em *Cartas de um sedutor* para o órgão sexual feminino: “cona, biriba, rosa, xiruba, xerea, tabaca, mata, perseguida, xereca, pomba, cabeluda, prexeca, gaveta, garanhona, vulva, choca, xirica, pataca, caverna, gruta, fornalha, urinol, chambica, poça, xiriba, maldita, brecheca, camélia, bonina, nhaca, petúnia, babaca, os meios, crica.” (PÉCORA, 2001, p. 21)

Esse trecho mostra ainda outro exemplo de violência simbólica retratada por Hilda: a ideia de que a mulher pertence ao homem. Essa coerção é reproduzida, na nossa sociedade, de inúmeras formas, sutis ou não, como o pai levar a noiva ao altar e entregá-la ao marido — de um homem, para outro, a mudança de posse — ou como o alto número de feminicídios⁹⁴ que, embora o ato final da violência seja físico, costuma estar inserido em um percurso de ações violentamente simbólicas e abusivas.

Além de “minha barregã”, Stamatius se refere à Lutécia, todas as vezes, como “minha”: “perdi Lutécia, uma mulher patética mas minha. Morreu logo depois de me dizer: vou até ali te buscar pelo menos um pastel. Foi atropelada. Lutécia minha. O pastelzinho esmigalhado na mão. Lutécia minha.” (HILST, 2002-b, p. 17). Na narrativa, percebemos que Tiu, homem, não era de Lutécia, embora ela fosse dele.

Para Tiu, Lutécia era sua posse e se posicionava harmoniosamente ao lado de outros bens perdidos, sendo listada juntamente com a casa, os móveis e os dentes. Tiu, personagem masculina mais importante da obra, representa a ideia patriarcal de que a mulher não é um Sujeito, mas, sim, um Objeto, que deve ser guiada por ser incapaz de ser semelhante ao homem livre e racional. A mesma ideia de posse aparece no suposto relacionamento entre Lori e Abel, em *O caderno rosa de Lori Lamby*. Abel se considera proprietário de Lori, a corrige quando ela usa o pronome “minha” e se autocorrige quando ele usa “tua” para se referir ao órgão genital de Lori: “A tua bocetinha, ele disse. Que é minha agora, ele disse. Vamos passar olhinho na minha bocetinha mais piquinininha.” (HILST, 2005, p. 33)

O patriarcalismo, além de prejudicar as mulheres, também prejudica os homens, pois, mesmo estes possuindo o lado positivo dos binarismos, algumas pressões sociais são advindas do que culturalmente se acredita ser o homem. No binarismo emocional e sexual, por exemplo, o homem fica com o segundo, tendo a necessidade da sua sexualidade ser vista como ativa para que a sua imagem não seja danificada. É nesse contexto que o riso surge como um dos recursos adotados para expor a ideia patriarcal de virilidade enquanto constituição do que deve ser um homem quando Lori compara o tamanho do órgão sexual de um dos seus supostos clientes com o do seu pai — embora nunca tenha visto “direito o piupiu do papi.” (HILST, 2005, p. 14). O homem, graças ao patriarcado, tem o poder no falo, mas é lá que também reside o seu ridículo:

⁹⁴ De acordo com o Ministério dos Direitos Humanos (MDH), apenas no primeiro semestre de 2018, a Central de Atendimento à Mulher recebeu 79.661 relatos de violência contra a mulher.

mas ele tirou aquela coisona dele, o piupiu, e o piupiu era um piupiu bem grande, do tamanho de uma espiga de milho, mais ou menos. Mami falou que não podia ser assim tão grande, mas ela não viu, e quem sabe o piupiu do papi seja mais pequeno, do tamanho de uma espiga mais pequena, de milho verdinho. (HILST, 2005, p. 14).

Outra possibilidade de ridicularização é a vida sexual considerada socialmente inativa. Em *Contos d'escárnio*, a personagem narradora Crasso, cujo pai havia morrido enquanto praticava sexo com uma profissional do sexo, lamenta ter iniciado suas práticas sexuais de forma que ele considera vergonhosamente tardia, aos dezoito anos: “Os verbos chineses não possuem tempo. Eu também não. A minha primeira safadeza foi meio atrasadinha. Eu já havia completado dezoito anos, mas sempre fui muito tímido, talvez por causa do nome, talvez por causa do jeito que papai morreu.” (HILST, 2002-c, p. 14)

À mulher, cabe se guardar; ao homem, explorar seu corpo ainda na adolescência. O patriarcalismo centra o homem em seu falo, como já discutido, e é dele que vem sua autoridade social e seu prestígio. Caso o homem não ceda a essa pressão sobre o seu corpo, ele é estigmatizado como homossexual e, caso ceda, ele reforça o sistema de valores que destaca a masculinidade enquanto virilidade.

Observando a trajetória do pensamento ocidental que contempla teóricos como Bourdieu e Butler, “os estudos sobre construção social de gênero há muito fazem uma aproximação entre masculinidade, virilidade e violência [...] é evidente a presença da questão da violência na construção do modelo dominante de masculinidade ocidental.” (FERREIRA JÚNIOR, 2018, p. 129). Assim, é comum encontrarmos na literatura a representação do masculino também construída por essa relação entre virilidade e violência, em que a própria figura masculina pode ser a vítima, coagido a determinados comportamentos e, em caso de não cumprimento, ser tido como um desvio de homem.

Outro tipo de violência de gênero abordada na tetralogia é a violência doméstica sofrida por mulheres. A violência doméstica, como o próprio nome indica, é aquela que ocorre no âmbito privado da mulher, sua casa, e, na maioria das vezes, o agressor é o marido ou algum outro homem com o qual a vítima tenha uma relação afetivo-amorosa, por isso, é considerado um tipo de violência intrafamiliar e

entender a violência intrafamiliar implica ter uma compreensão histórico-psicossocial do indivíduo e da família. Em outras palavras, como ocorrem as interações pai/mãe/filhos(as) e a forma de relacionamento interpessoal familiar. Implica também perceber que a violência não é um fenômeno natural como querem alguns, mas, ao contrário, construída e transmitida às novas gerações. (FERRARI; VECINA, 2002, p. 75).

Se é construída, é passível de ser desconstruída, pois não é devido a um fator biológico que o homem agride a mulher, é devido a um comportamento cultural que, inclusive, constrói-se relacionado ao sentimento de posse abordado anteriormente. Em *Cartas de um sedutor*, Eulália foi agredida pelo seu antigo companheiro, Zeca: “escreve de mim, da minha vida antes de te encontrar, da surra que o Zeca me deu, da doença que ele me passou, da minha mãe que morreu de dó do meu pai quando ele pôs o fígado inteirinho pra fora.” (HILST, 2002-b, p. 18). Como se observa, o trecho trata, além da agressão física, da infidelidade do companheiro que contraiu uma doença sexualmente transmissível e, com isso, contaminou Eulália, ato que, se consciente, também caracteriza uma violência de gênero. Eulália, catadora de lixo, embora importante na narrativa, é uma personagem pouco caracterizada, o que marca sua descrição é o fato de ainda ter dentes, ao contrário de Tiu, e sua história de violência enquanto mulher.

O machismo, sistema de representações simbólicas que naturaliza a relação de poder do homem sobre a mulher, está na base de toda violência de gênero, inclusive na violência discursiva, visto que as redes discursivas “constituem saberes que podem objetivar formas de violência e de ser violento.” (GUARESCHI et al., 2006, p. 123). Exemplos dessas formas nos textos literários são a reprodução de discursos opressores/hierárquicos e a utilização de termos negativos para construir a imagem da mulher. É o machismo que oferece modelos de identidades com polos positivos para homens e negativos para mulheres, inscrevendo a cultura em uma lógica

sexuada segundo a qual os lugares, papéis, atividades e posições das pessoas são definidas segundo seu sexo social, seu gênero, masculino ou feminino. Estabelece-se, sob tal visão de mundo, uma partilha desigual, ao se conferir ao masculino uma posição de superioridade em relação ao feminino, fundamentada em argumentos biológicos, na tese da inferioridade estrutural do sexo feminino. Tal hierarquização é produzida e reproduzida diuturnamente até ser internalizada, naturalizada como pertencente à ordem das coisas, em nossas práticas cotidianas. (MUNIZ, 2017, p. 38).

É essa lógica que permite Crasso, em *Contos d'escárnio*, utilizar o termo “cadelinha” para se referir à personagem Lina e impor sua superioridade diante dela: “Na minha primeira bandalheira a mãozinha fofa e curta de Lina foi insuficiente. Tive que sobrepor a minha mão à sua porque a cadelinha além de dizer que nunca havia visto uma pica também se recusava a ver.” (HILST, 2002-c, p. 15). Dessa forma, Crasso acredita que é mais Sujeito do que Lina, que ela pode ser rotulada por “cadelinha” já que não conseguiu servir ao papel de satisfazê-lo sexualmente; logo, desobedeceu ao papel destinado à mulher, desestabilizando o sistema

ideológico que o beneficia. No mais, sua recusa é vista, pela personagem, como um defeito, um capricho que não deva ser considerado.

O mesmo raciocínio é utilizado quando ele chama as mulheres sábias por “cadelonas”. Crasso, ao lembrar de Flora, advogada culta, leitora do romano Tito Lucrécio, fala “O que eu podia fazer com as mulheres além de foder? Quando eram cultas, simplesmente me enojavam [...] intempestivos discursos sobre a transitoriedade dos prazeres, mas como adoram o dinheiro as cadelonas!” (HILST, 2002-c, p. 18). Afinal de contas, para o falocentrismo, como ousam as mulheres ter um atributo considerado masculino? As personagens homens inteligentes são amigos de Crasso, mas o mesmo tratamento não é oferecido a elas.

Assim como Lina e Flora, Otávia também é construída por meio de estereótipos. Acerca dela, Crasso narra: “Era cínica também. Naquela época eu já era muito rico [...] e algumas vezes me dizia enquanto retinha meus ovos no côncavo de suas grandes mãos, e eu já relaxado: cada urro tem seu preço, viu, amorzinho? Cínica Otávia.” (HILST, 2002-c, p. 17). Para Crasso, Otávia era uma mulher como a maioria delas: cínica, pois interessada no poder financeiro dos homens.

O patriarcalismo mantém estereótipos, imagens normativas “advindas da sociedade patriarcal.” (DUARTE, 1987, p. 21), para os homens e para as mulheres. Hilda utiliza esses estereótipos de forma que, ao julgarmos a personagem que os reproduziu, estamos automaticamente tendentes a criticar a sociedade que promove essa reprodução. Como afirmado anteriormente, o polo simbólico positivo dos adjetivos é destinado aos homens heteronormativos e o polo negativo, às mulheres, sejam elas heteronormativas ou não.

Crasso, personagem machista, diminui a subjetividade de Lina também por meio dos estereótipos, “Fiquei besta. Tentei acalmá-la dizendo que ‘como é que eu podia saber e por que não me disse etc.’ Aí começou a chorar. Coisa de donas. Depois daquele palavrório, o meloso interiorano-anacrônico: você não gosta de mim.” (HILST, 2002-c, p. 16), menosprezando a perda da virgindade da personagem. Ou seja, além de suavizar um estupro, pois Lina não tinha permitido o ato da penetração, considera que chorar é ação de mulheres, assim como o termo palavrório denota a concepção de que homens são mais sucintos e mulheres, mais falantes. A melosidade, denominada pela personagem, reforça o binarismo de gênero de que mulheres são as sentimentais, enquanto os homens, os racionais.

A mesma imagem de mulher-falante é utilizada em *Cartas de um sedutor*, quando Karl afirma que se relaciona sexualmente com homens e com mulheres, mas que afetivamente, e com exceção da irmã, apenas com homens, pois diz que “as mulheres com seus gemidos e

suas falanças.” (HILST, 2002-b, p. 25) não o atraem, não lhe interessa contribuir com a necessidade que possuem de expor tudo o que pensam. Apesar da sua condição não-heteronormativa, Karl reforça o binarismo de gênero em relação às mulheres.

Ao se referir a uma de suas amantes, Karl, em uma carta, conta que “Petite é um rádio na cama. Abrindo as pernas já começa uma arenga doentia. Tento contê-la tapando-lhe a boca, mas ela não entende, pensa que é um vício meu.” (HILST, 2002-b, p. 85) Petite é desdenhada tanto por ter se apaixonado por Karl, mesmo casada com Marcius, como por ser insuportável e burra, já que não percebe que não deve falar tanto.

Em *O caderno rosa de Lori Lamby*, na seção intitulada “O caderno negro”, a personagem principal da história “A moça e o jumento”, Edernir, de quinze anos, chateia-se com a “falação” de Corina: “e aquilo de Corina dizer tantas palavras também me confundia. Será que meter ia ser sempre assim, a mulher falando tanto?” (HILST, 2005, p. 52). Edernir, frenético, não possuía o menor interesse na fala e nos sentimentos de Corina.

Esse sentimentalismo considerado exclusivamente feminino está comumente ligado à irracionalidade. É o que podemos perceber em Drida, personagem central do poema “Drida, a maga perversa e fria”. Sua maldade não possui um objetivo específico e nem pretensão de poder, é apenas uma forma de a personagem feminina expressar seu excesso de sentimentos, como a raiva e a vingança:

Pairava sobre as casas
 Defecando ratas
 Andava pelas vias
 Espalhando baratas
 Assim era Drida
 A maga perversa e fria.
 [...] Comi o cachorro do rei.
 Era um tipinho gay
 Que ladrava fino
 Mas enrabava o pato do vizinho.
 Depenei o pato.
 Sabem por quê?
 Cagou no meu cercado.
 (HILST, 2002-a, p. 19-20).

O irracionalismo da maga e a sua associação com o mal está de acordo com uma tradição cultural misógina que reproduz a culpabilidade de Pandora por ter espalhado os males pela terra e a responsabilidade de Eva sobre o pecado original. A mulher é considerada irracional, figura facilmente guiada por uma maldade sem justificativa. A maldade masculina pretende ascender economicamente, dominar povos e povoados; a feminina, não consegue ser contida ou direcionada para um fim maior.

Para Meletínski, um dos muitos arquétipos literários é exatamente essa figura feminina de Pandora, “responsável pela difusão das doenças e das desgraças no mundo.” (MELETÍNSKI, 1998, p. 95). Essa imagem pode ser ainda associada à de Lilith; juntas, têm em comum a maldade que é essencialmente feminina. Drida, dessa forma, é uma mistura de deusa com demônio, de maldade irracional com capricho feminino.

Além do irracionalismo, uma outra ideia reproduzida pelo sistema machista é a rivalidade entre as mulheres enquanto fato instintivo – logo, biológico e imutável –, uma vez que, por meio dessa rivalidade, faz-se a manutenção da dominação masculina e o combate ao empoderamento feminino. Hilda, no poema “A cantora gritante”, cria personagens inseridas em conflito com outras mulheres, quando, na verdade, deveriam estar em conflito com seus maridos, já que eles eram os responsáveis por quererem obrigá-las ao sexo. Por submissão, permaneceram com seus maridos e colocaram a cantora como inimiga.

Cantava tão bem
 Subiam-lhe oitavas
 Tantas tão claras
 Na garganta alva
 Que toda vizinhança
 Passou a invejá-la.
 (As mulheres, eu digo,
 porque os homens maridos
 às pampas excitados
 de lhe ouvir os trinados,
 a cada noite
 em suas gordas consortes
 enfiavam os bagos).
 Curvadas, claudicantes
 De xerecas inchadas
 Maldizendo a sorte
 Resolveram calar
 A cantora gritante.
 (HILST, 2002-a, p. 29).

Para combaterem a prática dos maridos, as mulheres da vizinhança decidiram ser agressivas com a cantora, culpabilizando-a pelo comportamento deles e poupando-os de qualquer atrito; o problema será solucionado apenas entre as mulheres, mesmo os agentes do problema tendo sido os homens. É dessa forma que a rivalidade entre mulheres mantém o poder patriarcal, como afirma Silva, “a união feminina é um mal que se precisa evitar para que a ordem continue estabelecida e não seja questionada. Sendo assim, as mulheres naturalmente não podem estabelecer laços de irmandade e ajuda mútua por serem eternas rivais.” (SILVA, 2016, p. 49). É o que propõe o movimento acadêmico feminista por meio do termo “sororidade” ou “irmandade”.

Além de impor a rivalidade — e inúmeros outros comportamentos —, a tradição patriarcal impõe também um padrão de beleza que afeta todas as mulheres, independentemente de raça ou classe social, embora algumas delas sejam afetadas mais do que outras, como nos mostra o feminismo negro, por exemplo. A imposição desse padrão é um tipo de violência de gênero. As mulheres estão inseridas em um conflito no qual se cria a necessidade de parecer com algo que não seja o próprio reflexo, em virtude disso, a terceira onda feminista tem, como um dos seus alvos, o culto à beleza estimulado pelo patriarcado.

Na literatura, é possível encontrar a reprodução de discursos que “funcionam como divulgadores de um modelo de mulher e de um padrão de beleza, forjando, portanto, um estereótipo ao qual as leitoras devem-se adequar.” (FHILADELFIO, 2003, p. 217). Esse padrão é o branco eurocêntrico propagado pela indústria e pela mídia como uma forma de controlar e padronizar os produtos oferecidos ao público feminino.

Lori Lamby, com apenas oito anos, já sente a pressão desse controle social quando mostra, várias vezes, durante a narrativa, a consciência de que outras meninas são consideradas mais bonitas do que ela, mostra, além disso, que já naturalizou o que a sociedade determina como características femininas positivas e externa sua preocupação para Abel, “tem menininha mais bonita ainda que eu”. Segundo Naomi:

O mito da beleza tem a seguinte história a contar. A qualidade chamada “beleza” existe de forma objetiva e universal. As mulheres devem querer encarná-la, e os homens devem querer possuir mulheres que a encarnem. Encarnar beleza é uma obrigação para as mulheres, não para os homens, situando esta necessária e natural por ser biológica, sexual e evolutiva. Os homens fortes lutam pelas mulheres belas, e as mulheres belas têm maior sucesso na reprodução. A beleza da mulher precisa corresponder à sua fertilidade; e, como esse sistema se baseia na seleção sexual, ele é inevitável e imutável. (WOLF, 2018, p. 29).

Aplicando à situação da Lori, é essa a beleza que ela quer e lamenta não ter, pelo menos, de forma completa. A menina tem o corpo preso à exploração e ao mito da beleza, é acompanhada pela insegurança surgida pela consciência da existência de um corpo e de um comportamento ideais. Lori não questiona a beleza de seus clientes, não exige um padrão para eles, sabe que estão em uma posição diferentes, são todos homens; sabe ainda que o corpo é um produto para ela e, inserido na lógica do capital, ele precisa estar de acordo com o que é esperado pelo público.

Além desse controle supracitado, Hilda faz uma crítica ao papel social da dona de casa em suas “Pequenas sugestões e receitas de Espanto-Antitédio”, seção de *Contos d’escárnio*, ridicularizando a “cultura de expectativas de gênero.” (SHAPIRO, 1981, p. 110) e,

consequentemente, os papéis sociais destinados à mulher no espaço privado, maternidade, cuidados da casa e do marido:

III: Colha um pé de couve e dois repolhos. Embrulhe-os. Faça as malas e atravesse a fronteira. Tá na hora. IV: Pergunte ao seu filhinho se ele quer laranja descascada de tampinha ou de gomo. Se ele disser que quer laranja descascada de tampinha, diga que um menino bem-educado sempre escolhe a de gomo. Se ele começar a chorar, chupe você a laranja. (De tampinha, naturalmente) [...] VIII: Enfeite a mesa com flores. Compre um peru. Feche as crianças no banheiro. Antes de começar a ceia, convide seu marido para dançar ao redor da mesa (não mexa com o peru). Inopinadamente pergunte se ele gosta de trufas. Se ele disser que sim, gargalhe algum tempo atrás da porta e diga que “trufas não tem não, amorzinho”. (HILST, 2002-c, p. 49, 50 e 51).

Hilda se utiliza do gênero receita para criticar as tarefas domésticas direcionadas exclusivamente para a mulher-esposa e lhe dizer “faça as malas”, “vá para a fronteira” ou para a Grécia, sugestão que ela dá mais adiante. Critica ainda a subserviência da mãe ao filho menino e ao marido, utilizando, para isso, com humor, a construção social de que a mulher é responsável por servir a comida na casa. Nesse ponto, cabe lembrar que, como explica Scott (1995), dedicar o pensamento crítico para a divisão de papéis entre homens e mulheres não os coloca em oposição, como acredita quem promove a ideia de guerra entre os sexos, mas, sim, desconstruir a dominação masculina no âmbito privado, que culturalmente sofre mudanças de forma mais lenta do que no âmbito público. Dessa forma, busca-se a alteridade e o empoderamento feminino, em todas as etnias e em todos os extratos econômicos.

A mesma crítica se faz presente em outra seção do livro, intitulada “Teatrinho nota 0, nº 2”. A peça teatral é constituída por um diálogo entre pai e filho; as personagens, três, são eles e uma urso. O filho, de idade indeterminada, confessa para o pai que ama uma urso, e ele, caçador de ursos, o questiona, tentando explicar para o filho que a urso não é uma humana. Por isso, não aprova esse amor, o que leva o filho a tentar provar que a urso é diferente:

- mas ela não é humana, imbecil.
 - você é que pensa. Ursulinaaaa, vai fazer o almoço (a urso vai e traz velozmente o almoço). Ursulinaaaa, vai lavar a roupa (a urso vai e traz velozmente a roupa lavada). Ursulinaaaa, começa a varrer (a urso varre adoidada).
 (o pai muito entusiasmado)
 - pede, filho, para ela me fazer aquilo. Aquilo que eu gosto.
 - como é que eu vou saber o que você gosta?
 - [...] ó, pelos céus! Maldito! Quero saber se a urso sabe chupar cacetas! Sabe?
 - [...] Pois ela chupa cacetas muito bem.
 - ó, filho, casemo-nos com ela! É tão raro e singular uma urso como essa! (HILST, 2002-c, p. 71).

O conceito de mulher, humana, para os dois homens do enredo, é aquela que faz o almoço, lava a roupa, varre a casa e os satisfaz sexualmente. Não importa se a Ursulina tem focinho, patas e dentes de urso, ela se encaixa na identidade mulher; mesmo não possuindo a capacidade de falar, pai e filho, agradecidos pela presença da urso, decidem se casar com ela, afinal, a urso tem o essencial para ser uma boa esposa.

Para Dalcastagnè, a partir da pesquisa que mapeou os romances brasileiros citada anteriormente, as mulheres permanecem representadas de forma restrita à esfera doméstica, ou seja, “a condição da mulher avançou mais na sociedade do que na literatura.” (DALCASTAGNÈ, 2007, p. 127). Ursulina, fêmea, é uma dessas “mulheres” sem voz, funcionais ao sistema. É principalmente por meio dessa discussão dos papéis sociais de gênero, e após ter sido feita uma análise gendrada, que aprofundaremos o conceito mencionado anteriormente da carnavalização, aplicando-o às quatro obras obscenas escolhidas para recorte. Estas obras podem ser vistas por seu estado festivo, realista, grotesco, satírico; em suma, textos que usam o corpo como ferramenta de transgressão.

5 CARNAVALIZAÇÃO

5.1 O que (r)existe fora dos padrões sociais vigentes

No tópico “Gênero e carnavalização”, foi feita uma breve discussão sobre o conceito de carnavalização e sua relação com o caráter popular da tetralogia obscena de Hilda Hilst. Baseando-se na definição proporcionada por Bakhtin (2013), algumas características já foram citadas, como o estado de vida festivo fora dos padrões vigentes, a forma livre de realização, a oposição à cultura oficial e o vocabulário familiar e grotesco. Neste tópico, é apresentado um aprofundamento desses conceitos, relacionando-os com o *corpus* desta pesquisa.

Para Discini (2014), o caráter alegre e festivo é dedutível das falas, das imagens, dos corpos e do próprio modo como o narrador nos apresenta o enredo. O cotidiano é transformado em uma festa sem início, fim e sem justificativa: ela apenas está acontecendo, independentemente de ser cabível ou não. O mundo festivo é a possibilidade de uma nova realidade, na qual o sujeito é convidado para uma festa na qual ninguém o conhece, e, dessa forma, não o julgam. É a festa alegre da rainha careca de *Bufólicas* que encontrou alegria ao levar um biscate ao seu quarto, o êxtase da maga Drida em incomodar e prejudicar os outros, a tranquilidade que Leocádia tem em vivenciar a sexualidade na velhice. É o mundo que acolhe o que é avesso e é hostil a qualquer fator que possa atrapalhar essa sensação de celebração e liberdade.

Para Bakhtin, as imagens carnavalescas são “decididamente hostis a toda perfeição definitiva, a toda estabilidade, a toda formalidade limitada.” (BAKHTIN, 2013, p. 2), e é essa hostilidade que dificulta o entendimento da obra pelo pensamento ideológico tradicional. Hilda se mostra decididamente hostil quando publica quatro obras para se opor ao mercado editorial e suas convenções, indo em um caminho diferente do que percorrera com suas obras anteriores, aclamadas pela crítica. E além da hostilidade da narrativa com o mundo exterior, há aquela do narrador com a personagem. Ao descrever o carnaval com uma cena mística do inferno vivenciada por um santo⁹⁵, são atribuídos mais alguns componentes à ideia da carnavalização, como “o terror de Gochelin, as lamúrias e lamentações, as punições de que algumas são

⁹⁵ São Gochelin, santo do início da Idade Média.

vítimas.” (BAKHTIN, 2013, p. 344). Para Discini (2014), recorrer a essa procissão de almas errantes é o começo para entendermos a cosmovisão carnavalesca.

Em *Cartas de um sedutor*, Amanda é a alma errante que se lamenta por não conseguir o que quer de Kraus e, ao final, é punida. Ela se torna vítima e o cubículo de guardados, seu purgatório. Essas imagens violentas, hostis, são harmônicas com as do “terror de Gochelin”, em que as mulheres também eram punidas por suas práticas sexuais, sendo carregadas por cavalos com selas aparelhadas por pregos em brasa. A propósito, cabe lembrar que a punição carnavalesca, embora violenta como todas as punições devem ser, possui um diferencial; nela, não há medo. O medo exige uma seriedade que a carnavalização não oferece. Como explica Bakhtin,

O carnaval é uma grandiosa cosmovisão universalmente popular dos milênios passados. Essa cosmovisão, que liberta do medo, aproxima ao máximo o mundo do homem e o homem do homem (tudo é trazido para a zona do contato familiar livre), com o seu contentamento com as mudanças e sua alegre relatividade, opõe-se somente à seriedade oficial unilateral e sombria, gerada pelo medo, dogmática, hostil aos processos de formação e à mudança, tendente a absolutizar um dado estado da existência e do sistema social. (BAKHTIN, 2015, p. 184)⁹⁶.

O mundo, por ser próximo do homem, não lhe traz medo. O que é gerada pelo medo é a “cultura oficial”, que deve ser combatida e ridicularizada. A literatura carnavalesca liberta as personagens da seriedade, mesmo em um contexto que tradicionalmente peça isso. Dessa forma, embora a violência sexual deva ser vista socialmente com dureza e austeridade, o tom narrativo que nos mostra a situação de Amanda tende para o outro lado, o do riso.

O mesmo acontece em *O caderno rosa de Lori Lamby*. O enredo, como já explicado, parece narrar as atividades sexuais de uma menina de oito anos, o que deveria causar medo à personagem que vivencia situações de vulnerabilidade e coerção. O medo não aparece. Ao final do livro, entendemos o porquê disso. O que foi narrado não foi vivenciado, sendo, na primeira hipótese, um livro escrito pela menina, que se embasou em revistas pornográficas do pai, mas que não entende a gravidade do que descreveu ou, na segunda hipótese, o narrador é, na verdade, o pai da menina. A ausência do medo se dá quando os discursos de poder são relativizados. O que antes exercia autoridade é, na narrativa, reposicionado. Por isso, é dito que o espírito carnavalesco apaga a distância entre os sujeitos, fazendo com que todos se relacionem de forma isenta de normas e com uma intimidade familiar, na qual a personagem é livre para fazer e falar o que quiser. É uma festa vivida em que

⁹⁶ Livro publicado pela primeira vez em 1929.

a vida se põe ao contrário, o mundo inverte-se. Suspendem-se as interdições, as restrições, as barreiras, as normas que organizam a vida social, o desenrolar da existência normal. Derrubam-se as hierarquias e todas as formas de medo que ela acarreta, a veneração, a piedade, a etiqueta. Demole-se tudo o que é ditado pela desigualdade social ou qualquer outra forma de diferença (de idade, de sexo, etc.). (FIORIN, 2018, p. 100).

Para Fiorin, a carnavalização permite um discurso franco, limpo. São criadas, ainda que temporariamente, relações humanas que criam oposição àquelas consideradas válidas pelo sistema em funcionamento. Dessa forma, por exemplo, criam-se vivências que não são pré-condicionadas pelo sistema patriarcal e heteronormativo, pelo classicismo ou por qualquer outra classificação hierárquica. Exemplo disso é o trecho de *Contos d'escárnio* na seção “Pequenas sugestões e receitas de Espanto-Antitédio para senhores e donas de casa”⁹⁷ em que é invalidada a hierarquia tradicional do espaço privado — o homem provedor e a mulher-mãe, dona de casa. Situações rotineiras simples, mas responsáveis pela manutenção do padrão imposto à mulher casada, como uma compra em supermercado ou uma preparação de refeição, são ridicularizadas:

VII: 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 néctar (informe-se), três fiapos 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, adicione corretamente nessas pequenas geladeiras portáteis e viaje para a Grécia. Tá na hora. (HILST, 2002-c, p. 51).

Em mais de um “conselho”, o final é este: viaje, fuja. Na vida ao contrário pretendida pela tetralogia, a mulher pertence ao espaço público, não ao privado. No mundo invertido de Hilda, é a mulher que foge e abandona a responsabilidade pela criação dos filhos (e do marido). Não há restrições que a impeçam de viajar sozinha, a “existência normal” destinada ao feminino branco, classe média, é abolida. A representação desse mundo alternativo traz uma solidão para o autor/criador. Bakhtin aponta uma solidão em François Rabelais, uma solidão que surge não só devido à ausência de autores similares lidos naquele período de produção, mas também devido à incompreensão, à impossibilidade de “chegar a ele seguindo qualquer dos caminhos batidos que a criação artística e o pensamento ideológico” (BAKHTIN, 2013, p. 2) costumam fazer.

Hilda, ao iniciar a tetralogia em 1990, sentiu imediatamente essa solidão prevista pelo teórico, embora uma de suas motivações fosse o desejo por ser lida. Com *O caderno rosa*

⁹⁷ O texto foi citado anteriormente no tópico 2.4, Violência de gênero.

de Lori Lamby, por exemplo, “provoca espanto e indignação na crítica e nos amigos. O editor Caio Graco Prado se recusara a publicá-la e o artista plástico Wesley Duke Lee a considerara ‘um lixo’.” (INSTITUTO MOREIRA SALLES, 1999, p. 12). O espanto no leitor se dá de muitas formas, uma delas é a construção das personagens. Além de personagens comuns terem frequentemente algumas de suas características físicas exacerbadas, algumas imagens se repetem nas obras literárias carnavalescas, como a figura do gigante. Em *Bufólicas*, no poema “Filó, a fadinha lésbica”, a fada é sequestrada da Vila do Troço por um gigante e levada para morar em uma ilha sem barcos ou pontes.

Para Discini, o gigante é um elemento do carnaval “por seu corpo grotesco, o que ora pode ser entendido como afastado da estética realista⁹⁸ e naturalista, naquilo que ela tem de acabamento e estaticidade.” (DISCINI, 2014, p. 54). O gigante de Hilda, descrito como um cara troncudão, com focinho de tira, de lábios cuja cor ninguém sabia descrever (ou bordô, ou fúcsia ou maravilha), que nadava como um rinoceronte, é um corpo que não tem espaço na estética do real ou do belo, é um corpo condizente com todo o universo grotesco da tetralogia obscena hilstiana. No próprio título da obra *Contos d’escárnio*, que tem por subtítulo *textos grotescos*, pode-se conjecturar o desejo da autora de marcar esse território da carnavalização que não cabe na estética realista. Crasso e suas histórias fazem parte desse fenômeno estético-social que é o grotesco, aproximando-se da sátira, do riso e até mesmo do fantástico. Mais adiante, aprofundaremos o riso e o grotesco de Hilda.

Voltemos à solidão. Se, como já acentuado, a carnavalização traz um insulamento para o autor por meio do público e da crítica, ela propicia, não contraditoriamente, uma parceria entre os escritores que fazem seu uso. Bakhtin, ao afirmar que o espírito carnavalesco não se restringe a ser uma particularidade específica do movimento romântico, conclui que, embora possa ser utilizada em diversas correntes e recursos criativos, “ao mesmo tempo, a presença da carnavalização determina-lhes⁹⁹ a adesão a uma mesma tradição de gênero e cria entre eles uma identidade muito substancial do ponto de vista da poética (repetimos, com todas as diferenças de tendência, individualidade e valor artístico de cada um deles).” (BAKHTIN, 2015, p. 185)

Dessa forma, além do já citado Rabelais, Hilda participa dessa identidade carnavalesca em companhia a outros autores. Por exemplo, Voltaire. Em *Cândido ou o otimismo* (1759), há o destronamento e a desqualificação da nobreza, a aproximação entre o sagrado e o profano e entre o alto e o baixo, características facilmente percebidas nos textos “O

⁹⁸ O realismo que cabe na carnavalização é o realismo grotesco, como destacado anteriormente no tópico 1.4, Gênero e carnavalização.

⁹⁹ Aos escritores.

reizinho gay” ou “A rainha careca”, de *Bufólicas*. O rei e a rainha não se encaixam no conceito de nobreza, assim como o Sr. Barão, a Sra. Baronesa e o Governador de Buenos Aires, estes últimos personagens de Voltaire.¹⁰⁰

Em “O reizinho gay”, o rei não era nobre, pelo menos, não no sentido de nobreza comportamental: ele mostrava seu órgão genital “sem cerimônia”, não tinha a retórica necessária para reinar e, quando se comunicou com a população do reino, o verbo utilizado pelo narrador foi “gritou”. O reino é o mundo ao contrário, no qual as relações de poder são ironizadas e o discurso da nobreza é ridicularizado.

Em “A rainha careca”, rainha de cabeleira farta, mas chamada de careca por não ter pelos pubianos, o discurso da nobreza também é violado. Embora usasse rígidas ombreiras e elegante beca, era chorosa e lamentava por ser virgem. Em nenhum momento do poema, aparece governando seu reino ou com atitudes típicas de quem é considerado superior ao povo; pelo contrário, ela convida um vendedor de venenos para o seu quarto.

Essa troca de papéis carnavalesca através da qual deixa de existir uma hierarquia social é evidenciada ainda em outra rainha da tetralogia. Em *O caderno rosa de Lori Lamby*, a “violação do discurso da nobreza” (FACHIN, 1995, p. 113) acontece quando Edernir compara as coxas brancas do padre Tonhão com as de uma rainha celta. Sem liderança ou força, a citação da rainha só tem como função caracterizar as coxas de um sacerdote.

A quebra de hierarquia social acontece também pela própria obscenidade. Questiona-se a inferioridade destinada às palavras relacionadas ao sexo, as de baixo calão, a suposta irrelevância em falar sobre práticas sexuais. Questiona-se ainda a divisão de um alta e uma baixa literatura, de uma reflexão metafísica que não pode estar alicerçada no erotismo. Por isso, “a linguagem torna-se obscena, não respeitando os limites da decência, do decoro; a cueca é colocada na cabeça, etc. Questionam-se ludicamente todas as normas. A força corrosiva do riso leva a uma explosão de liberdade, que não admite nenhum dogma, nenhum autoritarismo, nenhuma seriedade tacanha.” (FIORIN, 2018, p. 101)

O binarismo decente e indecente é desconstruído para dar lugar a tudo que for humanamente necessário. Toda a tetralogia obscena hilstiana se encaixa nesse padrão. A nudez, o sexo, a intimidade, o corpo, tudo isso é isento de moralidade e até mesmo de seriedade. O riso carnavalesco é o que apresenta o corpo mesmo em seus maiores desvios e o obsceno é o

¹⁰⁰ Recomenda-se aqui a leitura do artigo “Polifonia, carnavalização e paródia em *Candide*, de Voltaire”, de Lidia Fachin (UNESP). O artigo é fonte importante para o estudo da carnavalização na obra voltairiana.

caminho para entender a condição humana, como podemos verificar abaixo no trecho de *Cartas de um sedutor*:

Vamos foder, sim, Eulália, logo mais. Ela ri. Tem dentes excelentes (!) e não se importa com a minha boca vazia. Sabe que perdi-os (os dentes) quando tentava pagar minha hipoteca. A hipoteca da minha casa. Tensão. Já ficou claro que não consegui, fiquei sem casa sem dentes sem móveis e sem minha mulher. Mas o bagre está aqui inteiro, rijoção, a língua também, e vou lambendo a pombinha de Eulália, a rosquinha, e ela grita um grito fino, duro, um relho, um osso. Depois enfio o mastruço. Quando gozo espio a amplidão. A minha amplidão aqui de dentro. A que não tive. A que perdi. Perdi tantas palavras! (HILST, 2002-b, p. 17).

A linguagem obscena específica da literatura carnalizada é essa cuja utilização não tem como propósito o prazer, o gozo. Fala-se de bagre, língua, pombinha, mas também se fala de amplidão, do vazio que é para um escritor perder as palavras. O constrangimento ou o êxtase é apenas o que antecede a reflexão. Essa amplidão é aquela de Bataille, é aquela com a qual nos deparamos quando tentamos fugir da finitude.

Assim como a obscenidade, outras duas marcas discursivas apontadas por Fiorin são os aviltamentos e as conspurcações, ao observar que “essas categorias não são ideias abstratas, mas situações vividas concretamente.” (FIORIN, 2018, p. 101). Revelando o que poderia ser considerado um alto grau de baixeza, constantemente diminui-se a credibilidade social de determinada personagem e se atenta contra sua honra.

Em *Cartas de um sedutor*, Karl, em praticamente todas as cartas enviadas à Cordélia, utiliza adjetivos que mancham a reputação da irmã: tolinha, dissimulada, marafona¹⁰¹, megera, traidora e traída, angustiada em uma castidade falsa, entre outros. Karl se declara para a irmã enquanto a considera abjeta e, por isso mesmo, digna de ser amada por alguém como ele. É na torpeza que se entendem. São os insultos que constroem a relação de intimidade entre as personagens.

Outra característica apontada por Fiorin (2018) que ultrapassa os limites da decência tradicional, mas, dessa vez, no âmbito das práticas, é o *cross-dressing*¹⁰², o vestir-se de forma não condizente com o gênero que lhe foi designado ao nascer. Para o autor, essa prática que nos remete ao carnaval dos dias atuais é responsável por tornar uma personagem em excêntrica, é sair do “ponto de vista da lógica habitual”.

¹⁰¹ O mesmo que prostituta ou meretriz.

¹⁰² Não confundir com travestilidade. A travestilidade é uma expressão de identidade de gênero, é algo que se é, enquanto o *cross-dressing* é apenas uma prática, um comportamento.

No texto “Filó, a fadinha lésbica”, a fada, exclusivamente durante as tardes, se vestia com roupas características do gênero masculino. Era a forma que encontrava para se aproximar das mocinhas da Vila do Troço. A excentricidade carnavalesca, tal como a “cueca colocada na cabeça”, vem de uma forma de se vestir que, em outro contexto, ou não seria permitido, ou faria com que o sujeito automaticamente adquirisse uma posição social inferior àqueles que se vestem adequadamente.

Excêntrico e cômico, o texto carnavalesco está inevitavelmente nos “domínios da literatura cômica popular.” (BAKHTIN, 2013, p. 3). Carnaval é alegria, e isso não seria diferente no âmbito do texto literário. Essa comicidade, no entanto, não possui apenas a função de divertir — o que já seria válido —, mas de criar um universo com outras possibilidades e com outros papéis sociais. Vejamos o trecho abaixo, retirado de *Contos d’escárnio*:

- eu a amo, pai! [...]
 - mas ela não é humana, imbecil.
 - você é que pensa. Ursulinaaaa, vai fazer o almoço (a ursa vai e traz velozmente o almoço). Ursulinaaaa, vai lavar a roupa (a ursa vai e traz velozmente a roupa lavada). Ursulinaaaa, começa a varrer (a ursa varre adoidada).
 (o pai muito entusiasmado)
 - pede, filho, para ela me fazer aquilo. Aquilo que eu gosto. [...]
 - ó, filho, casemo-nos com ela! É tão raro e singular uma ursa como essa!
 - vai ser bom, papai. Obrigado, papai.
 (HILST, 2002-c, p. 69-70).

Por meio da comicidade carnavalesca criada em um enredo no qual o filho se apaixona por uma ursa, críticas acerca do papel social da mulher são feitas. Quando o filho aparece com a ursa, o pai considera aquele amor absurdo, mas quando ele percebe que a ursa executa habilmente as atividades domésticas como cozinhar, lavar a roupa e limpar a casa, a opinião começa a ser mudada. Quando, por fim, o filho revela as habilidades sexuais da ursa, não em sentir prazer, mas em proporcionar, o pai propõe que os dois, ele e o filho, se casem com ela. A esposa perfeita, dona do lar, muda, submissa sexualmente; ao mostrar essas “qualidades”, o fato de não ser humana se torna insignificante.

O cômico pode aparecer mesmo em temáticas que tradicionalmente pedem por seriedade, como a morte. A morte carnavalesca não é um peso para as personagens, não é sequer sombria. Morte é vida e, para o carnaval e para o erótico, essa definição não é contraditória. Para Discini (2014), Bakhtin aponta, entre os elementos do carnaval, a “alusão à ambivalência da morte que dá à luz; das entranhas tocadas por pregos incandescentes como alusão à vida renovada.” (DISCINI, 2014, p. 54)

Em *Contos d'escárnio*, as histórias contadas pelo narrador perpassam pela morte: sua mãe morreu logo após lhe dar o nome “Crasso”, seu pai morreu um mês depois. Sua vida é iniciada pela certeza da finitude, foi a morte que gerou sua força vital, a qual se acha inserida em uma roda carnavalesca de início e fim. Crasso passa a ser criado pelo tio Vlad, que morre durante um ato sexual com Tavim. Fundem-se vida, morte e sexo.

Uma das rejeições de Crasso é por pescoços longos, porque lembram cisnes, que remetem à morte do cisne, que “faz lembrar que também eu vou morrer um dia.” (HILST, 2002-c, p. 33). É essa certeza da morte que direciona a personagem para suas vivências. É o suicídio¹⁰³ do seu amigo e escritor Hans Haeckel que faz com que Crasso viaje para a cidade Muiabé, em busca de textos inéditos. A morte carnavalesca não traz o fim, mas o começo de uma aventura. Ela separa os sujeitos, mas também une: Crasso se aproximou do tio e das personagens das histórias de Hans.

Além da morte, a própria vida é reinventada. A aventura carnavalesca traz tons de “um fantástico sonho mágico, como de um ‘devaneio’, como de algo situado entre a realidade e o plano fantástico.” (BAKHTIN, 2015, p. 185). É isso o que o filósofo russo chama de “sensação carnavalesca”, a ideia de que estamos lendo algo cuja mensagem é coerente com a nossa sociedade, mas as ações narradas são, no mínimo, estranhas, como, por exemplo, o texto “Historinha Escotérica Chilena”, pertencente a *O caderno rosa de Lori Lamby*:

Pau d’Alho era um rei muito feliz porque tinha duas cabeças. Dava tempo pra pensar duas vezes mais em seu povo. O povo sabia das qualidades raras do rei Pau d’Alho e adorava-o. Ele era rei da Alhanda. Mas um dia o mago da corte disse ao rei: a bruxa Ciá quer cortar as duas cabeças de Vossa Alteza. Todo o povo rezou rezou mas não adiantou. E o rei Pau d’Alho morreu com duas cabeças e tudo. Moral da história segundo um cara quente: “A perfeição é a morte”. (HILST, 2005, p. 101).

Nessa história, escrita por Lori e, segundo a personagem, destinada ao público infantil, os elementos rei, povo, mago, bruxa e Alhanda pertencem ao plano do fantástico, mas são recursos para a seguinte mensagem: embora um rei perfeito pense no seu povo, a perfeição para o povo é não ter rei. Situado em um entre-lugar real e fantástico, a sensação carnavalesca propicia uma leitura simultaneamente fantasiosa e realista.

¹⁰³ Através da personagem Hans Haeckel, Hilda Hilst externa mais uma crítica ao mercado editorial brasileiro: “[Haeckel] havia escrito uma belíssima novela, uma nova história de Lázaro. A crítica o ignorava, os resenhistas de literatura teimavam que ele não existia, os coleguinhas sorriam invejosos quando uma vez ou outra alguém o mencionava.” (HILST, 2002-c, p. 40-41). Nesse pormenor, cabe lembrar que, sendo um escritor de alta qualidade estética e criativa, mas ignorado pelo público e rejeitado pelas editoras, a referida personagem se suicidou.

No plano da realidade, duas ações simples e cotidianas tomam grandes proporções no texto literário: comer e beber. Para Fiorin, “o carnaval é uma festa onde se bebe e se come muito. Tem uma força regeneradora, pois permite vislumbrar que outro mundo é possível, um universo onde reinam a abundância, a liberdade, a igualdade.” (FIORIN, 2018, p. 101). A abundância de comidas e bebidas faz parte do cenário que, mesmo quando há pobreza, dá prazer aos corpos.

Em *Cartas de um sedutor*, a bebida é um elo. Em uma carta enviada à Cordélia, Karl comenta sobre o seu plano de convidar Albert para sua casa. Na carta, a armadilha para atrair Albert é uma bebida chamada “The Buck”¹⁰⁴. Preparada pelo próprio Karl, que coloca a receita na carta, o coquetel é uma mistura de conhaque, suco de limão, creme de menta, ginger ale¹⁰⁵ ou soda limonada e algumas uvas descascadas. A bebida é o elemento que pode aproximá-los, é ela que automaticamente trará a celebração para as personagens. No enredo, o medo de Karl é que Albert não goste de suas “bebidas adoráveis”.

Já no texto “A Chapéu”, a abundância de comidas é direcionada para Lobão, o garoto de programas. É por meio da alimentação que o narrador evidencia a forma como o funcionário é valorizado e agrado dentro da casa da avó Leocádia. Os confeitos, as carnes, os esqueletos, os cordeiros, as salsas verdes, eles são os recursos encontrados por Leocádia para dar prazer a quem dá prazer a ela. O alimento é o agrado, é a força que regenera a relação entre eles.

No plano do fantástico, uma forte presença no texto literário é a do folclore. Para Bakhtin (2013), essa presença se dá graças à influência da cultura popular. Quando uma obra se apropria das práticas folclóricas, ela “pretende ser uma espécie de signo paródico condensado da descolonização.” (MIRANDA, 1997, p. 148). Pretende-se, então, ir contra a cultura oficial e as normas de condutas determinadas e mantidas pela classe privilegiada, tanto financeira, como intelectualmente. O folclore é um dos avessos defendidos pela carnavalização.

Em *Contos d’escárnio*, no texto “Teatrinho nota 0, n.º 1”, do autor fictício Zumzum Xequê Pir, algumas das personagens principais são duendes, criaturas do folclore ibérico. No texto, os duendes são responsáveis por curar os “nobres nas rodela” e tentam, a todo momento, tirar a calça de Bãocu¹⁰⁶, general de Madbed. Ou seja, mais uma vez, um elemento carnavalesco é utilizado para desconstruir a hierarquia social e ridicularizar aqueles que tradicionalmente possuem poder, nobres e generais.

¹⁰⁴ No Brasil, com algumas diferenças no preparo, a bebida é conhecida por “vodka buck” ou “Moscow mule”.

¹⁰⁵ Refrigerante comum nos Estados Unidos, feito à base de gengibre.

¹⁰⁶ Bãocu faz referência a Banquo, general da peça *Macbeth*, tragédia publicada por Shakespeare em 1606.

Um outro avesso defendido é o do próprio corpo, superfície valorizada e regenerada por seus orifícios. Para Discini, existe a “contemplação do corpo nas suas fendas e aberturas, nos seus buracos, enfim. [...] Esse corpo é rebaixado pelo ponto de vista que constrói a imagem grotesca.” (DISCINI, 2014, p. 58). Esse corpo é o avesso daquele idealizado pelo cristianismo e pelos cânones clássicos, é o contrário de acabamento e perfeição.

No texto “Primeira história”, contido em *O caderno rosa de Lori Lamby*, Lori escreve a história do sapo Liu-liu, cuja angústia era não conseguir fazer entrar luz em seu ânus. Atormentado por isso, pediu auxílio para a minhoca Léa que, sem saber a solução, prometeu ir atrás da coruja Fofina, pois, sábia como era, saberia ajudá-lo. Tendo encontrado a coruja, esta lhe ensinou uma lição oriunda da Índia, e a minhoca levou a mensagem até o sapo.

Foram meses muito difíceis para o sapo Liu-Liu. Mas toda a sapaçada ficou torcendo pra ele. E quando o primeiro raínho de sol entrou no fiu-fiu de Liu-Liu foi aquela choradeira de alegria. Hoje até no lago Titicocu todo sapo que se preza toma sol no fiu-fiu. E o país do Cuquente, onde mora o Liu, desde então é uma festa! Do dia ao poente! (HILST, 2005, p. 99).

No mesmo livro, a vida do sapo Liu-Liu continua a ser narrada em “Segunda história” e “Terceira história”, todas girando em torno do orifício do sapo. Obsceno, longe de ser uma história infantil embora com elementos que lembrem uma, o texto vai ao encontro do corpo carnalizado, ainda que não humano. Um corpo rebaixado e não sancionado pela estética normalizadora.

Além disso, o carnaval promove uma hiperbólica valorização vaginal. Discini, ao analisar os textos rabeleisianos, avalia que essa ampliação é oriunda do inacabamento do corpo que pede por completude. Sendo símbolo de metamorfose que ultrapassa os limites, “ao exhibir-se por meio de tais recursos, o corpo legitima-se em função de suas aberturas e se aproxima em relação à fronteira tanto da morte como do nascimento.” (DISCINI, 2014, p. 62)

Em *Contos d’escárnio*, Liló somente possui interesse por essa parte do corpo da mulher. Nas mais variadas mulheres, não lhe interessavam o cabelo, a cintura, os quadris, a boca, os dentes, nem mesmo os seios, ele gostava exclusivamente “de examinar qualidade, espessura e tamanho [...] tirava a calcinha e começava a examinar.” (HILST, 2002-c, p. 28). Cria-se um superlativo no corpo da mulher, rebaixando-o, ignorando qualquer outro traço que pudesse ser relevante para o enredo.

O corpo rebaixado também é palco de escândalos. É o corpo que, por não ser perfeito, se encaixa perfeitamente àquela alma errante, regenerada. Mais importante ainda, a personagem só consegue se regenerar por ter sido rebaixada por seus escândalos, assim, sendo

levada ao chão, fica perto da terra-mãe fértil, que é capaz de gerar novas perspectivas. Para Bakhtin, ao se referir a personagens carnavalescas, “todos são pessoas que, por motivos diversos, desviaram-se do curso comum da vida, carecem de uma posição normal e condizente na vida. Toda a ação [...] se materializa numa série constante de escândalos, atos excêntricos, mistificações, coroações e destronamentos.” (BAKHTIN, 2015, p. 188)

Assim, em *Cartas de um sedutor*, a vida de Karl é repleta de escândalos, desde o relacionamento amoroso com a irmã, o seu casamento com a autodidata, até os relatos das experiências sexuais em sua mocidade. Ele nunca esteve em uma posição considerada normal na vida, nem mesmo durante sua infância. Depois de uma série de atos excêntricos, é destronado, tornando-se Stamatius, o mendigo. Dormindo no chão, na posição das mais duras pobreza, a financeira, a física, a de sonhos, reflete sobre quem é e as condições do homem e do escritor.

A carnavalização permite revelar o caráter e o comportamento das personagens em momentos de crise, de uma forma que o que é revelado se torna transparente, inquestionável, uma vez que o fingimento é inviável, que não há motivos para ocultar porque não há mais o que perder. Mostra-se ao leitor o que seria impossível revelar caso elas estivessem em uma posição condizente na vida.

Sem o medo de perder algo socialmente importante ou, até mesmo, de ser julgado por uma sociedade conservadora, já que o mundo inteiro — daquele contexto — se encontra virado de cabeça para baixo, ingressando na “esfera da liberdade utópica” (FIORIN, 2018, p. 101), uma esfera em que apenas as visões alternativas têm espaço, e o contato familiar prevalece em todas as interações.

É nessa esfera sem respeito a qualquer hierarquia que se encontra, por exemplo, a maga de “Drida, a maga perversa e fria”, a maga que paira sobre as casas para defecar ratas, que espalha baratas pelas ruas e que enforcou o velho Jeremias. Em nenhum momento do poema, é indicado se ela foi ou será punida. Ela segue seu caminho em direção à cidade de Santiago, sem que ninguém a impeça.

Também é por meio da liberdade utópica que “o mundo infinito das formas e manifestações do riso opunha-se à cultura oficial, ao tom sério, religioso.” (BAKHTIN, 2013, p. 3). Assim, a temática religiosa cristã aparece para ser ironizada, uma vez que se considera, como alguns de seus aspectos, o conservadorismo, o controle (do corpo e da sexualidade) e a moral que invariavelmente lhe envia para o paraíso ou para o inferno.

Em *Contos d'escárnio*, a igreja é um lugar cuja função pode ser descrita como remeter memórias obscenas à personagem Crasso. Longe de ser um espaço santificado, é para lá que Crasso decide ir depois de ter relações sexuais com Josete. Sem a nobreza esperada tradicionalmente para as pessoas que vivem dentro de ambientes religiosos, era na igreja da cidade da Gota do Touro que Tio Vlad e um coroinha se relacionavam.

O sagrado e o profano integram-se. Na literatura carnalizada, um não existe sem o outro, tais como “o alto e o baixo, o sublime e o insignificante, a sabedoria e a tolice.” (FIORIN, 2018, p. 101). Mais do que a existência simultânea de ambos, os polos se confundem; o sagrado é profanado e o profano, santificado. Com isso, questiona-se a imutabilidade pretendida pelas ideias.

Em *Cartas de um sedutor*, em uma das cartas que Karl escreve à Cordélia, ele narra um sonho obscuro que teve com uma harpa, dois anjos e o Deus cristão. No sonho, Deus com “face de andarilho ou daquele vadio do pneu e todo chagoso¹⁰⁷, me colocava um pneu no pescoço à guisa de colar.” (HILST, 2002-b, p. 63). Assim, uma das figuras mais sagradas para a sociedade ocidental é caracterizada sem os adereços do sublime e do intocável, é descrita como poderia ser descrita qualquer criatura terrena.

Para Discini, a carnalização possui uma “hiperbólica sequência de blasfêmias [...] que mistura o cômico ao espanto. Coerentes na ambivalência.” (DISCINI, 2014, p. 62). Alicerçadas pelo riso, as blasfêmias também são responsáveis por girar a roda do sagrado e do profano. As ações solenes são degradantes, e vice-versa. O sacrifício e a glória vêm constantemente aliados ao castigo e a desonra.

No poema “O anão triste” de *Bufólicas*, o anão Cidão vivia triste. Seu órgão sexual era muito grande, o que lhe impedia de ter relações com mulheres ou com homens. Um dia, sentado em uma pedra preta e fria, rezou e pediu que o Senhor o livrasse daquela “estrovenga”, prometendo dinheiro para as igrejas em troca do milagre. Sendo atendido, ele perdeu seu órgão, então:

Um duto bradou: ó céus!
 Por que no pedido que fizeste
 Não especificaste pras Alturas
 Que te deixasse um resto?
 Porque pra Deus
 O anão respondeu
 Qualquer dica
 É compreensão segura.
 Ah, é, negão? então procura.
 (HILST, 2002-a, p. 26).

¹⁰⁷ Pobre de espírito, que tem valores pouco louváveis.

Uma personagem sem nome e apenas caracterizado por “douto” ironiza a necessidade de detalhar um pedido direcionado a Deus. Considerando que a figura divina cristã é vista pela sociedade como onipotente, onipresente e onisciente, apontar a carência de informações é insultar o sagrado, é difamar a reza e o milagre, mas essas ações não são em vão. As blasfêmias e os sacrilégios se configuram como necessários para o destronamento carnavalesco. Eles atuam constantemente com o juramento, que é uma outra forma da carnavalização na linguagem verbal. Para Guerra, “diz respeito à invocação do sagrado ou de alguém para fazer promessas [...] a partir do momento em que este juramento é direcionado às coisas profanas, ele se torna carnavalizado, pois representa uma inversão de sua condição original.” (GUERRA, 2017, p. 40)

O anão citado há pouco, por exemplo, faz um juramento de caráter não oficial e profana o sagrado, invertendo o objetivo tradicional que é a aproximação de Deus e de características tidas como sublimes, em uma busca por evolução espiritual. Bakhtin (2013), ao considerar a comicidade presente na inversão, classifica o juramento como uma manifestação pertencente à categoria “Diversas formas e gêneros do vocabulário familiar e grotesco”, pois, ao profanar o sagrado, cria-se uma proximidade familiar.

Em *Cartas de um sedutor*, Stamatius narra uma memória antiga, de quando ele era elegante e possuía abotoaduras de platina. Ele fez uma promessa para Santa Terezinha do Menino Jesus¹⁰⁸, afirmando que daria suas abotoaduras caso conseguisse entender o que fazer na Terra. No momento do *insight*, tentou entregar a diversos passantes, todos negaram, até uma senhora divorciada que estava indo para o dentista aceitar. Afinal, poderia pagar a conta odontológica derretendo as abotoaduras. Depois da tão esperada iluminação, ele perdeu a mulher e a casa, foi morar em uma pensão, dividindo um quarto com outras três pessoas. Nenhuma recompensa boa após “descobrir” que sua missão em vida era a de ser escritor — mais uma crítica de Hilda à política editorial —, pois a revelação divina só o iluminou por poucos minutos.

O diabo do carnaval, por sua vez, não é astuto e maligno. Ele é alegre, simpático, não com o intuito de prejudicar o sujeito, mas, por vezes, até de alertar. Ele não é uma força insuperável, temida, encontrando-se situado em um espaço entre o terreno e o ridículo. É o

¹⁰⁸ Hilda Hilst cita Santa Terezinha do Menino Jesus em diversos momentos da sua produção literária, inclusive em entrevistas, nas quais demonstra apreço pela santa e por suas biografias. Em sua obra *Fluxo-Floema*, há uma personagem que afirma nunca ter feito uma só maldade, enquanto outra a repreende: “Ah, deixa disso, não fica fazendo a Terezinha de Lisieux.” (HILST, 2003, p. 155)

diabo do episódio “De como o diabo foi enganado por uma velha papafigas¹⁰⁹”, do Livro Quarto¹¹⁰ de Gargântua e Pantagruel, no qual “a imagem da entidade do inferno é contraditória àquela, assustadora e punitiva, tão cara à ética oficial cristã.” (DISCINI, 2014, p. 61)

O diabo derrotado pela velha é tão ridículo como o imaginado por Lori Lamby, que, ao ouvir seu pai dizer que vai fazer um pacto com o demônio, a menina entende que seria um “pato com o demônio”, passando a acreditar que o pai planeja comer amigavelmente um pato com o diabo. O diabo carnalizado não representa uma sentença moral, ele é apenas mais um elemento risível.

Um outro elemento carnavalesco relevante para o nosso *corpus* é o desfecho, ou, melhor dizendo, a falta de um. Na literatura carnalizada, não encontramos finais definitivos, sejam eles bonitos ou frios; o “felizes para sempre” não ocorre porque o “sempre” está em eterna construção. Nada é definitivo no mundo às avessas, pois tudo se movimenta na roda carnavalesca do alto e do baixo, das ascensões e das quedas. O movimento é a única regra que pode existir. Para Bakhtin,

Cabe observar que a cosmovisão carnavalesca também desconhece o ponto conclusivo, é hostil a qualquer desfecho definitivo: aqui todo fim é apenas um novo começo, as imagens carnavalescas renascem a cada instante. [...] no mundo ainda não ocorreu nada definitivo, a última palavra do mundo e sobre o mundo ainda não foi pronunciada, o mundo é aberto e livre, tudo ainda está por vir e sempre estará por vir. (BAKHTIN, 2015, p. 191).

Podemos facilmente perceber essa ausência do ponto conclusivo em *Cartas de um sedutor*, no “desfecho” de Stamatius (Tiu) e Eulália. Ele contava para a companheira um fato que aconteceu quando ele tinha catorze anos, uma aventura sexual com Nena. Durante o ato sexual, ele libera flatos, e Nena, sentindo-se desrespeitada, dá-lhe um tapa e vai embora. Ao ouvir a história, Eulália a considera “nojenta” e afirma que ninguém gosta de falar sobre esse tipo de assunto. Tiu então rebate:

- pois olha, Eulália, se todo mundo lembrasse do que lhe sai pelo cu, todo mundo seria mais generoso, mais solidário, mais...
- o que é solidário, benzinho?
- é não ser assim tão solitário.
- e eu num tô aqui?
Aí peidei. E Eulália sumiu igualzinha àquela Nena que certamente devido àquele peido mudou-se logo mais dali. (HILST, 2002-b, p. 169).

¹⁰⁹ Papafigas é a designação do povo anteriormente chamado por “Galhadertes”. Receberam a nova denominação após fazerem o gesto da figa diante do retrato papal.

¹¹⁰ “Dos fatos e ditos heroicos do nobre Pantagruel”.

Esse é o final do casal romântico do livro. Eulália, a companheira, o suporte para todas as horas, simplesmente some. Stamatius, em vez de ir atrás dela, vai dormir e, em poucos instantes, sonha com favas¹¹¹ negras. Não há desfecho definitivo, pois, embora o narrador tenha utilizado o verbo “sumiu”, pretérito perfeito, o enredo se encerra naquela mesma noite. Talvez Eulália volte, talvez Tiu a encontre enquanto mendiga pelas ruas; e, mais importante ainda, talvez esse término seja apenas um reinício.

Eulália e Tiu, mendigos, moradores de rua, nos remetem a outra característica da carnavalização: um padrão em relação às personagens. Devido à falta de hierarquia, os tipos que frequentemente vivem à margem se encontram nos centros das histórias. Segundo Fiorin, isto está diretamente ligado à excentricidade, “que permite ao reprimido exprimir-se, tornando central o que é marginal, excluído, escandaloso, contingente.” (FIORIN, 2018, p. 101). Desta forma, além do exemplo dos moradores de rua, podemos citar Filó, a fada de *Bufólicas*. Filó, como o próprio título do poema afirma, é lésbica — além de ser gorda e de baixa estatura —, e, ainda assim, é a personagem principal. A homossexualidade feminina, por meio de Hilda Hilst, ganha voz na obscenidade literária que é majoritariamente falocêntrica e heteronormativa.

Carnaval é dar voz. Ironicamente, é não precisar usar máscaras para se esconder; aqui, quem se esconde são os nobres, os pertencentes à categoria “Eu” de Beauvoir, todos aqueles acostumados com o poder, porque já nasceram com ele e nunca questionaram o motivo disso. Na alegria do carnaval, as relações de poder deixam de existir, pois o que antes era submisso, agora, é posto no centro da praça pública, e àqueles que foram destronados, cabe se retirar ou aplaudir. Devido a esse deslocamento, um outro tipo de personagem muito frequente é o bufão. Mais conhecidos por serem os bobos da corte, eram indivíduos situados na fronteira entre a vida e a arte. De acordo com Bakhtin (2013), eles se opunham à cultura oficial; logo, seu humor era subversivo. Possuíam, como função, entreter as outras pessoas da corte. Durante o carnaval, eram as peças-chaves, figuras ideais para uma festa marcada pela transgressão dos valores, da moral e pela valorização do grotesco e da sátira.

Vida e arte eram fundidas por uma necessidade pública e declarada de comicidade e de criticidade. Assim, os bufões não eram apenas cômicos e, muito menos, os bobos. Hilda, ao escolher o título *Bufólicas*, faz um aviso logo na capa. Se pudéssemos trocar a palavra “Bufólicas” por um texto explicativo, seria o seguinte: a obra foge dos padrões sociais impostos, causando riso e diversão, entretanto, esse riso não é ingênuo; nele, há denúncias e críticas.

¹¹¹ Em sites de Astrologia e de significados dos sonhos, é comum encontrarmos a fava como sinal de um nascimento na família, pois sua estrutura simboliza um embrião humano. Dessa forma, uma das leituras possíveis da passagem em foco é que Hilda quis imprimir a sugestão de que Eulália poderia estar grávida.

Por meio do riso, sobressai-se uma inteligência obscena. Esse é o bufão carnavalesco, esse é o bufão narrador presente em *Bufólicas*. Assim como ele, uma personagem que se repete nesse entre-lugar de cômico e crítico é o “idiota”. O idiota carnavalesco não é inútil e nem tem menos importância do que as outras personagens consideradas sábias ou minimamente funcionais para o sistema social. Para Bakhtin,

O centro do romance é ocupado pela imagem carnavalescamente ambivalente do “idiota” [...] Esse homem, num sentido superior, especial, não ocupa na vida nenhuma posição que possa determinar-lhe o comportamento e limitar-lhe a humanidade pura. Do ponto de vista da lógica comum da vida, todo o comportamento e todas as emoções são inconvenientes e extremamente excêntricos. (BAKHTIN, 2015, p. 200).

Bakhtin, na citação acima, se refere ao príncipe Míchkin, do romance *O idiota*, de Dostoiévski, mas essa imagem reaparece nas obras carnavalescas em maior ou menor grau. Em *Contos d’escárnio*, tem-se Josete. A personagem é descrita como alguém que possui gosto exótico tanto para a comida, como para o sexo, alheia a toda e qualquer etiqueta, obcecada pela música “*You’ve changed*”, de Billie Holiday, e pelo poeta Ezra Pound¹¹²; assim, ela é descrita desconsiderando posição social, profissão ou qualquer outro sinal que a inserisse em uma normalidade do cotidiano.

Outro fator importantíssimo da carnavalização, que sai dessa normalidade, é o baixo corporal. Como foi antes destacado, o carnaval é uma roda na qual o baixo e o alto se permutam. Dessa forma, o baixo corporal é elevado, e o alto corporal (cabeça, mente) é rebaixado. A importância da mensagem, as grandes reflexões, estão no baixo, pois “é transferido ao baixo tudo que é elevado.” (DISCINI, 2014, p. 62)

Essa elevação é um dos recursos presentes no texto “O Pétala” de *Contos d’escárnio*. Direcionado à dramaturgia, estão duas personagens dentro de um banheiro: um homem chamado Sonsin e uma mulher chamada Nenéca. Eles falam sobre peças teatrais que escreveram, dando foco a “O Pétala”, cujo enredo conta a história de um homem que defecava pétalas. Quando Nenéca pergunta o porquê disso, Sonsin responde:

Sonsin: Porque a mocinha que ele adorava, a Valenska, quando ele perguntou a ela: ó Valenska, posso oscular tua rósea orquídea?
 Nenéca: Ele fala assim esse cara? Que cretino!!!
 Sonsin: Nenéca, é uma peça burlesca, já te disse, ou você acha que o pessoal quer a HH, aquela metafísica croata?
 Nenéca: Tá bem tá bem, mas e daí? O que a mocinha respondeu?
 Sonsin: Então depois que ele disse à mocinha “posso oscular tua rósea orquídea?” ela disse: “só cagando pétalas, moçoilo poeta”. (HILST, 2002-c, p. 74-75).

¹¹² Em *Contos d’escárnio: textos grotescos*, há trechos do livro *Do Caos à Ordem*, de Ezra Pound.

O processo criativo de peças teatrais, a rejeição de um amor, até mesmo a impossibilidade do escritor em fugir de uma ideia são reflexões proporcionadas pelo texto cujo centro é o orifício anal e o ato de defecar. A parte do corpo e a ação omitidas nos textos considerados nobres confirmam um corpo em harmonia com sua fisiologia, um corpo carnavalesco através do qual entra e sai o mundo: é o corpo com orifícios que auxilia a construir a seriedade-comicidade do texto: é importante ser amado, mesmo que isso signifique defecar pétalas. O aperfeiçoamento da relação seriedade-comicidade é o apontado em Dostoiévski por Bakhtin, ou em “Balzac, Sue¹¹³, Soulié¹¹⁴ e outros.” (BAKHTIN, 2015, p. 185), é o recurso carnavalesco que enxerga e critica uma problemática social-ideológica.

É a mesma seriedade-comicidade da “Terceira história” presente em *O caderno rosa de Lori Lamby*, cuja personagem principal é uma mosca chamada Muská. Ela se considerava um bicho repelente, chorava sempre que se olhava no espelho. Um dia, ela encontrou Vertente, uma mosca bonita, e disse para ela que, de tão linda, parecia gente; Vertente se ofendeu. Lori termina o texto com “essa é pra pensar. ‘Funda e ténue’, como diz papi. E como nas fábulas do tio La Fonténe.” (HILST, 2005, p. 100)

Uma outra relação presente no material carnavalesco, mas, desta vez, configurando uma polarização, é a entre as festas tidas como nobres e oficiais e aquelas, que embora permitidas, são de caráter popular, em espaços públicos, “as festas públicas carnavalescas” descritas por Bakhtin (2013). Enquanto nas festas nobres, o papel de cada um já estava pré-estabelecido socialmente, nas populares, o poder não era um convidado.

Nas últimas páginas de *Contos d’escárnio*, Crasso é convidado para uma festa de casamento dos príncipes Cul de Cul. A festa é ridicularizada pelo tom da narrativa e um dos motivos para isso é que, como os príncipes resolveram simular o século XVIII como tema para a festa, Crasso precisava conseguir uma peruca adequada para a fantasia e para os jardins impecáveis dos príncipes.

A crítica à festa de príncipes, de caráter oficial e nobre, se estende à ridicularização do comportamento egocêntrico e esnobe daqueles que oferecem esse tipo de cerimônia. Mesmo quando Crasso narra que foi à festa no jato particular do amigo Bundonbon e elogia o palácio com mil e novecentos quartos onde ocorreu a patuscada, ele ironiza, dizendo que, se viu a edificação, foi com seus olhos mortais, “porque o meu olho é mortal, o vosso também, os olhos de todos nós são mortais, esses olhinhos que a terra há de comer, nossos vossos teus.” (HILST,

¹¹³ Eugène Sue (1804-1857), escritor francês pertencente à terceira geração romântica.

¹¹⁴ Frédéric Soulié (1800-1847), romancista e dramaturgo francês.

2002-c, p. 113); os olhos são mortais, assim como as pessoas, e a terra comerá os olhos até daqueles que moram nos grandes palácios. Além disso, nessas páginas, há uma outra crítica comum nos textos carnalizados, que é aquela direcionada à instituição do casamento. Eles “negam o trabalho centrípeto do discurso oficial [...] ridicularizam seus discursos, parodiam suas cerimônias.” (FIORIN, 2018, p. 101). O casamento faz parte do discurso oficial de controle da vida privada, ridicularizá-lo é uma forma de dizer não às normas e aos papéis impostos.

Durante a cerimônia dos príncipes, nada de nobreza existe no que é narrado por Crasso. O presente que ele comprou para os noivos foi um penico, o que foi considerada uma escolha acertada, já que, embora houvesse um banheiro masculino de trezentos por trezentos metros, não havia onde defecar neles, o objeto destinado a essa necessidade só existia no banheiro das mulheres. Os homens começam a defecar na pequena floresta do palácio, contrariando qualquer etiqueta cerimonial. Por fim, o casamento é encerrado com os príncipes, agora, marido e mulher, consumando o casamento perto dos pinheiros, ridicularizando também a tradição do primeiro ato sexual.

Os palácios, as viagens, assim como todos os ambientes que não são considerados domésticos, do cotidiano, fazem parte do espaço sem limites adotado pela literatura carnalizada. Nesses espaços, são onde morre e onde se renova o sujeito destronado ou valorizado, são onde são tomadas as decisões sem censura. Bakhtin, referindo-se à ultrapassagem de limites nos romances de Dostoiévski, afirma:

O espaço interno da casa e dos cômodos, distantes dos seus limites, ou seja, do limiar, quase nunca é usado [...] com exceção, evidentemente, das cenas de escândalos e destronamentos, quando o espaço interno (a sala de estar ou o salão) substitui a praça. Dostoiévski “salta” por cima do espaço interno habitável, arrumado e estável das casas, apartamentos e salas, espaço distante do limiar, porque a vida que ele retrata está fora desse espaço [...] No espaço interno habitável, distante, do limiar, as pessoas vivem uma vida biográfica num tempo biográfico: nascem, passam pela infância e a adolescência, contraem matrimônio, têm filhos, envelhecem e morrem. E Dostoiévski também “salta” por cima desse tempo biográfico. (BAKHTIN, 2015, p. 196).

Dessa forma, embora a narração de *O caderno rosa de Lori Lamby* nos leve a acreditar que os pais de Lori a agenciam, as ações mais importantes do texto para a construção e a evolução da personagem não ocorrem dentro da casa, sob o controle deles, mas, sim, em um carro em movimento, onde Lori tem seu primeiro contato sexual com Abel, e em uma viagem para a praia, com estada em hotel cujos quartos tinham vista para a infinitude do mar.

Nesses espaços, o que prevalece é o “tempo de crise.” (BAKHTIN, 2015, p. 196). As ações não são registradas em um dia específico, escapando à tradicional importância

cronológica. Elas são narradas por meio de ações que ultrapassam limites, que tiram a personagem da sua zona de conforto e, assim, são apresentadas novas possibilidades de ser e de sentir. Para o enredo de Lori, não é essencial sabermos quando o encontro entre ela e Abel aconteceu. O que não pode passar despercebido para o leitor é a intensidade das ações, a força destruidora e regeneradora do momento narrado. O espaço longe do doméstico é necessário para essas mudanças e reviravoltas. Não à toa, um dos espaços utilizados como exemplo para o tempo de crise é a sarjeta: “as praças, as ruas, as fachadas, as tabernas, os covis, as pontes, a sarjeta.” (BAKHTIN, 2015, p. 197). Aqui, a sarjeta se encontra em seus dois significados, literal e figurado: 1) no sentido de valeta, escoadouro para as águas das chuvas e 2) estado de decadência e de indignação.

Ainda em *O caderno rosa de Lori Lamby*, duas citações iniciam o livro. A primeira é de Oscar Wilde, “Todos nós estamos na sarjeta, mas alguns de nós olham para as estrelas”¹¹⁵, e a segunda, com função de complementar a primeira, é de Hilda Hilst, mas com autoria atribuída à Lori Lamby: “E quem olha se fode.” (HILST, 2005, p. 5). O livro inteiro é uma sarjeta, mesmo para quem tentar olhar as estrelas.

Muito além das citações, falar sobre carnavalização é falar sobre literatura paródica, de influências, pois “a paródia é uma manifestação vasta e multiforme” (BAKHTIN, 2013, p. 4) que constitui a cultura popular e carnavalesca. Logo, faz parte da própria identidade do carnaval imitar o outro, uma vez que para criar um mundo às avessas, é preciso, primeiro, que haja o mundo dado, com normas estabelecidas, e, para contrariar um texto, é preciso ter tido contato prévio com ele, seja por meio da leitura ou da contação de histórias.

Bakhtin, ao dividir as manifestações da cultura carnavalesca em três tipos, classifica o texto paródico em “Obras cômicas verbais”. Cerqueira justifica a divisão bakhtiniana com “Na paródia, o autor emprega a fala de um outro, mas com diferente estilização. Nesta outra fala se introduz uma intenção que se opõe ao sentido que tinha no texto outro.” (CERQUEIRA, 1993, p. 88), e é nessa oposição que se encontra a comicidade.

Há algumas páginas, citamos o poema “A Chapéu” de *Bufólicas*. A utilização das personagens Chapéu, Vó Leocádia e Lobão é uma incontestável referência à conhecida história da Chapeuzinho Vermelho, sua avó e o Lobo Mau, que tantas vezes já foi parodiado¹¹⁶. Com personagens denominadas de forma similar, Hilda parodia o enredo infantil em um texto

¹¹⁵ Citação retirada de *O leque de lady Windermere*, comédia de Oscar Wilde escrita em 1892. A obra também pode ser considerada carnavalesca, pois ridiculariza a superficialidade da sociedade vitoriana.

¹¹⁶ É exemplo o livro *Chapeuzinho Amarelo*, de Chico Buarque. Publicado pela primeira vez em 1970, a obra narra a história de Chapeuzinho, uma menina com medo de quase tudo.

destinado ao público adulto, funde as formas poema e conto de fadas e brinca com o teor pedagógico. Nesta nova leitura, a mensagem principal não é a de obediência aos pais e aos avós, nem do perigo em revelar informações pessoais a um estranho, embora os ensinamentos sejam propositalmente parecidos: a obediência, aqui, não deve ser cega e a desconfiança deve ser direcionada aos próximos, aos que convivem diariamente no mesmo espaço, pois “um id oculto mascara o seu produto.” (HILST, 2002-a, p. 24)

No próximo tópico, será aprofundado o estudo da comicidade predominante na tetralogia obscena, desenvolvendo a ideia já citada do riso carnavalesco que ridiculariza e desconstrói. Parafraseando a obra chamada *Uma superfície de gelo ancorada no riso*, com trechos escritos por Hilda, pode-se afirmar que o riso é a grande âncora da sua obscenidade, e mais: é ele que firma sua cumplicidade com o carnaval.

5.2 A tetralogia ancorada no riso

Definir o riso de forma precisa por uma ideia ou teórico não é o objetivo desse tópico — nem deveria ser —, isso seria inevitavelmente limitá-lo. Partimos do princípio de que “a primeira qualidade do humor é precisamente escapar a todas as definições, ser inapreensível, como um espírito que passa.” (MINOIS, 2003-a, p. 79). O riso hilstiano não escapa dessa qualidade. Seu conteúdo é variável, assim como sua função, embora alguns padrões possam ser observados, como será visto abaixo. Há um porquê da existência do riso em uma tetralogia obscena que faz uso da carnavalização para subverter discursos e relações de poder; juntos, o riso e o carnaval são os recursos que afasta definitivamente as obras da pornografia pura e colocam as obras em um lugar de reflexão. Assim, torna-se importante ressaltar a força do riso enquanto recurso para a libertação de opressões, uma vez que o próprio riso já foi historicamente reprimido. Alberti (2011), em sua pesquisa sobre o pensamento do riso, evidencia, por exemplo, que a repressão em “*A regra do mestre*, do século VI, é bastante incisiva: quando o riso está prestes a se expandir, é preciso impedi-lo vigorosamente, porque ele é a pior de todas as formas más de expressão.” (ALBERTI, 2011, p. 71)

Hilda Hilst não considerava como uma forma má de expressão, pelo contrário, era algo do qual se orgulhava. Em uma entrevista concedida à Bruno Zeni, disse “Eu ria muito escrevendo *Cartas de um sedutor*.” (HILST *apud* ZENI, 1998, p. 10), e completou afirmando que se divertia ao conversar com seus amigos sobre as suas obras obscenas. Quando

questionada acerca das críticas presentes nessas quatro obras, respondeu “é impossível escapar ao momento político que vivemos... então nada melhor então do que rir desta bandalheira toda.” (HILST *apud* ROSA, 1992, p. 1). Rir, para Hilda, era divertido, mas era também um ato político.¹¹⁷ Por isso, uma outra observação importante de ser feita já neste início é a de que o riso presente na tetralogia obscena de Hilda Hilst não se separa conceitualmente da teoria bakhtiniana da carnavalização, ele está destacado em um tópico distinto apenas por uma escolha metodológica. Segundo Bakhtin, “nenhuma festa se realizava sem a intervenção dos elementos de uma organização cômica, como, por exemplo, a eleição de rainhas e reis ‘para rir’ para o período da festividade.” (BAKHTIN, 2013, p. 4). O texto de Hilda, enquanto festa, não é exceção.

É um riso previamente anunciado tais como as atrações de entretenimento destacadas em um convite. O título *O caderno rosa de Lori Lamby* já nos apresenta a personagem principal, Lori Lamby, cujo sobrenome remete ao verbo *lamber*, conjugado em *lambe*, indicativo do presente que afirma a prática, provocando riso com o neologismo no sobrenome. É uma festa com a língua, com as duas: o órgão muscular e a língua portuguesa. É um riso festivo,

Não é, portanto, uma reação individual diante de um ou outro fato “cômico” isolado. O riso carnavalesco é em primeiro lugar patrimônio do povo (esse caráter popular, como dissemos, é inerente à própria natureza do carnaval); todos riem, o riso é “geral”; em segundo lugar, é universal, atinge a todas as coisas e pessoas (inclusive as que participam no carnaval), o mundo inteiro parece cômico e é percebido e considerado no seu aspecto jocoso. (BAKHTIN, 2013, p. 10)

O riso é democrático, não é privilégio de alguns e muito menos possui caráter elitista. Pois ao se afirmar que “o riso é geral”, implica dizer que todos riem e todos podem ser o motivo do riso. Ele é diferente do riso satírico que se coloca fora do alcance dele, como se estivesse à parte e só os outros fossem ridículos. Então, mais importante do que dizer que “o riso é geral”, é afirmar que o risível também o é.

Um exemplo do risível geral existente se observa *Contos d’escárnio* quando o narrador Crasso, já apaixonado por Clódia, a vê chorando e questiona se o motivo do choro seria o luto por sua mãe ou por seu marido, mas descobre que ela estava chorando porque a sua

¹¹⁷ Na mesma entrevista concedida a Rosa, Hilda Hilst afirmou que *Bufólicas* era um livro político porque subvertia o *status quo*: “É um livro político. Ele usa as personagens dos contos de fadas tradicionais, mas subvertendo o imaginário desses contos [...] *Bufólicas* é muito engraçado, e a pornografia não é engraçada, ninguém goza rindo. Mas insisto que é um livro político [...] temos um presidente que não é presidente e considera-se escritor quem não é escritor.” (HILST *apud* ROSA, 1992, p. 1)

amante, uma moça nadadora, havia viajado em lua-de-mel com o marido tenista. Crasso é o próprio ridículo de Crasso, ele não se exime da atmosfera cômica da sua narração; mais importante ainda, ele não o faz porque ninguém pode fazer. A comicidade é um espetáculo no qual

o mundo inteiro é um palco.
os homens e as mulheres, simples atores;
eles fazem suas entradas e saídas,
e cada um, em sua vida,
desempenha muitos papéis.
(SHAKESPEARE *apud* MINOIS, 2003-a, p. 79)¹¹⁸

É o riso que situa todos dentro desse mundo-palco. Por existimos, automaticamente já estamos inseridos nele, impossibilitando qualquer isenção. Assim, ainda que Lori Lamby seja vítima — pois mesmo que consideremos que ela não era agenciada pelos pais, há a interpretação de que ela é uma criança que teve alto grau de contato com obras pornográficas —, ela também faz o papel cômico ao ler um poema supostamente escrito por Marco Valério Marcial¹¹⁹ que diz “Falas que a boca dos veados fede / Se é verdade, Fabulo, como afirmas / que olores crês que exala o lambe-conas?” (HILST, 2005, p. 74) e também ao questionar o hálito dos “bichinhos”. Isto é: o mundo inteiro é um palco e todos estão nele para rir.

Esse riso carnavalesco definido por Bakhtin (2015), geral, pode ser encontrado na literatura de duas formas: estridente ou abafado. O riso estridente é aquele comum na literatura do Renascimento, o presente em Rabelais e em Cervantes, principalmente no primeiro livro¹²⁰ de *Dom Quixote*. O abafado, por sua vez, essencialmente mais próximo à carnavalização moderna, é aquele íntimo à ironia, na qual as personagens não gargalham. Criam uma situação em que “o riso pode reduzir-se. Ele continua a determinar a estrutura da imagem, mas é abafado e atinge proporções mínimas: é como se víssemos um vestígio de riso na estrutura da realidade a ser representada, sem ouvir o riso propriamente dito.” (BAKHTIN, 2015, p. 190)

Esse é o riso de *Cartas de um sedutor*, um riso reduzido, mas inserido na construção do enredo. Ele é produzido, por exemplo, quando o narrador, sem ser caracterizado por seu bom humor ou por ser uma personagem que diverte as outras, conta sobre sua vida triste e medíocre, suas caminhadas pelas ruas coletando lixo, à procura de comida ou objetos que possa vender, e diz que uma das coisas que mais encontra é o livro *O capital*, “jogam fora muito esse último,

¹¹⁸ Referência indicada por Minois (2003-a): “SHAKESPEARE, W. *As you like it*, II, 7”.

¹¹⁹ Na obra, Lori parodia trechos de Caio Valério Catulo (século I a. C.) e Marco Valério Marcial (século I d. C.).

¹²⁰ Bakhtin (2015) considera o riso do segundo livro reduzido devido às mudanças na construção da imagem do Dom Quixote.

parece que saiu de moda, creio eu.” (HILST, 2002-b, p. 17). O riso é oriundo do entendimento do leitor acerca da ironia da autora ao insinuar que “saiu de moda” a crítica ao capitalismo promovida por Karl Marx. E, quando reduzido, encaixa-se adequadamente na frase de Eugène de Saint-Denis: “O leitor não ri, ele sorri.” (SAINT-DENIS *apud* MINOIS, 2003-a, p. 83). É a alegria ácida de “A cantora gritante”, quando notamos que ao caracterizar a cantora por “garganta alva” tantas vezes, ela está promovendo uma associação com o filme “Garganta funda”, de 1972, um dos mais famosos do gênero pornográfico.

Ou ainda, retomando *Cartas de um sedutor*, quando Pedro e Donizete estão enterrando o corpo de uma mulher de vinte e dois anos que estava morando com Pedro. Dona Justina, esposa de Donizete, pensou ser um canteiro e pediu para ser “de coentro, ela gritava lá da frente, de coentro e de rúcula... um canteiro!” (HILST, 2002-b, p. 98). Ao final do enredo, D. Justina continua procurando inutilmente por seu canteiro.

O riso pode ser também “alternadamente agressivo, sarcástico, escarnecedor, amigável, sardônico¹²¹, angélico, tomando as formas da ironia, do humor, do burlesco, do grotesco, ele é multiforme, ambivalente, ambíguo.” (MINOIS, 2003-a, p. 16). Pode ser utilizado para diversos fins, para atingir o leitor das mais variadas formas. É isento de limites ou restrições, cabe nos enredos mais alegres e nos mais tristes.

O riso não se limita sequer à linguagem verbal. Em *Bufólicas*, é o recurso que une os discursos de Hilda ao do ilustrador Jaguar. Dos sete poemas, apenas dois não são ilustrados: “A Chapéu” e “A cantora gritante”. A primeira ilustração do livro (Anexo A) pertence, a priori, ao poema “A rainha careca”, pois retrata a rainha em um ato sexual com o biscate, no entanto, ela é a imagem que determina o percurso das outras¹²² (Anexos B, C, D, E, F) ao vir acompanhada à frase latina *Ridendo castigat mores* (Rindo, castigam-se os costumes) cunhada pelo poeta francês Jean de Santeuil e é umas das formas possíveis de resumir a obra.

A comicidade tem apenas duas necessidades para existir: o responsável por produzir o discurso e aquele sobre o qual o discurso é produzido. Para Propp, “o riso ocorre em presença de duas grandezas: de um objeto ridículo e de um sujeito que ri — ou seja, do homem.” (PROPP, 1992, p. 31). A utilização do termo “objeto” por Propp é similar àquela de Beauvoir: é objeto aquele que é definido/caracterizado pelo outro. Assim, em *Contos d’escárnio*, quando Crasso conta que tem esse nome porque sua mãe, que gostava muito de ler História das civilizações, ficou impressionada com o fato de o romano Crasso ter sido degolado e sua cabeça ter sido

¹²¹ De forma simplificada, o mesmo que sarcástico, zombeteiro.

¹²² As ilustrações podem ser vistas na seção Anexos.

preenchida por ouro derretido, Crasso narrador é o sujeito, enquanto Crasso personagem é o objeto. A comicidade não existe nem em um, nem no outro, mas na relação construída entre os dois.

Essa relação é construída tanto na tragédia como na comédia pela mesma necessidade. Esta é apontada por Demócrito como a razão do riso quando questionado por Hipócrates, que não entendia como ser possível rir da doença, da loucura, da morte, dos casamentos, dos mistérios, rir até mesmo daquilo pelo qual devemos lamentar ou ser agradecidos: “Tu achas que há duas razões para o meu riso, uma boa e outra má, mas na verdade eu rio de uma só coisa relativa à humanidade, a falta de razão que preenche o homem, ou, em outras palavras, a vacuidade que há nas suas ações corretas, nos seus desejos pueris, na inutilidade de seus sofrimentos infundáveis.” (HIPÓCRATES, 2011, p. 53)

Talvez, a palavra mais importante dessa citação seja inutilidade. Ri-se da inutilidade das coisas, das pessoas e das ações, do desejo de atingir determinada posição social ou de descobrir qualquer sentido de existência. É a natureza do riso causado quando a narradora Lori, falando sobre seu pai, diz “ele também é um escritor, coitado” (HILST, 2005, p. 18), chamando por “coitado” quem tem o desejo de se destacar no mercado editorial. Ri-se da tentativa de ser algo ou de chegar a determinado lugar, pois tudo é em vão.

O escritor é uma profissão frequentemente tornada risível para Hilda Hilst. Rir de uma profissão é fazer com que o leitor veja a personagem apenas por aquele prisma, “a partir disso ele causa pena e ao mesmo tempo é ridículo.” (PROPP, 1992, p. 79). A atividade da escrita é representada em tom cômico, questionando o “excepcional virtuosismo” (PROPP, 1992, p. 80) necessário para a profissão. Ainda em *O caderno rosa de Lori Lamby*, Lori lamenta:

Eu quero falar um pouco do papi [...] Ele é muito inteligente, os amigos dele que vêm aqui e conversam muito e eu sempre fico lá em cima perto da escada encolhida escutando, dizem que ele é um gênio. Eu já vi papi triste porque ninguém compra o que ele escreve [...] Papi não está mais triste não, ele está é diferente, acho que é porque ele está escrevendo a tal bananeira, quero dizer a bandalheira que o Lalau quer. (HILST, 2005, p. 18-19).

Nesse caso, a comicidade surge por meio da necessidade de se encaixar na profissão para obter reconhecimento. A pena e o ridículo resultantes são consoantes a ideia de que não existe comicidade fora do que é considerado humano, já que essa pretensão-de-ser é uma característica exclusiva a nossa espécie. Bergson explica: “Podemos rir de um animal, mas apenas porque surpreendemos nele uma atitude ou expressão humanas.” (BERGSON, 2018, p. 38). O mesmo vale para um objeto. Não rimos dele ou do seu material de constituição, mas,

sim, da forma como foi construído pelo humano ou da funcionalidade atribuída por ele. Nessa perspectiva, quando, em *Cartas de um sedutor*, Karl zomba dos cavalos criados pela irmã Cordélia, “esses teus lindos cavalos podem brochar amanhã” (HILST, 2002-b, p. 36), é atribuindo-lhes uma característica humana, a possibilidade de eventualmente não conseguir ter uma ereção. O riso vem dessa transferência; o cavalo não é um ser risível, broxar, por sua vez, sim.

Mesmo quando o objeto é divino cristão, o cômico vem da natureza humana. Nessa situação, há o que Bakhtin (2013) classificou por “riso ritual”. Esse é o riso presente nos juramentos e nas blasfêmias, recursos carnavalescos citados anteriormente. Nesse riso, ridicularizam-se os rituais praticados pelos humanos, as personagens humanas por não saber lidar com o divino ou a personagem divina por possuir comportamento humano. Assim, no poema “O anão triste”, o riso ritual acontece por duas possibilidades de interpretação: 1) Deus passa a ter características terrenas e precisa que lhe expliquem detalhadamente os pedidos ou 2) o anão não acredita que Deus, onisciente, entendeu o pedido corretamente e, mesmo assim, não atendeu da forma como ele precisava. De qualquer forma, o essencialmente divino não é o que é risível. Além disso, a própria imagem do anão nu é risível. Para Propp, “por si só o corpo humano nu nada tem de ridículo. Quando as formas são harmoniosas ele pode ser belíssimo, como demonstram toda a escultura antiga e a enorme quantidade de obras de arte.” (PROPP, 1992, p. 47). No entanto, se o corpo sai dessa harmonia e se mostra diferente do que é considerado “correto”, ele se torna cômico.

O anão, além de ter corpo de anão, personagem comum da carnavalização e do realismo grotesco, ele não pode ser nu como os outros homens. O corpo é risível porque o princípio físico diminui o princípio espiritual: a tristeza do anão, sua desesperança, recebe menos importância do que o fato de ele ser diferente, “incorreto”. O nu não atinge sequer a categoria do pornográfico, já que não há um órgão sexual sendo exposto.

Na literatura cômica, assim como o corpo humano pode ser ridículo e risível, “da mesma forma são quase sempre ridículas as funções fisiológicas involuntárias desse mesmo corpo.” (PROPP, 1992, p. 51). Dessa forma, atos como defecar, urinar, assoar-se e soluçar tendem para o tom cômico por serem, contraditoriamente, considerados desonrosos, fora da estética do belo, ainda que humanamente naturais. Assim, quando o narrador Crasso de *Contos d’escárnio* compra um penico para dar de presente — situação mencionada no tópico anterior —, é no ridículo fisiológico da nobreza que existe o riso. É a mesma relação que Propp aponta

quando estuda o cômico no escritor Nikolai Gógol¹²³ e mostra a nobreza arrotando. Ri-se da nobreza por não ser tão nobre ao ponto de se diferenciar biologicamente das outras personagens.

Há sempre um motivo para rirmos do outro, “desse fantoche ridículo, nu, que tem um sexo, que peida e arrotta, que defeca, que se fere, que cai, que se engana, que se prejudica, que se torna feio, que envelhece e que morre — um ser humano, bolas!” (MINOIS, 2003-a, p. 112). Para o riso, o homem é uma criatura patética, uma criatura que não se encaixa perfeitamente em nenhum lugar.

Crasso não pertence a nada ou a ninguém, é uma criatura cheia de imperfeições, mas que, ainda sim, se sente humanamente suficiente. Ele é risível por ser decadente, como todos os outros que habitam as obras da tetralogia, mas, na frase do Antigo Testamento que inicia o livro, há o consolo para isso: “Mais vale um cão vivo do que um leão morto.” (ECLESIASTES *apud* HILDA, 2002-c, p. 11). Mais vale um homem imperfeito que ri do que um perfeito que não se permita a isso.

Intrinsicamente ligado ao humano, o riso está relacionado a valores e padrões, ao que é esperado e à fuga do previsível, sendo um dos objetivos da comicidade indicar novas possibilidades de ações e significados, “o riso revelaria assim que o não-normativo, o desvio e o indizível fazem parte da existência.” (ALBERTI, 2011, p. 12). Por afirmar a existência de tudo que não é norma, torna-se recurso tão inevitável na literatura carnalizada.

Rimos em “A rainha careca” porque compreendemos que a quebra da castidade excluiu a personagem da ordem de repressão da sexualidade feminina, rimos porque não esperávamos que a rainha colocasse um vendedor desconhecido dentro do seu quarto. O riso é umas das categorias que vivem entre a ordem e o desvio, o oficial e o não-oficial, em um movimento que tenta explicar o mundo.

Em *História do riso e do escárnio*, Minois cita Howard Bloch: “o riso está a cavalo sobre uma dupla verdade. Serve ao mesmo tempo para afirmar e para subverter.” (MINOIS, 2003-a, p. 16). É uma força ambivalente que, ao reproduzir determinado discurso, pode confirmá-lo ou desconstruí-lo e, mesmo na afirmação, é capaz de indicar a falta de razão em sua existência.

Quando Crasso conhece Clódia na igreja e se apaixona, ele diz “Ó, as mulheres! Que sensíveis e doces!” (HILST, 2002-c, p. 37), reproduzindo o discurso patriarcal de que as mulheres são sensíveis (diferentemente dos homens), doces, companheiras, as responsáveis por caminhar lado a lado (ou atrás?) dos maridos, oferecendo suporte. Crasso complementa: “que

¹²³ Nikolai Vassílievitch Gógol (1809-1852), escritor ucraniano.

lúdicas ladinas imaginosas e torpes.” (HILST, 2002-c, p. 37). O riso subverte o discurso patriarcal, ainda que primeiramente reproduzindo-o. É a sua dupla verdade, verdade de opostos que coexistem.

Uma outra relação aparentemente de oposição, a seriedade e a comicidade, também andam lado a lado; rir e refletir são parentes próximos, afins. Ao discutir a relação entre o riso e a filosofia, Bataille considera o riso como uma revelação, que “abria o fundo das coisas [...] Eu não imaginava que rir me dispensasse de pensar, mas que rir [...] me levaria mais longe do que o pensamento.” (BATAILLE, *apud* ALBERTI, 2011, p. 13)¹²⁴

É rindo que questionamos o porquê do rei homossexual de “O reizinho gay” ser rei apenas enquanto não assume sua sexualidade, é rindo que pensamos sobre o fato de ele não demonstrar retórica de boa qualidade ou qualquer outra competência política e, ainda assim, reinar porque, ao ser questionado, mostra seu órgão sexual ao povo e ele se cala. Rir e pensar são complementos, e essa conclusão vai muito além da noção de completude.

O riso é uma porta de acesso às verdades, “o riso faz parte das respostas fundamentais do homem confrontado com sua existência.” (MINOIS, 2003-a, p. 19). Logo, analisar a comicidade de uma obra literária é por uma lupa nas questões importantes àquele sujeito social, é um dos recursos que podem ser utilizados para conhecer a mentalidade de uma época.

O caderno rosa de Lori Lamby dificilmente seria produzido e recebido em uma sociedade que não se preocupa — e se escandaliza — com a sexualidade infantil, em uma sociedade na qual a pedofilia é crime e considerada uma das maiores perversidades cometidas pelo homem. Sem isso, o recurso de confundir o leitor, levando-o a acreditar que uma criança está sendo sexualmente agenciada, levando-o a rir de reflexões tão ridículas para uma personagem ingênua, não faria sentido. Ou êxito.

Assim, além do riso proporcionar alegria, ele proporciona também lucidez, como acentua Bakhtin ao afirmar que o riso revela “de maneira nova o mundo, no seu aspecto mais alegre e mais lúcido.” (BAKHTIN, 2013, p. 81). Rir é uma forma de reconhecer o mundo no qual estamos inseridos, seus privilégios e seus padrões. Por isso, o riso não deve ser uma forma de oprimir, mas, sim, de apontar as opressões.

Hilda Hilst, além do riso lúcido, associava declaradamente a obscenidade à lucidez. Em *A obscena senhora D.*, descreve a vida como “uma aventura obscena, de tão lúcida.”

¹²⁴ A referência bibliográfica indicada em *O riso e o risível na história do pensamento* é: BATAILLE, Georges. *Oeuvres complètes*. Paris, Gallimard, 1970-76. v. 2, 5, 6, 7, 8.

(HILST, 2001, p. 71)¹²⁵, e essa frase é utilizada em diversos estudos¹²⁶ da sua obra para explicitar a forma como a autora enxergava o mundo. Em seus últimos anos de produção literária, a relação obscenidade-riso-lucidez se tornou uma base que só foi definitivamente concretizada com a tetralogia obscena. Há um consenso: seu riso obsceno é lúcido, contra o abrutamento da alma e da mente.

Em *Sátiras cristãs da cozinha papal* (1560), encontramos a seguinte frase: “E agora lembra-me o verso de Horácio: o que impede, diz ele, que aquele que ri, diga a verdade?” (BADIUS *apud* BAKHTIN, 2013, p. 86). Rindo, a verdade é reproduzida sem tom autoritário, tornando democrático não só o riso — como já citado — mas a reflexão. Se inicialmente consideramos que o riso e o risível são gerais, a oportunidade de refletir sobre a existência humana também é. É assim que Crasso — em alguns momentos, uma espécie de *alter ego* de Hilda — reflete sobre os romances *E o vento levou* (1936), *Rebeca* (1938) e outros, rotulando-os por ortodoxos e “arrumados”. Mais uma vez, o riso se presta a uma crítica ao sistema que engloba os textos literários. Hilda pede aos leitores para refletirem sobre os grandes *best-sellers* e a distância que existe entre o espaço deles e o papel do escritor brasileiro.

Por colocar o pensamento em um lugar cômico, o riso hilstiano é ancorado também naquele proposto por Nietzsche, em *Assim falou Zaratustra*: “e que seja tida por nós como falsa toda verdade que não acolheu nenhuma gargalhada” (NIETZSCHE *apud* ALBERTI, 2011, p. 15)¹²⁷ e defendido por Bataille, ao afirmar e aplaudir o fato de que Nietzsche “chegava a conferir à gargalhada o valor maior do ponto de vista da verdade filosófica.” (BATAILLE *apud* ALBERTI, 2011, p. 15)

É o riso que existe, logo pensa. É o riso da descoberta em “A Chapéu”, quando percebemos que Lobão e Vó Leocádia mantêm um vínculo com relações sexuais. Podemos questionar o porquê de ser cômico eles se relacionarem: ainda que exista o fator de a Chapéu estar sendo “enganada”, riríamos da mesma forma se o relacionamento fosse entre a neta e o Lobão? Riríamos da mesma forma se a poesia não retratasse a sexualidade na velhice? O que é risível? Ademais, não existe riso sem mundo, um riso apartado do contexto social da sua produção e da sua recepção, “a comicidade no sentido estritamente estético não pode existir

¹²⁵ “É bem isso, e o que foi a vida? uma aventura obscena, de tão lúcida. Me deitei ao teu lado na tua agonia, escutei verdades e vazios. Inutilidades.” (HILST, 2001, p. 71)

¹²⁶ Um exemplo é o livro *Fico besta quando me entendem*: entrevistas com Hilda Hilst, organizado por Cristiano Diniz.

¹²⁷ A referência bibliográfica indicada em *O riso e o risível na história do pensamento* é: Nietzsche, 1954-63, v. 2, p. 457.

sem o humor do sujeito.” (HARTMANN *apud* PROPP, 1992, p. 31)¹²⁸. Tal coisa é engraçada porque o é em determinada sociedade e em determinado período histórico, ele tem sempre o porquê de existir.

O trecho “esses homens que fazem o livro da gente na máquina têm nome de editor, mas quando o Lalau não está aqui o papai chama o Lalau de cada nome que eu não posso falar” (HILST, 2005, p. 19) é engraçado porque conhecemos as críticas ao mercado editorial feitas por Hilda Hilst e outros escritores. O riso surge porque estamos inseridos em uma sociedade na qual produzir obras literárias não é questão meramente artística ou criativa, mas também mercadológica.

O riso de Hilst é o riso de Propp, para quem “o riso é uma arma de destruição: ele destrói a falsa autoridade e a falsa grandeza daqueles que são submetidos ao escárnio.” (PROPP, 1992, p. 46). O riso é prazeroso porque há prazer em destruir as relações de poder ou, mais ainda, evidenciar que elas não são naturais e inquestionáveis. O prazer vem da revelação de que o poder deve ser ridicularizado. No caso do mercado editorial, seu poder é destruído constantemente. Em *Cartas de um sedutor*, Stamatius desabafa que tem muita compaixão por todas as criaturas, que é inteiro piedade, mas afirma: “Sempre devo falar no pau. Ou nos ovos. Ou na manjuba. É assim que quer o editor: ‘Pode pensamentear um pouco, negão, mas sempre contornando a sacanagem’.” (HILST, 2002-b, p. 142)

Bergson aponta como uma outra característica do riso, a insensibilidade. Para ele, “Não há maior inimigo do riso que a emoção.” (BERGSON, 2018, p. 38). O riso atinge o leitor se ele estiver minimamente calmo, emocionalmente estável. Pode-se ter algum sentimento em relação ao objeto para o qual será direcionado o cômico, mas, nem que seja por um instante, o instante do riso, é promovido um esquecimento dessa relação.

Em uma sociedade de inteligências puras, provavelmente ninguém choraria, mas certamente as pessoas ainda ririam; ao passo que entre almas invariavelmente sensíveis, em uníssono com a vida, na qual todo acontecimento se prolongasse em ressonância sentimental, não se conheceria nem compreenderia o riso. (BERGSON, 2018, p. 38).

O autor continua a ideia propondo um experimento ao leitor: interessar-se por todos e tudo, o tempo todo, praticar a compaixão e a empatia em cada situação, e afirma que, com isso, não haveria riso. Em troca, se formos indiferentes integralmente, até os maiores dramas

¹²⁸ A referência bibliográfica indicada em *Comicidade e riso* é: HARTMANN, N. Estetika [Estética]. Moskva, Izdatel'stvo inostranoj literatury, 1958.

seriam capazes de ser comédias. O riso requer uma “anestesia momentânea”, uma pausa sem compaixão.

Se fizermos o experimento com *Cartas de um sedutor*, por exemplo, e nos solidarizarmos com o fato de Cordélia gostar de olhar para o sol por minutos, não existirá o riso quando Karl a compara com Daniel Schreber¹²⁹, alertando-a para não “pirar”; o riso também não aconteceria se a solidariedade fosse direcionada a Daniel. Ou então, se nos solidarizarmos com o funcionário alemão Frau Lotte, não iremos rir quando Karl imita sua fala com sotaque. Isso não impede que possamos gostar das personagens, mas, durante o momento exato da leitura que proporcionará o riso, é preciso apagar esse afeto.

Convém lembrar, no entanto, que o riso não é uma regra. Há quem possa rir de determinada frase, enquanto outro leitor não esboce reação alguma, “a dificuldade está no fato de que o nexa entre o objeto cômico e a pessoa que ri não é obrigatório nem natural.” (PROPP, 1992, p. 31). A obrigatoriedade impediria uma de suas características essenciais, a espontaneidade, e a não naturalidade vem do já discorrido acima, do pertencimento do discurso a um contexto. Mesmo em relação a leitores inseridos em igual contexto sócio-histórico, o riso enquanto efeito não é regra. Por exemplo, em *Cartas de um sedutor*: um editor de livros fala para um escritor diversas vezes “tu não tens fôlego, meu chapa, tudo acaba muito depressa” (HILST, 2002-b, p. 154), o escritor decide desafiá-lo para um nado da praia até uma ilha e, enquanto o editor se afoga, diz “fôlego é isso, negão.” (HILST, 2002-b, p. 155). É possível que o riso — estridente ou reduzido — atinja um leitor e não outro, o que não exclui a conotação de comicidade do texto.

O cômico na tetralogia, por ser carnavalesco, tem relação íntima com uma linguagem familiar. Ele é influenciado pelas grosserias e palavras de baixo calão, já que essas contribuem “para a criação de uma atmosfera de liberdade, e do aspecto secundário cômico do mundo.” (BAKHTIN, 2013, p. 15). Na criação do mundo às avessas, o riso por meio do baixo é o recurso que inverte as posições do que está em jogo.

Otávia tinha pêlos de mel.
A primeira vez que me beijou a caceta
Entendi que jamais seria anacoreta¹³⁰
Não me beijou com a boca
Me beijou com a boceta.
(HILST, 2002-c, p. 15).

¹²⁹ Um dos casos estudados por Freud ao fundar sua teoria acerca da psicose. O alemão Daniel Paul Schreber, aos quarenta e dois anos, tinha uma carreira de sucesso como jurista; entretanto, ao assumir um cargo melhor na área jurídica, começou a delirar e a alucinar. Ele acreditava que Deus iria manipular seu corpo e transformá-lo em uma mulher para, dessa forma, iniciar uma nova raça.

¹³⁰ Monge cristão que vive em retiro. Eremita cristão.

No trecho acima de *Contos d'escárnio*, as palavras de baixo calão são as responsáveis pela comicidade. Elas invertem, no mínimo, duas posições: a do poema e a do nome Otávia. Em relação ao poema, ele é considerado um gênero alto, da alta literatura, e é a forma que Hilda decide utilizar para apresentar o primeiro contato sexual de Otávia com Crasso, dando uma pausa na prosa predominante do texto. Em relação ao nome, Crasso ironiza ao afirmar que o nome Otávia lembra general, uma posição tida pelo *status quo* como honrada, mas, no enredo, essa honra é associada aos seus pelos pubianos e ao órgão sexual. O aspecto cômico não existiria sem a valorização do baixo.

Por sua vez, a grosseria está essencialmente ligada à concepção de corpo carnavalesco e ao realismo grotesco. Assim como as palavras de baixo calão, seu uso traz um riso ambivalente que destrói e gera. O “ser grosso” influencia toda a linguagem do texto, organizando seu estilo e a forma como as imagens das personagens são construídas. Dentro de um dinamismo franco,

as grosserias e obscenidades modernas conservaram as sobrevivências petrificadas e puramente negativas dessa concepção do corpo. Essas grosserias (nas suas múltiplas variantes) ou expressões, como “vai à ...”, humilham o destinatário segundo o método grotesco, isto é, elas o enviam para o baixo corporal absoluto, para a região dos órgãos genitais e do parto, para o túmulo corporal (ou os infernos corporais) onde ele será destruído e de novo gerado. (BAKHTIN, 2013, p. 24 e 25).

A grosseria no texto de Hilda, embora seja uma grosseria contemporânea, conserva a ambivalência e a regeneração. O próprio título *Contos d'escárnio*, por exemplo, nos remete a essa relação. Escarnece-se por meio do baixo corporal, do que não é esteticamente considerado belo e nobre. Nega-se o corpo para, depois, afirmá-lo em seus desejos. O insulto, ainda que aparentemente superficial, organiza uma nova possibilidade de existência corporal. Além disso, como é comum na comicidade, por meio da grosseria, “o homem é comparado a animais, e essa comparação provoca o riso.” (PROPP, 1992, p. 66). Similar à situação de quando animais são ridicularizados, o risível também está no humano. Assim, nem todos os animais são adequados para serem utilizados nas grosserias, já que alguns não carregam consigo qualidades humanas de caráter semântico negativo.

Em *Cartas de um sedutor*, Karl compara Cordélia a uma vaca, aproximando os dois polos: “Cordélia, irmã, sai do teu claustro. O campo envelhece vacas e mulheres.” (HILST, 2002-b, p. 20). Mais adiante, ele sugere que ela se alimente em outros campos, referindo-se a sua vida sexual. Provavelmente, caso a grosseria fosse destinada a uma personagem masculina,

o riso não teria o mesmo efeito, pois, social e informalmente, vaca é um substantivo que pode ser usado enquanto adjetivo — negativo — para a mulher.

Se, em alguns momentos, o homem é comparado aos animais, em outros, o animal é humanizado. São animais que “comportam-se de modo familiar com as pessoas.” (PROPP, 1992, p. 68), direcionando-se para o campo do absurdo, do cômico. Além disso, funcionam como sátira para ridicularizar a existência humana, as construções sociais e/ou as relações de poder, fazendo com que o animal represente determinado grupo. Um exemplo é a Ursulina, de “Teatrinho nota 0, nº 2”, citado anteriormente, usada para ridicularizar os papéis sociais atribuídos à mulher. Ou ainda o sapo Liu-Liu, de *O caderno rosa de Lori Lamby*, que pensa, tem compaixão por si, chora de alegria quando consegue atingir sua meta e, ao conseguir, a felicidade dura apenas alguns segundos porque o vazio da existência persiste e conseguir o que queria não foi suficiente para torná-lo feliz. Há sempre o que desejar e, mais importante ainda, há sempre o que lamentar.

Por apontar o ridículo, “a sátira, inevitavelmente, tinha de atingir a esfera política.” (MINOIS, 2003-a, p. 89). Seu riso depende da relação com a opinião pública, da existência, mesmo que mínima, de uma consciência política no contexto de produção e de recepção da obra. É dessa forma que a sátira zomba e faz oposição às instituições oficiais. Ela escarnece o que o poder político precisa manter no campo do inquestionável. Pois o ataque não restrito ao nível pessoal atinge uma categoria. Em *Bufólicas*, a categoria frequentemente atacada pelas sátiras é o masculino. Critica-se, por exemplo, o fato de homens reinarem simplesmente por serem homens ou ainda o fato de que foi imposto às mulheres — e apenas às mulheres — a castidade. A leitura propõe um estímulo à consciência política de grupo, mesmo que no nível do inconsciente, ao rir da própria posição social. Dessa maneira, “observa-se que o riso passa a ter uma função moral bem mais aguda: a de condenar aquilo de que se está rindo — objeto de desdém pelo qual não se tem qualquer apreço.” (ALBERTI, 2011, p. 78). Ao condenar, a tetralogia sai exatamente do lugar que uma primeira e rápida leitura poderia lhe colocar — da amoralidade — para situar-se exatamente no oposto.

Em *Cartas de um sedutor*, ri-se de Stamatius que, logo após reforçar que Lutécia era sua, sempre sua, reproduzindo o discurso patriarcal de que a mulher é posse do homem, perde-a; Lutécia morre atropelada ao ir buscar um pastel. O discurso opressor recebe um lugar próximo ao ridículo, ao absurdo. A função moral do riso é percebida pelo exagero da situação que, exatamente por estar ampliada, evidencia sua necessidade de ser condenável.

Uma outra característica da linguagem cômica é o desvio gramatical, recurso mais fortemente percebido em *O caderno rosa de Lori Lamby*, mas que existe em toda a tetralogia. Alberti (2011), ao discorrer sobre o pensamento do riso, examina um texto pós-aristotélico conhecido por *Tractatus Coislinianus*¹³¹, que “cita sete expressões da língua que engendram o efeito cômico: a homonímia, a sinonímia, a repetição de palavras, a paronímia, a forma diminutiva da expressão infantil, a modificação das palavras por gestos ou voz e os erros de gramática.” (ALBERTI, 2011, p. 55). Lori, criança, “erra” não só na ligação entre as palavras, mas na própria ortografia delas. Frequentemente, escreve bananeira no lugar de bandalheira — “por que você não escreve umas bananeiras pra variar?” (HILST, 2005, p. 19) —, e troca o nome da cantora infantil Xuxa Meneghel por Xoxa — “Agora eu vou colar figurinhas do He-Man e da Xoxa na beirada do caderno e tudo vai ficar mais bonito.” (HILST, 2005, p. 65)

As imprecações — desejos de que algo ruim aconteça a alguém — também se fazem presentes na tetralogia obscena. Aparecem como pragas ou maldições cômicas que, assim como na época de Rabelais, estão “profundamente ligadas a todas as formas de degradação” (BAKHTIN, 2013, p. 25), desempenhando efeito essencial nas obras cômicas. Por serem imprecações obscenas, estão diretamente ligadas ao corpo e seu uso. Dessa forma, vociferar desejos negativos acabam moldando a relação entre algumas personagens. A comunicação entre o pai de Lori e o editor Lalau, por exemplo, é construída por meio das imprecações. Constantemente, lemos algo como “aí o papai mandou ele a puta que o pariu.” (HILST, 2005, p. 36). Esses desejos reforçam o tom cômico utilizado por Hilda ao descrever a relação escritor-editor. Assim, o enredo “é constituído antes de mais nada pelas obscenidades sexuais e escatológicas, as grosserias e imprecações, as palavras de duplo sentido, o cômico verbal de baixo estofado.” (BAKHTIN, 2013, p. 93). O duplo sentido perpassa as obras obscenas de Hilda em todos os campos, seja na construção das narrativas, nas ilustrações dos romances ou até mesmo pelas imagens que configuram as capas.

Na capa do livro *Contos d'escárnio* (Anexo G), capa escolhida por Hilda entre as opções sugeridas pela editora Globo, há, acima do título, uma banana descascada. Há duas possibilidades interpretativas para a escolha dessa imagem, ambas são capazes de produzir o riso. A primeira é o duplo sentido da fruta banana, relacionando-a ao órgão sexual masculino. A segunda, ainda no campo do duplo sentido, se refere a uma frase famosa que a autora disse em uma entrevista concedida à rede de televisão TV Cultura: “é uma banana que estou dando

¹³¹ O manuscrito do século X é atualmente conhecido por *Coislinianus 120*.

para os editores, para o mercado editorial”¹³², referindo-se ao gesto ofensivo feito com os braços.

Novas relações são desejadas pelo riso hilstiano, novas existências. O riso proporciona possibilidades de novos universos, como já estudado de muitas formas por quem se debruça na história da comicidade. Um papiro alquímico do século III declara: “Tendo rido Deus, nasceram os sete deuses que governam o mundo... Quando ele gargalhou, fez-se a luz... Ele gargalhou pela segunda vez: tudo era água. Na terceira gargalhada, apareceu Hermes; na quarta, a geração.” (REINACH, *apud* MINOIS, 2003-a, p. 21)¹³³

Cada obra da tetralogia obscena surge de uma gargalhada. Assim como o deus retratado no papiro, Hilda ri e cria. Cria até mesmo mais de um mundo em cada obra. Mesmo em *O caderno rosa de Lori Lamby*, por exemplo, que é o livro da tetralogia que mais desenvolve o enredo de uma única personagem principal, temos o mundo de Lori, o do sapo Liu-Liu, o da mosca Muská e o do rei Pau d’Alho. É o multiverso¹³⁴ criado por cada gargalhada que não foi dada durante as suas obras tidas como “sérias”. Dessa forma, a comicidade hilstiana surge da alteração do curso tradicional, do desviar-se do que é esperado como único resultado possível e correto no único mundo que realmente conhecemos. Isso acontece por ser um riso festivo e “admite-se que a festa, como o riso, rompe o curso ordinário das coisas e que seus vínculos são essenciais porque ambos abrem uma janela sobre outra coisa, sobre outra realidade.” (MINOIS, 2003-a, p. 19). Essa realidade pode ser vista como uma utopia sem patriarcalismo, heteronormatividade, classismo, na qual nem mesmo as palavras são hierarquizadas entre nobres e baixas.

Uma realidade utópica em que a existência do homem é alegre e sem limites, na qual ainda que um rei seja bom para o seu povo — o rei Pau d’Alho —, ele morre porque a verdadeira utopia é a que nenhum homem governe outro. Uma realidade que critica nossa existência ao tornar uma mosca risível por ser comparada a um humano, uma comparação tida como pejorativa e desonrosa. O riso hilstiano desconstrói o mundo que já existe e abre janelas para vermos as outras possibilidades.

Uma outra característica do riso que nos interessa no recorte da tetralogia é a futilidade das ações. Para Propp, “rimos quando as manifestações exteriores e físicas das ações e das aspirações dos homens encobrem seu sentido e sua significação interior e se apresentam

¹³² A entrevista pode ser assistida no site <https://www.digestivocultural.com>.

¹³³ A referência bibliográfica indicada em *História do riso e do escárnio* é: REINACH, S. *Cultures, mythes et religions*. Paris: ed. Bouquins, 1996, p. 147.

¹³⁴ Termo que designa a teoria científica do conjunto de universos possíveis, incluindo o nosso.

como triviais ou mesquinhas.” (PROPP, 1992, p. 45). As ações e os sujeitos se tornam mesquinhos, vindo a ser ridicularizados.

Em *Cartas de um sedutor*, Karl é um homem sem aspirações (pelo menos, nobres) tornado ridículo pelas situações descritas nas cartas enviadas à Cordélia. Ele é similar a tantas outras personagens presentes na tetralogia, reduzidas ao corpo e ao desejo. Karl é mesquinho por atribuir importância ao que não é considerado relevante para a sociedade. É a futilidade do homem que exige à irmã que o visite, simplesmente porque se sente só; que se sente superior aos empregados da casa, simplesmente por ser o patrão. O riso vem do ridículo de ser quem ele é, do vazio de suas ações.

Segundo Alberti, Aristóteles diferencia a comédia situando-a em um lugar que representa as baixas ações humanas, ou ainda, em *Poética*, é afirmado que “a comédia representa personagens em ações piores [...] é a representação dos homens baixos.” (ALBERTI, 2011, p. 46). A ideia citada anteriormente de Propp está estreitamente ligada a essa concepção aristotélica do cômico. É a representação da baixeza, por exemplo, no poema “Drida, a maga perversa e fria”, no qual a narradora afirma:

Incendiei o buraco da Neguinha.
 Uma crioula estúpida
 Que limpava ramelas
 De porcas criancinhas.
 [...] E agora vou encher de traques
 O caminho dos magos.
 Com minha espada de palha e bosta seca
 Me voy a Santiago.
 (HILST, 2002-a, p. 20).

A comicidade oferece um modelo no qual as personagens “ruins” não são punidas ou, quando são, não corre de forma tão dolorosa como nos textos que não possuem o efeito cômico. Drida comete atrocidades e seu desfecho é viajar, a fim de prejudicar outras pessoas em outra cidade. A baixeza dos homens é naturalizada. Entretanto, convém lembrar, isso ocorre porque embora seja dito o que a maga fez, não há uma exposição da dor do outro, o que também se alinha à ideia aristotélica de que o cômico é a torpeza que não causa dor. Ou ainda, que não mostra a dor.

O riso que ancora a tetralogia também é aquele estudado por Freud em *O chiste e sua relação com o inconsciente*. Esse riso, enquanto transgressão da própria racionalidade e da lógica, assemelha-se àquele que descreve Lévi-Strauss em *O Homem nu*, no qual o excesso de liberdade e alegria atinge até mesmo a estrutura e funcionamento da língua, dispensando o

sujeito do uso sério das palavras. O riso surge a partir de uma ligação imprevisível entre dois campos semânticos afastados um do outro e, dessa forma,

a racionalidade do cômico difere da racionalidade pela qual normalmente apreendemos o mundo [...] Segundo Freud (1905), o que ocorre no jogo de palavras é que a ideia da palavra (Wortvorstellung) ultrapassa a significação da palavra, que é dada pelas relações da palavra com a ideia da coisa (Dingvorstellung) [...] Pode-se dizer então que, para Freud, a preponderância da ideia da palavra e sua disjunção da coisa é o mecanismo que funda o caráter não-sério da racionalidade do jogo de palavras. (ALBERTI, 2011, p. 18-19).

É dentro dessa racionalidade distinta, por exemplo, que o título “A rainha careca” se encaixa. Embora a palavra “careca” signifique ausência de pelos, seu significado é mais específico. No *Minidicionário Houaiss da língua portuguesa*, encontramos: “1. calvo / 2. parte da cabeça sem cabelo; calva.” (INSTITUTO ANTÔNIO HOUAISS DE LEXICOGRAFIA, 2019, p. 154). O mesmo no *Mini Aurélio: o dicionário da língua portuguesa*: “1. Calva. 2. Calvície. 3. Pessoa calva.” (FERREIRA, 2010, p. 141)

A palavra “careca” proporciona um jogo entre ideia e palavra que recebe destaque logo no título, induzindo o leitor a acreditar que a rainha é calva. Ela é careca, mas essa ideia não se encontra limitada ao seu significado: com muitos pelos na cabeça, o que ela não possui são os pelos pubianos. Além disso, a ideia de ser careca também está relacionada à castidade, ampliando mais ainda a simbologia pretendida e reforçando a separação da palavra ao seu significado oficial.

Uma outra teoria do riso aplicável à tetralogia é a de Clément Rosset, apresentada em *Lógica do pior*, de 1971. Rosset, partindo de uma análise do naufrágio de Titanic, fala sobre o “riso exterminador” ou “riso trágico”. Esse riso se relaciona à ideia já mencionada da vacuidade apontada por Hipócrates, mas vai além: se a existência é em vão, tanto seu aparecimento como seu desaparecimento também o são.

Mas a principal fonte cômica, para Rosset, é a que dá ao riso uma perspectiva trágica — “o fato de o desaparecimento possuir, em si mesmo, uma vertente cômica”¹³⁵. O desaparecimento é a exterminação sem restos, a pura e simples cessação de ser. E é nessa passagem gratuita do ser ao não-ser, sem que haja razão ou fator necessário, que reside, para Rosset, a motivação do riso trágico. O riso exterminador e gratuito nasce quando algo desaparece sem razão. (ALBERTI, 2011, p. 21).

¹³⁵ Referência indicada pela citação: ROSSET, Clément. *Logique du pire*. Éléments pour une philosophie tragique. Paris, PUF, 1971. Ed. bras.: *Lógica do pior*. Rio de Janeiro, Espaço e Tempo, 1989.

O riso surge ao comprovar que aparecimento e desaparecimento têm o mesmo caráter: o acaso. O mesmo acaso que cria Filó, a fadinha lésbica: uma mulher cis lésbica na qual, apenas durante o período da noite, crescia-lhe um órgão sexual masculino sem explicação alguma. Ao final do poema, um gigante a sequestra e Filó desaparece. Simplesmente, sua existência é apagada e “nunca mais se viu Alguém-Fantasia.” (HILST, 2002-a, p. 35). O acaso está na obra como está em toda e qualquer existência; o riso do caos vence sem justificativa.

Pelo fato de o caos receber um caráter positivo, “o riso é carregado de uma espécie de verdade ‘mais verdadeira’ e de realidade ‘mais real’ do que aquelas que nosso pensamento pode apreender.” (ALBERTI, 2011, p. 21-22). Isso reforça o riso enquanto pertencente a um lugar que ultrapassa o pensamento, a ordem e a própria língua. Assim, a verdade mais verdadeira pode ser o próprio acaso. Essa afirmação nos interessa especialmente por permitir que o riso hilstiano justifique a heteronormatividade e o patriarcalismo pelo acaso e, a partir daí, ridicularize o poder, como já retratado. Os sentidos das normas são destruídos e, quando o leitor ri, ele se torna cúmplice dessa destruição. Por isso, rir é transgredir; por isso, em uma tetralogia essencialmente transgressora, o riso é o vencedor.

Até mesmo a morte, força maior em tantas literaturas, é vencida pelo riso. Isto é, aqui, é possível “morrer de rir”. Em *Odisseia*, Homero, no momento em que descreve os pretendentes pela mão de Penélope assistindo a Ulisses castigar Iros, declara: “Os nobres pretendentes, levantando os braços, morriam de rir.” (HOMERO *apud* MINOIS, 2003-a, p. 27)¹³⁶. Eles riam de si e riam da morte.

O riso dos pretendentes é o riso de Kraus, de *Cartas de um sedutor*. Enquanto Amanda o perseguia, “consta que o Kraus tapava o aro morrendo de rir literalmente. E acredita? Morreu.” (HILST, 2002-b, p. 68). O riso é íntimo da morte porque, se a morte não é inteira tristeza, o riso, da mesma forma, não é inteiro alegria. É o riso de Silênio¹³⁷ no qual os homens morrem enquanto gargalham.

Essa relação entre o riso e a morte também se fortalece devido a outra característica: o medo pertence à seriedade, ao oficial e à autoridade. Isto é, na literatura cômica, “o riso supõe que o medo foi dominado. O riso não impõe nenhuma interdição, nenhuma restrição. Jamais o poder, a violência, a autoridade empregam a linguagem do riso.” (BAKHTIN, 2013, p. 78). O riso anula imediatamente qualquer resquício de intimidação. Por isso, ainda utilizando Kraus e Amanda como exemplo, o riso existe em um contexto que poderia, à primeira vista, pertencer

¹³⁶ A referência indicada em *História do riso e do escárnio* é: *Odisseia*, p. 100.

¹³⁷ Minois (2003-a) cita um mito contado por Teopompo de Quios, historiador do século IV a.C. Da sua obra, só sobreviveram ao tempo fragmentos. No mito, o narrador Silênio apresenta um país extraordinário.

exclusivamente à seriedade: perseguição, abuso sexual e assassinato. No entanto, Kraus não sente medo enquanto é perseguido, Amanda não sente medo de uma eventual legítima defesa de Kraus, nem mesmo o amigo Tom fica intimidado com a situação. Amanda, mesmo causando uma morte, não possui poder ou autoridade. O riso de Kraus é uma vitória sobre o medo, e ela somente ocorre porque

o verdadeiro riso, ambivalente e universal, não recusa o sério, ele purifica-o e completa-o. Purifica-o do dogmatismo, do caráter unilateral, da esclerose, do fanatismo e do espírito categórico, dos elementos de medo ou intimidação, do didatismo, da ingenuidade e das ilusões, de uma nefasta fixação sobre um plano único, do esgotamento estúpido. O riso impede que o sério se fixe e se isole da integridade inacabada da existência cotidiana. (BAKHTIN, 2013, p. 105).

O riso recompõe a ambivalência do mundo, ele afirma as duas necessidades: a que o sério possui em se unir ao riso e a que o riso possui em se juntar ao sério. O riso vence porque é aliado do pensamento, porque é ele que oferece o sustento para a comunicação reflexiva. Hilda, em entrevista ao jornal Correio Popular, disse: “Quero ser lida em profundidade e não como distração, porque não leio os outros para me distrair, mas para compreender, para me comunicar. Não quero ser distraída. Penso que é a última coisa que se devia pedir a um escritor.” (HILST *apud* DINIZ, 2013, p. 30). Assim, à guisa de conclusão, uma ideia perpassa inteiramente essas quatro obras de Hilda: independentemente da teoria da comicidade abordada, a tetralogia obscena é ancorada no riso. De forma estridente ou abafada, o riso hilstiano é carnavalesco, previamente anunciado, democrático, geral, inserido ativamente na construção dos enredos. É o riso agressivo e sem limites, humano, que se faz presente na situação essencialmente alegre ou na tradicionalmente triste. Um riso ambivalente que desconstrói, enquanto ri da própria inutilidade.

6 CONCLUSÃO

Aliar os estudos literários aos estudos de gênero é caminhar em direção a uma análise que considere tanto a estética, como o contexto sócio-histórico de produção e de recepção. A obra literária é vista enquanto um organismo que interage; e a literatura, um sistema vivo. Cada leitura tem um potencial único, imprevisto, até mesmo incontrolável, mas que pode ser direcionada para determinados focos de atenção. Dentro desse sistema vivo, a literatura contemporânea é o organismo que tem buscado por representatividade, aliás, que se preocupa com “o problema da representatividade” de forma mais sistemática (DALCASTAGNÈ, 2012, p. 18). Essa preocupação pode ser identificada também na literatura carnalizada, que é essencialmente hostil às estabilidades, por isso, esses dois campos se encontram em diálogo nesta pesquisa.

Representatividade, aqui, não só enquanto representações da realidade, verossimilhança, mas também enquanto o ato de representar as perspectivas sociais. Assim, a relação entre literatura e sociedade discutida por Antonio Candido é enriquecida pelo diálogo com a legitimação simbólica — na qual as relações de poder são legitimadas — proposta por Bourdieu. Assim, quando pensamos em representatividade, “quando o centro começa a dar lugar às margens, quando a universalização totalizante começa a desconstruir a si mesma, a complexidade das contradições que existem dentro das convenções — como por exemplo, o gênero — começa a ficar visível.” (HUTCHEON *apud* ZINANI; SANTOS, 2010, p. 5)

Foi à procura dessa visibilidade que nossa atenção foi direcionada para as — aparentemente estáveis — relações de poder representadas pelos livros que compõem a tetralogia obscena da escritora Hilda Hilst: *O caderno rosa de Lori Lamby* (1990), *Contos d’escárnio* (1990), *Cartas de um sedutor* (1991) e *Bufólicas* (1992). Não todas as relações de poder — o que constituiria uma pesquisa extensa e, ainda assim, incompleta —, mas aquelas relativas ao gênero enquanto construção social entre e sobre homens e mulheres, isto é, enquanto categoria que “implica na construção de significados e papéis sócias culturalmente atribuídos ao masculino e ao feminino. Isso implica na representação de conceitos estereotipados, tanto para homens quanto para mulheres, que são, de forma inconsciente, naturalizados por ambos.” (BATISTA, 2013, p. 16)

Mais ainda, gênero é uma condição do corpo sexualizado, por isso, falar sobre identidade de gênero é também falar sobre sexualidade. Logo, por ter sido um estudo pautado em gênero, a esta pesquisa interessou a representação de discursos discriminatórios pautados

em diferenças de ordem sexual. Além de um estudo gendrado, por discutir a relação entre cultura e sociedade, insere-se na perspectiva teórica dos Estudos Culturais. Assim, símbolos culturais — “aqueles símbolos culturais que funcionam para diferenciar, agrupar, classificar, ordenar, que se inscrevem fundamentalmente no corpo” (VEIGA-NETO, 2000, p. 215) — foram analisados em prol de uma leitura crítica que busca a alteridade, respeitando a singularidade de cada obra literária enquanto discurso que representa, mas que não necessariamente afirma. Os discursos escolhidos para recorte foram os obscenos porque, alimentados pela obscenidade, são carnavalizados, ou ainda, por serem adeptos à carnavalização, por terem o corpo como um dos principais recursos, são obscenos. Obscenidade e carnavalização, aqui, não se separam.

É também por serem obscenos que os textos não são objetos puro de análise, mas, sim, inseridos em uma atividade crítica contextual e interdisciplinar que enxerga o texto literário enquanto heterogêneo e as ciências humanas enquanto unidade. Nesse emergente “gênero da teoria”, pensar o obsceno é pensar a humanidade, é pensar linguagem enquanto ação e movimento. Além disso, um outro motivo para a obscenidade interessar à Teoria e Crítica Literária Feminista é porque, muitas vezes, ela é vista como recurso negativo para o cânone literário ocidental, principalmente quando se trata de autoria feminina. Não aleatoriamente, cânone “vem do grego *Kanon* e que significa vara de medir, princípio de seleção e de exclusão.” (AGUIAR, 1997, p. 23)

Não aprofundamos o fértil questionamento do cânone por esta ser uma discussão que pede pelo centro da pesquisa, mas já foi acentuado que algumas obras de Hilda são consideradas esteticamente valiosas, nobres, enquanto a tetralogia foi seu declínio. Ora, a obscenidade não é recurso que diminua o valor estético de uma obra, a tetralogia é coerente com o percurso da escritora e com os grandes questionamentos feitos pela sua escrita. Nessa perspectiva, a produção de Hilda

é uma aposta na desconstrução radical do bom tom e da literatura morna em favor de uma frase que atinge extraordinárias voltagens líricas, cuja pungência maior advém do encontro entre os limites do baixo e do alto, em que o escatológico, e mesmo o coprológico¹³⁸, se leem como contraface de um mesmo movimento lírico [...] a voz que perpassa o discurso ficcional de HH refrata e coloca em cena um mundo de caos, cujos estilhaços compõem a face do homem contemporâneo em sua solidão e desamparo. (QUEIROZ, 2000, p. 12-13).

¹³⁸ Enquanto acepção restrita da escatologia, o coprológico se refere exclusivamente aos excrementos sólidos.

Pensar a obscenidade em Hilda já é pensar a desconstrução proposta por Derrida porque o obsceno, por si só, é uma desestabilização ao binarismo erotismo/pornografia. Além disso, por mais que ainda seja difícil para a teoria literária definir a literatura contemporânea, há um consenso de que uma de suas características é a democratização das vozes, o que significa permitir falar quem antes não podia, ou falar sobre assuntos que, antes, eram permitidos só a alguns. O que nos faz concluir que, em democratizar as vozes, está incluso também desconstruir a ideia binária e restritiva de que os homens podem falar sobre sexo, mas as mulheres, não. Ou seja, falar sobre a categoria gênero, o obsceno, a literatura contemporânea, a autoria feminina, o pensamento binário, a carnavalização, todas essas questões nos direcionaram quase que automaticamente para a teoria pós-estruturalista da desconstrução, “*crucially dependent on difference*”¹³⁹ (JOHNSON *apud* SCOTT, 1988, p. 38).

A tetralogia se faz obscena também enquanto reflexão sobre o que é ser homem e o que é ser mulher na sociedade patriarcal, o que é ser heterossexual e o que é ser homossexual — e todas as outras sexualidades ausentes nesse binarismo — na sociedade heteronormativa; ela é obscena porque utiliza um corpo em excesso para indicar uma mente em excesso, um corpo carnavalesco, que não cabe nas verdades absolutas.

O corpo da tetralogia pensa. Em entrevista, Hilda afirma: “a sexualidade pode ser adorável, perversa ou divertida, mas eu acho que o ato de pensar excita muito mais do que uma simples relação sexual. A mim, pelo menos, há muitos anos é assim.” (HILST *apud* DINIZ, 2013, p. 142). Hilda transforma, então, o seu pensar em adorável, perverso e divertido, simultaneamente. O corpo pensante-obsceno é o festivo, aquele que não se importa com as normas sociais, desconstruído porque ridiculariza a ideia de que deveria ser um corpo já construído, finalizado, sem potencial de subversão. Um corpo inserido na historicidade, com sexualidade livre e fluida, mas polêmico, violento e violentado, porque é o excesso de violência sofrido pelo corpo que mostra o excesso de violência presente no discurso que está sendo reproduzido.

Por isso, na epígrafe foi destacado que o obsceno é uma relação, porque ele é, antes de tudo, um efeito, uma provocação. Fatos obscenos existem porque são “julgados sob a ótica da moralidade, da interdição dos discursos regulatórios e, portanto, rotulados.” (PRADO NETO, 2019, p. 64). O obsceno, então, tem a violência já na sua origem, que é no campo da interdição e do controle, além de ser capaz de trazer à luz outros discursos historicamente violentos, também constituídos por meio das relações. Nesse processo, ao utilizar o obsceno

¹³⁹ Livre tradução nossa: crucialmente dependente da diferença.

em diálogo com a carnavalização e com o riso, Hilda Hilst desconstrói o discurso falocêntrico e evidencia a violência inerente a ele. Seu discurso não é de afirmação, pois, ao evidenciar o poder enquanto algo ordinário e risível, ela questiona a imutabilidade das relações de poder. Suas personagens são vítimas, ainda que também agressoras, dos discursos naturalizados pelo sistema patriarcal e heteronormativo, isto é, pelo *status quo*.

A oposição ao patriarcalismo é um dos pontos de encontro entre a leitura gendrada e a carnavalização, conceito que desconstrói as relações de poder por meio da inversão dos papéis sociais — ou, até mesmo, da inexistência das hierarquias —, da utilização do corpo grotesco como corpo à margem do belo e, principalmente, do riso libertador e ambivalente que destrói e constrói.

Pois o desejo exacerbado precisa do riso libertador como válvula de escape [...] Podemos aplicar ao “golpe pornográfico” de Hilda o conceito bakhtiniano da carnavalização entendida como paródia e transgressão. O carnavalesco medieval se apropria de maneira burlesca dos símbolos das instâncias opressoras (nobreza e clero), transgredindo barreiras sociais e morais através da chacota e do riso libertador. Também Hilda se libera do peso do mundo com uma risada sonora. (BLUMBERG, 2015, p. 127-128).

É por esse riso desconstrutivo que classificamos a tetralogia enquanto obscena. A obra retrata o sexo enquanto ri dele, enquanto ri do leitor escandalizado, mas, mais ainda, enquanto ri da quantidade exorbitante de normas que regem as vivências dos corpos. Um catálogo das sexualidades, dos desejos, que mostra o que fica posicionado à margem nos binarismos de gênero e no binarismo da decência e da indecência.

Hilda, que recusou o rótulo de feminista, proporciona, intencionalmente ou não, textos que repensam as relações entre os homens e as mulheres. Até mesmo a obscenidade em forma de poesia, *Bufólicas*, antes de ser uma brincadeira com as fábulas, com os poemas e com os contos de fadas, é uma brincadeira com o gênero social, uma brincadeira que não é mero entretenimento, mas crítica. Hilda é um bufão disfarçado, seu riso é de compreensão, como ela mesma afirmou em entrevista: “me vem sempre assim uma coisa de brincadeira, não sei se é com a idade que te vem um discernimento, uma compreensão.” (PEREIRA, 1989)

Compreensão que interessa à Teoria e Crítica Literária Feminista, à carnavalização que questiona o poder nas esferas públicas e privadas — como realmente separar o poder nas esferas se a privada é uma microssociedade que reproduz as mesmas relações da macro? — e à desconstrução que atinge o *logos* binário e restritivo. Juntos, os grupos sociais que detêm o poder são representados por meio do discurso que beira o absurdo — assim como a própria opressão social, se analisada e questionada.

Apenas em *O caderno rosa de Lori Lamby*, para lembrar alguns binarismos desconstruídos, tivemos arte e mercado editorial — consideradas opostas por tantas teorias que sugerem a arte como incondicionada pelo mercado —, heterossexualidade e homossexualidade¹⁴⁰, pecado e tino religioso, entre tantos outros que fixam um lado enquanto positivo e outro, negativo. Até o raciocínio que desenvolvemos a partir do binarismo consentimento e exploração sexual é desconstruído quando Hilda aponta para uma terceira possibilidade: a da farsa. Lori não era explorada pelos pais, nem consentia os atos sexuais, já que eles nunca existiram, ela estava “apenas” escrevendo um livro, ou seu pai estava escrevendo um livro, pois não há certeza de quem seja o verdadeiro narrador na obra. O leitor é direcionado para refletir e se escandalizar com a exploração, mas, nas últimas páginas, o riso: fomos enganados. Mesmo na farsa, o obsceno permite outras reflexões, como, por exemplo, a influência do contato que algumas crianças podem ter com a pornografia.

Em *Contos d’escárnio*, o “roteiro de fornicações” desconstrói diversas ideologias impostas à mulher: por exemplo, Lina era casta, mas não tão casta, desestabilizando o pensamento binário da castidade e da depravação. A identidade de gênero da mulher e o leque de estereótipos que essa informação carrega são representados de forma tão exagerada que as características são vistas pelo olhar do obsceno-ridículo: é risível que Otávia seja conhecida por “a masoquista”, enquanto Flora, por “a culta”. Nessa perspectiva, as identidades de gênero representadas em *Cartas de um sedutor* também não fogem à desconstrução e ao riso carnavalesco. O livro não só aborda identidades que estão fora do que é considerado “normal” e “correto”, como também, se considerarmos a hipótese de que Karl e Stamatius são a mesma pessoa em tempos diferentes, compactua ainda como o próprio conceito de identidade enquanto construção e aprendizagem interminável, inclusive em suas sexualidades fluidas e não definitivas.

Portanto, a tetralogia obscena é uma unidade que confirma a sexualidade definida por Foucault enquanto conjunto de regras e de normas. Hilda, ao representar inúmeras sexualidades e práticas sexuais — não em vão o capítulo três se assemelha a um catálogo —, desconstrói e carnaliza o corpo e seus desejos; essas duas ações, desconstruir e carnalizar, se encontram em mais um ponto: retirar as barreiras que tentam impor limites. Uma sexualidade que se alia ao conceito de carnalização, não pode essencialmente ter algum limite, seja ele moral ou, até mesmo, legal. Afinal, sexualidade é um dispositivo de poder que pode legitimar

¹⁴⁰ Como acentuado anteriormente, a personagem Dedé, morador do Curral de Dentro, tem desejos que se adequam à bissexualidade.

ou deslegitimar a vivência de um sujeito; à Hilda, são mais interessantes as deslegitimadas, sejam elas consideradas assim pelos impulsos do desejo ou pelo sexo enquanto corpo biológico. Hilda dá vida a anão com órgão sexual imenso, anão sem órgão sexual, fada lésbica com órgão sexual masculino, gigante grotesco que sequestra a fada, rainha adulta casta e sem pelos pubianos, entre outros. O que possuem em comum, além da deslegitimação social, é serem alvos de violência.

Na obscenidade hilstiana, “a entrega voluntária à crueldade do outro é o único gesto eficaz contra a ação violenta.” (PÉCORA, 2015, p. 20). Não há como escapar da violência porque toda a sociedade representada nos livros está constituída por ela; tanto os homens como as mulheres — como os não-binários — são figuras denunciativas da sociedade contemporânea cuja pulsão é de aniquilamento. A violência, para a crítica literária feminista, também é fator passível de desconstrução e questionamentos: há um porquê em Lutécia ser vista por Stamatius como posse, um objeto semelhante à casa e aos móveis, e é o mesmo porquê que justifica Abel se considerar proprietário de Lori. A violência de Hilda é exagerada porque não diz, grita: relações de gênero são relações de poder.

Não entramos na discussão da “escrita feminina” porque, aqui, não coube avaliar se essa representação é distinta daquelas feitas por escritores homens, entretanto, enquanto “autoria feminina”, a escritora mulher confrontou a instituição literária ao relacionar tão intimamente violência e desejo — de forma semelhante à Sade — e carnavalizar essa relação por meio do rebaixamento da carne, porque “a carne é em nós esse excesso que se opõe à lei da decência.” (BATAILLE, 1987, p. 86)

Hilda, “velha obscena”, teve seu valor estético questionado no final do século XX, quando o que ela buscava eram os questionamentos maiores da humanidade. Suas operações retóricas, como o exagero e o riso, deslocaram o prestígio da voz, que se direcionou para os grupos sócio-politicamente minoritários, deslocando também de forma representativa, os seus papéis sociais.

Ula, mulher que ocupava papel social de prestígio deveria, devido a esse papel, ser casta, mas decidiu ter relações sexuais com o primeiro passante. Cordélia, ao se masturbar, recusa o papel social da mulher que deve obter prazer de ordem sexual por meio de um homem, papel desconstruído mais ainda se lembrarmos a ideologia tantas vezes já reproduzida de que o prazer é, na verdade, destinado ao homem, enquanto à mulher — mais uma vez, é importante ressaltar a secção “mulher branca”, até mesmo para desconstruir a ideia universalizante no termo “mulher” — cabem a serventia e os fins reprodutivos.

Deslocar os papéis sociais é carnavalizar a sociedade na ficção, é compreender como a linguagem é capaz de reproduzir as redes de dominação e, após a compreensão, utilizá-la para o fim contrário, isto é, utilizá-la em prol da “perspectiva dos excluídos.” (ZINANI, 2013, p. 89). A tetralogia se encaixa perfeitamente no conceito de literatura contemporânea de indagação existencialista sem a nobreza da forma e do conteúdo que, em outros períodos, essas indagações costumavam constituir. Ou seja: a literatura contemporânea carnavalizada enfrenta o monopólio do discurso: o rei é gay, os heterossexuais, mesmo que aparentemente, por esse motivo, devessem estar dentro da norma, possuem comportamentos contrários à moral pregada na heterossexualidade. A tetralogia contribui para a não-homogeneidade no campo literário e, conseqüentemente, para a democratização no âmbito social, já que o livro é, ainda que arte, um produto que circula e é consumido.

Na tetralogia, não cabe o homem hétero de classe média, morador de uma grande cidade, casado, com filhos — com ou sem amantes —, cabe o que causa estranhamento, o que é estetizado pela violência por causa da presença ou da ausência de normas. Mesmo quando o cotidiano urbano é substituído por uma atmosfera campestre ou onírica ou mesmo íntima, no caso das personagens que moram isoladas em suas mansões, a violência das relações ainda é representada e desconstruída.

A obscenidade tem caráter popular — importante para a constituição da carnavalização — mesmo quando reflete o que é o ser, o que é o poeta e o que é o corpo. Em prosa ou em poemas, a identidade de gênero e a sexualidade também são festivas e, em nenhum momento, consideradas características ou práticas que devam ser controladas, mesmo quando, para o juízo de valor do leitor contemporâneo ocidental, devessem. As leis e a moral são constantemente expulsas no universo ficcional.

A festa desconstrói. Os atos sexuais tão naturalmente descritos não têm, por finalidade, excitar o leitor sexualmente: busca-se a excitação da mente, por isso, Hilda chamou seus textos de “pornografia brilhante”. Até mesmo as pesquisas que tratam a tetralogia enquanto pornografia não deixam escapar suas críticas, pois o lugar corporal do seu discurso é a roda carnavalesca do alto e do baixo.

“É metafísica ou putaria das grossas” — A questão do personagem de *Contos d’escárnio: textos grotescos* excede o contexto em que é formulada para oferecer uma chave de leitura [...] Aproximação que perpassa todo o texto, já que Hilda Hilst insiste nesse expediente do começo ao fim da narrativa, colocando inúmeras citações da alta cultura à prova da mais deslavada pornografia. (MORAES, 2007, p. 11).

Para esta pesquisa, a tetralogia é metafísica e “putaria das grossas”. Aqui, a força vital das quatro obras é o encontro entre gênero, desconstrução e carnavalização no ponto da obscenidade. O sexo sem fins reprodutivos socializa os sujeitos, fazendo com que o sexo, na verdade, seja sexo e mais alguma coisa: sexo enquanto possibilidade de entendimento, enquanto violação da ordem para atingir o conhecimento proporcionado pela desordem. O sujeito obsceno é um ser consciente de que é sozinho, de que somos todos sozinhos, mas ele procura deixar essa solidão mais prazerosa. Por meio das transgressões do corpo e do coração, é um sujeito que se mostra tão apaixonado quanto desiludido, e, como disse Hilda, na paixão, há “tudo ao mesmo tempo: violência, calidez, chama e banalidade”¹⁴¹; é essa a paixão de Petite por Karl ou a do “filho” pela Ursulina, por exemplo.

O gozo, no entanto, é rápido, desconstrói a ideia de sexo enquanto intimidade, Crasso e Josete não eram íntimos por terem relações sexuais. Não é apenas a busca por complemento que existe no erótico, mas a busca por transbordamento que existe no obsceno, transbordamento que assusta. Nem mesmo a morte real — não aquela enquanto pulsão — é capaz de aproximar afetuosamente os sujeitos, porque a morte, em alguns casos, como a do rei Pau d’Alho, é simplesmente necessária: “Todos comidos, regurgitados e expelidos por um deus-demônio no palco vazio do universo. A narrativa hilstiana consegue circunscrever o leitor nesse círculo de desamparo, exigindo dele uma leitura de radicalidade proporcional à obra.” (CAVALCANTI, 2014, p. 292)

O universo ficcional da tetralogia é palco carnavalizado, o riso funciona como aplauso ou espanto. Riso ambivalente em personagens que, embora solitárias, são poderosas, não porque detêm o poder, mas porque o deslocam. Isto é, o poder oficial é contrariado, em *Contos d’escárnio*, por exemplo, a personagem definida como poderosa era Otávia, e não Crasso ou algum outro homem, ainda que, para afirmar seu poder, seu nome tenha sido relacionado a general. O que não invalida a desconstrução porque, como acentuado anteriormente, para desconstruir é preciso inicialmente conhecer o construído em determinada temporalidade, toando-se, então, recurso viável utilizar o discurso em si: para Otávia remeter ao poder é preciso uma característica masculina, mesmo que seja seu “nome de general”, afirmá-lo *a priori*, para, só depois, desconstruí-lo. É usar o sistema do *logos* contra ele mesmo.

O poder nas relações de gênero é deslocado em diversos momentos, em todas as obras escolhidas para recorte, como pode ser visto principalmente no capítulo três desta pesquisa. Mesmo quando não deslocado, possibilita ao leitor uma leitura desconstrutivista ao

¹⁴¹ Trecho de entrevista transcrito no capítulo “Hilda Hilst e sua trajetória: uma aventura obscena”.

expor a violência sem idealizações, por meio de comportamentos naturalizados que, se dependessem apenas do *status quo*, não seriam questionados. Uma postura que se alia ao pós-modernismo em

uma desconfiança persistente de toda verdade estabelecida [...] capaz de reverter hierarquias, e abrir espaço, através da ironia e da paródia, para as demandas marginais e vozes periféricas que, em compasso de espera, vislumbram uma reavaliação do seu papel [...] no mesmo contexto de reconhecimento e resistência ao status-quo, a autora ressalta o papel crítico da linguagem e da ironia, delineando assim uma relação de “ex-centricidade” com tais discursos minoritários que o moldaram. (LIMA, 2015, p. 5).

Nesse ponto, mais uma vez, voltamos para o que o sujeito obsceno de Hilda procura. Ele procura a desordem por meio do ato sexual e de todas as suas variações. As personagens, todas elas, de tantos nomes, Karl, Stamatius, Alberto, Drida, Rubito, Edernir, Crasso, Filó e todos os outros, poderiam se chamar simplesmente “Corpo”. Corporeidade completa que desconfia das verdades, que tudo permite vivenciar e reverter, que se constitui além dos limites, na “ex-centricidade”.

Corpo desconstruído atravessado e aniquilado pelo desejo, constituído por Tânatos porque, no exato momento da ação narrativa, ele já não é o que era instantes antes, e nem será o mesmo após a ação. Esse corpo, quando desnudado, é uma resposta à imposição ao culto da castidade, que não se limita ao *logos* ocidental. Além disso, ele pode até vir acompanhado do amor, mas este fica à margem do discurso, assim como qualquer sentimento considerado socialmente nobre. Isso acontece porque, na literatura carnalizada, o amor não surge puro, mas em uma “relação de amor, ódio e ironia” (SILVA, 2019, p. 15), com potencialidade para o risível, para o violento, sendo algum outro sentimento que não o amor propriamente dito, ainda tão diretamente ligado ao conceito de amor cortês. Por isso, a palavra desejo é mais adequada à tetralogia hilstiana, porque ele não precisa ser necessariamente honrado.

Assim como não precisa ter honra nas relações de gênero, sejam elas entre homens e mulheres, ou entre homens, ou entre mulheres. Constituídas em uma extrema intensidade discursiva do que representa ser homem e do que representa ser mulher, mesmo quando inseridos na nudez e na hipervisibilidade do corpo tradicionais à pornografia, a vida social obscena é representada de forma artilosa e consciente da subjetividade humana e sua interiorização, mais importante ainda, consciente da sua tendência para ir ao encontro do que é considerado baixo, por isso, “a palavra obscena funciona como aquilo que está “fora de cena”

(MORAES, 1984, p. 110)¹⁴², isto é, refere-se àquelas cenas que não são apresentadas no palco da sociabilidade cotidiana, pois ocorrem no espaço do proibido, do não dizível, do censurado.” (CAVALCANTI, 2014, p. 151)

É o “fora de cena” em cena que possibilita a desconstrução dos discursos patriarcais, porque o que é normatizado como “dentro de cena” é o socialmente construído como positivo, como certo, pela hegemonia do pensamento ocidental. Por isso, utilizar o termo “obsceno” na crítica literária é automaticamente se posicionar em uma análise que também considera as circunstâncias externas condicionantes. “Fora de cena” em estado festivo, narrado em caráter popular mesclado com formas e ideias da alta literatura e, ainda que violento, alegre, sem que nada disso configure como contradição. A alegria da tetralogia é a alegria de Ula ao levar o biscate para o seu quarto, opondo-se à seriedade oficial, alegria cômica tal qual a provocada quando o “filho” diz ao pai que ama uma ursa.

As relações de gênero saem do ponto de vista da lógica habitual, transgredindo a “cultura de expectativas de gênero.” (SHAPIRO, 1981, p. 110). Afinal, onde mais se viu uma fada lésbica? As relações constituídas perturbam a ordem ou, quando coerentes com ela, perturbam o que não deve ser falado sobre a ordem. Tudo isso é “agravado” porque quem escreve é mulher, ou seja, é uma mulher que está controlando, naqueles textos, o discurso sobre o desejo, o sexo e os corpos.

Hilda perguntou a entrevistadores o que era obsceno e respondeu de forma contínua nessas quatro obras¹⁴³. Quando, na mesma entrevista, Hilda disse que a obscenidade é a miséria, ela já apontava para a relação entre o obsceno e as questões políticas em uma sociedade que considerava conservadora e hipócrita. Rindo, a escritora finge ser pornográfica para contrariar mais ainda essa sociedade, mas o fingimento não sobrevive a sua leitura.

Rafael Cossetti afirma que a condição de “A obscena senhora H.”¹⁴⁴ é a relação entre provocação e comicidade (COSSETTI, 2020). Aqui, reafirmamos isso. A provocação hilstiana é cômica, assim como sua comicidade é provocadora. O impulso obsceno provoca o conservadorismo, o mercado editorial e a função da leitura — ao parodiar uma enunciação pornográfica — enquanto ri de tudo e todos. Nesse contexto, a tetralogia desconstrói estereótipos através do riso, pois torna ridículo, por exemplo, Crasso diminuir a subjetividade de Lina ao afirmar que todo o drama não passava do “palavrório” feminino. A tetralogia se

¹⁴² MORAES, Eliane Robert; LAPEIZ, Sandra Maria. *O que é pornografia*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

¹⁴³ Ela já havia discutido sobre obscenidade em *A obscena senhora D.*, mas o livro nunca foi categorizado como pornográfico ou polêmico.

¹⁴⁴ Antes de Cossetti, a expressão foi utilizada por Ana Lima Cecílio, em *Três vezes Hilda: biografia, correspondência e poesia* (2018).

torna risível porque o patriarcado, o falocentrismo e a heteronormatividade também são. A dominação masculina é desconstruída ao evidenciar a falta de motivos que possam justificá-la.

É esse riso carnavalesco que consegue se fazer presente mesmo em cenas que retratam violência sexual, pois elas são narradas aproximadas ao *nonsense* e ao absurdo — em alguns momentos, até ao fantástico. Um riso inserido no fenômeno estético-social do grotesco, corrosivo; antes do sujeito rir, é o corpo desviado que ri. À vista disso, o riso é o recurso que propicia a liberdade utópica desejada pelo carnaval. A tetralogia obscena, dessa forma, surge de “um esforço de criação em direção a um riso regenerador. O que aparentemente consistiria numa incongruência no trato que se possa dispensar ao tema, resolve-se recorrendo-se à extensão do grotesco [...] consiste no rebaixamento e na regeneração, com um acento significativo no baixo corporal ou princípio material e corporal.” (SILVA, 2013, p. 20)

Ao rebaixar e regenerar, o texto surge como uma forma livre de realização e, exatamente por essa liberdade, é capaz de subverter os papéis sociais. As relações de gênero são constituídas até mesmo nas relações entre os sujeitos e as divindades, que são perpassadas pela relação íntima que Hilda constrói entre o sagrado e o profano. Assim, o binarismo terreno e divino também é desconstruído. Essa relação harmoniosa entre o universo do sagrado e o universo do profano é, por exemplo, um dos principais recursos para a desconstrução do falocentrismo, já que a divindade sempre masculina não é onipotente, onisciente e onipresente como institui o pensamento ocidental cristão. O falocentrismo, como um condicionador da herança cultural, é ridicularizado pela tetralogia.

Em “um processo de subjetivação a partir da escrita, em que se trabalha a palavra para poder criar algo novo¹⁴⁵ e desestabilizador” (GUALBERTO, 2015, p. 45), as imagens carnavalescas também funcionam como recursos desconstrutivistas. De forma hostil, a imagem carnalizada da sexualidade pune a sociedade na mesma intensidade em que é punida por ela, só que na ausência do medo, como acontece no “livro-susto” de Hilda, *O caderno rosa de Lori Lamby*, no qual os sujeitos vulneráveis não são amedrontados. Desestabilizadora, a sexualidade nesses textos de Hilda é potência deslocante. A heterossexualidade aparece, mas não em número maior do que as outras, as marginais. No universo ficcional, a heteronormatividade não tem tanto peso como no universo real, e a heterossexualidade pode ser um desejo tão incoerente e desorganizado como qualquer outro. Isto é, o heterossexismo compulsório não é reproduzido de forma afirmativa.

¹⁴⁵ Na literatura, sabemos que “não há nada novo sob o sol”, o que não impede essa eterna busca por parte do escritor e do artista de forma geral.

Hilda era grande amiga de Caio Fernando Abreu, escritor que disse, em entrevista “homossexualidade nunca existiu. Existe sexualidade — voltada para um objeto qualquer de desejo. Que pode ou não ter genitália igual, e isso é detalhe” (ABREU *apud* FACCO, 2004, p. 16) e, se não podemos afirmar se Hilda concordava ou não com o amigo, podemos declarar que seus textos não concordam.

Talvez um dia essa ideia seja aplicável, mas, no momento, é expondo os tipos, as fobias, os estereótipos, as violências, as normas, expondo todas as questões ligadas à gênero e à sexualidade internalizadas pelo patriarcalismo e pela heteronormatividade que conseguimos deslocar os poderes, desconstruir as relações hierárquicas e falsamente tida por estáveis. Isso nos permite afirmar que a heterossexualidade, na tetralogia, não é representada enquanto lugar privilegiado; que as práticas — não só as sexuais, mas todas — relacionadas ao feminino e ao masculino estão em eterna mutação. Torna-se impossível determinar qual o seu oposto simétrico, já que as sexualidades aparecem em plural. Todo corpo pensado e escrito por Hilda é proprietário consciente do desejo. Assim, Hilda “vem contestar as imagens idealizadas da sexualidade que povoam tanto os tradicionais discursos de defesa da moralidade quanto os modernos catecismos do consumo.” (MORAES, 2015, p. 119). Ela retrata a homossexualidade masculina e feminina — Filó realmente enganava as mocinhas? —, a homofobia, a necessidade sociocultural de escondê-las, mesmo que o leitor, tal como o reino, sucumba de susto.

A literatura obscena é categoria menos mercadológica do que a literatura erótica propriamente dita, porque sua leitura desconstrutivista requer mais atenção e despudor, o que pode ser evidenciado com as caixas de exemplares que voltavam para as editoras. Hilda é “pornô chique” porque o “chique” está na construção do seu discurso que não é de entendimento fácil, superficial, ainda que com marcas de caráter popular. Acerca disso, o desabafo:

Há pessoas que me falam: “É preciso ter os pés na terra”; “O seu texto não tem os pés na terra”, coisas assim. Mas o que significa isso de ter os pés na terra? [...] Aí fico pensando que é melhor ter os pés na superfície esplêndida do cérebro [...] Daí tantos poetas e escritores demorem muito para serem compreendidos [...] Há um conhecimento da matriz das coisas, como que uma pressão obscura que se exerce nele para que surja o momento da revelação. Assim, não compreendo isso; muita gente fala da dificuldade de entendimento do meu trabalho em prosa. Mas tudo é difícil, não é? Há uma personagem¹⁴⁶ minha que diz: “olha, tudo é difícil. Arrota agora, vê, você não conseguiu. Coça o meio das costas, vê, você não conseguiu; é difícil, não? Andar de lado e sentado é difícil não?”. Portanto se você escreve tentando de certa forma “rebatizar” a palavra, pensar tua própria carne longe das referências é também muito difícil, não acha? (HILST *apud* DINIZ, 2013, p. 30).

¹⁴⁶ A personagem é o Anão do poema “Fluxo”, constituinte da obra *Fluxo-Floema*.

A tetralogia obscena foi um pedido último de Hilda para ser lida, e não podemos terminar esta pesquisa de outra forma que não pedindo: leiam Hilda. Mesmo no susto, no impacto. Se a esquizofrenia, como destacado pela escritora em entrevista, impediu seu pai de se mostrar o grande escritor que ele era, que a escrita esquizofrênica de Hilda nos perturbe e nos faça alucinar com uma sociedade festiva e libertária que pense além dos binarismos, que desorganize tudo que consideramos como certo, como verdade.

Não fuçamos da obscenidade, “embora muitos não admitam e continuem se escondendo sob a areia, há um interesse inquestionável pelas coisas do sexo” (DURIGAN, 1985, p. 17), e esse interesse não é fútil ou menor do que os outros interesses que contribuem para a compreensão da condição humana. Hilda estava certa ao relacionar obscenidade à lucidez, então, quando fugimos do obsceno, do que realmente estamos com medo? A lucidez é um perigo; por isso, e apenas nesse sentido, ler a tetralogia também. Encaremos.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo? e outros ensaios**. Trad. Vinicius Nicastro Honesco. Chapecó: Argos, 2009.
- AGUIAR, Neuma. **Gênero e ciências humanas: desafio às ciências desde a perspectiva das mulheres**. Rio de Janeiro: Record/Rosa dos ventos, 1997.
- ALBERTI, Verena. **O riso e o risível na história do pensamento**. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.
- ALEXANDRIAN, Sarane. **História da literatura erótica**. Trad. Iva Delgado. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.
- ALMEIDA, Horácio de. **Dicionário de termos eróticos e afins**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981.
- ARÊAS, Vilma. O texto híbrido de Hilda Hilst. *In*: FILHO, Deneval Siqueira de Azevedo (org.). **Holocausto das fadas: a trilogia obscena e o Carmelo bufólico de Hilda Hilst**. São Paulo: Annablume, 2002.
- ARETINO, Pietro. **Pornólogos I**. Trad. J. M. Bertolote. São Paulo: Degustar, 2006.
- ARETINO, Pietro. **Sonetos luxuriosos**. Trad. José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução, prefácio, introdução e apêndices de Eudoro de Souza. Porto Alegre: Globo, 1966.
- AZEVEDO FILHO, Deneval Siqueira de. **A bela, a fera e a santa sem saia: ensaios sobre Hilda Hilst**. Vitória: GM, 2007.
- AZEVEDO FILHO, Deneval Siqueira de. **Holocausto das fadas: a trilogia obscena e o Carmelo bufólico de Hilda Hilst**. São Paulo: Annablume, 2002.
- AZEVEDO FILHO, Deneval Siqueira de. **Ter sido estar sendo: a prosa poética de Hilda Hilst**. Curitiba: CRV, 2018.
- BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na idade média e no renascimento: o contexto de François Rabelais**. Trad. Yara Frateschi Vieira. 8. ed. São Paulo: Hucitec, 2013.
- BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2015.
- BARRETO, Maria do Perpétuo Socorro Leite. Patriarcalismo e o feminismo: uma retrospectiva histórica. **Revista Ártemis**, Paraíba, vol. 1, p. 64-73, dez. 2004. Disponível em: <https://search.proquest.com/docview/2418948786?pq-origsite=gscholar&fromopenview=true>. Acesso em 03 de março de 2021.

- BARROS, Luisa da Rocha; BORGES, Julia. Temas e figuras em *Bufólicas*. **Estudos semióticos**, São Paulo, n. 2, dez. 2006. Disponível em: <http://www.journals.usp.br/esse/article/view/49158/53242>. Acesso em 06 de março de 2019.
- BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. Trad.: Mario Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- BATAILLE, Georges. **La literatura y el mal**. Trad. Lourdes Ortiz. 2. ed. Madrid: Taurus, 1987.
- BATAILLE, Georges. **O erotismo**. Trad. Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.
- BATISTA, Edilene Ribeiro (org.). **Gênero e literatura: contemporaneidades e outras perspectivas**. Fortaleza: Expressão, 2013.
- BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo: fatos e mitos**. Trad. Sérgio Milliet, 3. ed. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1970.
- BERGSON, Henri. **O riso: ensaio sobre o significado do cômico**. Trad. Ivone Castilho Benedelli. São Paulo: Edipro, 2018.
- BERLANT, Laurent; WARNER, Michael. Sexo en público. In: JIMÉNEZ, Rafael M. M. (org.). **Sexualidades transgressoras: uma antologia de estudos queer**. Barcelona: Içaria, 2002. p. 229-257.
- BERND, Zilá (org.). **Dicionário das mobilidades culturais: percursos americanos**. Porto Alegre: Literalis, 2010.
- BLUMBERG, Mechthild. Sexualidade e riso: a trilogia obscena de Hilda Hilst. In: REGUERA, Nilze Maria de Azeredo; BUSATO, Susanna (org.). **Em torno de Hilda Hilst**. São Paulo: UNESP, 2015. p. 121-137.
- BONNICI, Thomas. **Teoria e crítica literária feminista**. Maringá: EDUEM, 2007.
- BORDINI, Maria da Glória. Estudos culturais e estudos literários. **Letras de Hoje**, Porto Alegre, v. 41, n. 3, p. 11-22, setembro, 2006. Disponível em: revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/fale/article. Acesso em 08 de março de 2021.
- BORGES, Luciana. Narrando a edição: escritores e editores na Trilogia obscena, de Hilda Hilst. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, Brasília, n. 34, p. 117-145, 2009.
- BORGES, Luciana. **O erotismo como ruptura na ficção brasileira de autoria feminina: um estudo de Clarice Lispector, Hilda Hilst e Fernanda Young**. Florianópolis: Mulheres, 2013.
- BOURDIEU, Pierre. **A economia das trocas linguísticas: o que falar quer dizer**. Trad. Sergio Miceli et al. São Paulo: EDUSP, 1996.

BOURDIEU, Pierre. **Meditações pascalianas**. Trad. Sergio Miceli. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

BRANCO, Lucia Castello. **O que é erotismo**. São Paulo: Brasiliense, 2004.

BRANDÃO, Izabel F. O. Lugares heterotópicos e a constituição de corpos fronteiriços e identidades transitórias na narrativa de autoras contemporâneas. *In*: DALCASTAGNÈ, Regina; LEAL, Virgínia Maria Vasconcelos (org.). **Espaço e gênero na literatura brasileira contemporânea**. Porto Alegre: Zouk, 2015. p. 133-152.

BRITTO, Clovis Carvalho. Desafiando o campo literário: *Bufólicas* e as estratégias de produção da crença em Hilda Hilst. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, Brasília, n. 48, p. 125-148, 2016. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/elbc/n48/2316-4018-elbc-48-00125.pdf>. Acesso em 07 de março de 2019.

BROWNMILLER, Suzan. **Against our will: men, women and rape**. New York: Fawcett Columbine, 1975.

BUARQUE, Chico. **Chapeuzinho amarelo**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2003.

BUSATO, Susanna. Quem tem medo de Hilda Hilst? *In*: REGUERA, Nilze Maria de Azeredo; BUSATO, Susanna (org.). **Em torno de Hilda Hilst**. São Paulo: UNESP, 2015. p. 9-12.

BUTLER, Judith. **Corpos que importam: os limites discursivos do sexo**. Trad. Verônica Daminelli e Daniel Yago Françoli. São Paulo: N-1, 2019.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Trad. Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

CADY, Joseph. Censorship. *In*: SUMMERS, Claude J. (org.). **The gay and lesbian literary heritage**. New York: An Owl Book, 1997, p. 151-156.

CAMPOS, Carmen Hein de et al. Cultura do estupro ou cultura antiestupro? **Revista Direito GV**, v. 13, n. 3, p. 981-1006, jan. 2018. Disponível em: <http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/revdireitogv/article/view/73339/70474>. Acesso em 05 de março de 2019.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011.

CARVALHO, Paullina Lúcia Silva. **Poesia e corporeidade em Do desejo (2004), de Hilda Hilst**. Dissertação (Mestrado). Campina Grande: Universidade Estadual da Paraíba/Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade, 2014, 119f.

CAVALCANTE, Nathalie Sá. **Corpos e sexualidades que transgridem: análise comparativa e gendrada dos Poemas de Bufólicas, de Hilda Hilst**. Dissertação (Mestrado). Fortaleza: Universidade Federal do Ceará/Programa de Pós-graduação em Letras, 2015. 96f.

CAVALCANTI, José Antônio. **Palavra desmedida: a prosa ficcional de Hilda Hilst**. São Paulo: Annablume, 2014.

CERQUEIRA, Dorine Daisy P. de. Paródia e carnavalização em Severo Sarduy. **Revista Fragmentos**, Florianópolis, v. 4, n. 1, p. 88-93, 1993. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/fragmentos/article/download/1865/2779>. Acesso em 15 de janeiro de 2021.

CERVANTES, Miguel de. **Dom Quixote de la Mancha**. Trad. Almir de Andrade. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.

CHAPERON, Sylvie. Auê sobre O Segundo Sexo. **Cadernos Pagu**, Campinas, n. 12, p. 37-53, 1999.

CHEVALIER, Jean & Gheerbrant, Alain. **Dicionário de símbolos**: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. Trad. Vera da Costa e Silva et al. 26. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.

COELHO, Nelly Novaes. A poesia obscura/luminosa de Hilda Hilst e a metamorfose de nossa época. **Revista ecos**: variantes linguísticas/literaturas regionais, Cuiabá, v. 2, n. 1, p. 7-14, 2007. Disponível em: <https://periodicos.unemat.br/index.php/ecos/issue/view/107>. Acesso em 17 de fevereiro de 2021.

COELHO, Paulo. **Brida**. 74.ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1990.

CONNELL, Raewyn. **Gênero em termos reais**. Trad. Marília Moschkovich. São Paulo: Versos, 2016.

COSSETTI, Rafael. Paratopia da escritora e reorientação de sua imagem: a condição da obscena senhora H., p. 240 -269. **Paratopia - Discurso e Cultura**, São Paulo, v. 3, p. 240-269, 2020. Disponível em: <https://openaccess.blucher.com.br/article-details/08-22381>. Acesso em 25 de fevereiro de 2021.

COUTINHO, Afrânio. **Crítica e poética**. Rio de Janeiro: Acadêmica, 1968.

CROMBERG, Renata Udler. **Cena incestuosa**. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2001.

CUNHA, Rubens da. A advertência poética de Hilda Hilst em As aves da noite. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, Brasília, n. 50, p. 444-467, 2017. Disponível em: https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2316-40182017000100444. Acesso em 17 de fevereiro de 2021.

DALCASTAGNÈ, Regina. **Entre fronteiras e cercado de armadilhas**: problemas da representação na narrativa brasileira contemporânea. Brasília, DF: UnB, 2005.

DALCASTAGNÈ, Regina. Imagens da mulher na narrativa brasileira. **O Eixo e a Roda**, Belo Horizonte, n. 15, p. 127-135, 2007. Disponível em: https://periodicos.ufmg.br/index.php/o_eixo_ea_roda/article/view/28045/21855. Acesso em 06 de março de 2021.

DALCASTAGNÈ, Regina. **Literatura brasileira contemporânea**: um território contestado. Rio de Janeiro: UERJ, 2012.

DERRIDA, Jacques. **A escritura e a diferença**. Trad. Trad. Maria Beatriz Marques Nizza da Silva, Pedro Leite Lopes e Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 2014.

DERRIDA, Jacques. **A farmácia de Platão**. Trad. Rogério da Costa. São Paulo: Iluminuras, 2005.

DERRIDA, Jacques. **Gramatologia**. Trad. Mirian Chnaiderman e Renato Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 2013.

DERRIDA, Jacques. **Papel-máquina**. Trad. Evandro Nascimento. São Paulo: Estação Liberdade, 2004.

DERRIDA, Jacques. **Papel máquina**. Trad. C. de Peretti. Madrid: Trotta, 2003.

DERRIDA, Jacques. **Posições: semiologia e materialismo**. Trad. Maria M. C. Barahona. Lisboa: Plátamo, 1975.

DERRIDA, Jacques; VATTIMO, Gianni (Orgs.). **A religião**. Trad. Tadeu Mazzola Verza. São Paulo: Estação Liberdade, 2000.

DESTRI, Luisa. A língua pulsante de Lori Lamby. *In*: MIRANDA, Adelaide Calhman de et al (org.). **Protocolos críticos**. São Paulo: Iluminuras LTDA, 2009. p. 193-207.

DESTRI, Luisa. **Uma superfície de gelo ancorada no riso**. São Paulo: Globo, 2012.

DIAS, Ângela Maria. Cenas da crueldade: ficção e experiência urbana. *In*: DALCASTAGNÈ, Regina (org.). **Ver e imaginar o outro: alteridade, desigualdade, violência na literatura brasileira contemporânea**. São Paulo: Horizonte, 2008. p. 30-40.

DIAS, Bruno Vinicius Kutelak; NERY, Antonio Augusto. Eva e Lilith: o erotismo e a carnavalização em Caim, de José Saramago. **AFLUENTE**: revista eletrônica de letras e linguística, São Luís, v. 1, n. 2, p. 200-221, jul./set. 2016. Disponível em: <http://www.periodicoeletronicos.ufma.br/index.php/afluente/article/view/5827/3477>. Acesso em 28 de fevereiro de 2019.

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

DISCINI, Norma. Carnavalização. *In*: BRAIT, Beth (org.). **Bakhtin: outros conceitos-chave**. São Paulo: Contexto, 2014. p. 53-93.

DOSSE, François. **O desafio biográfico: escrever uma vida**. Trad. Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2009.

DOSTOIÉVSKI, Fiódor. **O idiota**. Trad. Paulo Bezerra. 3. ed. São Paulo: 34, 2010.

DUARTE, Constância Lima. Literatura feminina e crítica literária. *In*: **Comunicação apresentada no II Encontro Nacional da ANPOLL**. Rio de Janeiro: UFRJ, 1987. p. 15-23.

DUARTE, Edson Costa. Cantares do sem nome e de partidas: dos afetos ao excesso. **Revista Rascunhos Culturais**, Coxim, v. 2, n. 4, p. 171-194, jul./dez. 2011. Disponível em: http://revistarascunhos.sites.ufms.br/files/2012/07/4ed_artigo_11.pdf. Acesso em 17 de fevereiro de 2021.

DUARTE, Edson Costa. *Contos d'escárnio*: textos grotescos sobre o sexo e a morte. **Revista Miscelânea**, Assis, v. 9, p. 90-99, jan./jun. 2011. Disponível em: <https://seer.assis.unesp.br/index.php/miscelanea/article/view/459>. Acesso em 07 de janeiro de 2021.

DURIGAN, Jesus Antônio. **Erotismo e literatura**. São Paulo: Ática, 1985.

ESCOSTEGUY, Ana Carolina. Os Estudos Culturais. In: HOHLFELDT, Antonio; MARTINO, Luiz C.; FRANÇA, Vera Veiga (org.). **Teorias da Comunicação**: conceitos, escolas e tendências. Petrópolis: Vozes, 2001. p. 151-170.

FACCO, Lúcia. **As heroínas saem do armário**: literatura lésbica contemporânea. São Paulo: GLS, 2004.

FACHIN, Lídia. Mediações e valor no drama hugoano. In: **Anais Simpósio Internacional Victor Hugo**. Belo Horizonte: UFMG, 2002. p. 1-4.

FACHIN, Lídia. Polifonia, carnavalização e paródia em *Candide* de Voltaire. **Revista de Letras**, São Paulo, v. 35, p. 113-125, 1995. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/27666645>. Acesso em 07 de janeiro de 2021.

FERNANDES, João Paulo. “Das coisas do lá fora”: (res)significações da voz feminina em Hilda Hilst. In: **Anais III Seminário Nacional Gênero e Práticas Culturais**. João Pessoa: UFPB, 2011. p. 1-7.

FERRARI, Dalka; VECINA, Tereza. **O fim do silêncio na violência familiar**: teoria e prática. São Paulo: Ágora, 2002.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Mini Aurélio**: o dicionário da língua portuguesa. Curitiba: Positivo, 2010.

FERREIRA JÚNIOR, Nelson Eliezer. A violência generificada na literatura brutalista. **Nau literária**, Natal, vol. 14, n. 02, p. 126-136, 2018. Disponível em: <https://www.seer.ufrgs.br/NauLiteraria/issue/view/3596>. Acesso em 05 de março de 2021.

FHILADELFIO, Joana A. Literatura, indústria cultural e formação humana. **Cadernos de Pesquisa**, São Paulo, n. 120, 203-219, nov. 2003. Disponível em: <https://www.scielo.br/pdf/cp/n120/a11n120.pdf>. Acesso em 05 de março de 2021.

FIGARO, Cláudia Jorge. **Famílias incestuosas e sua relação com a psicanálise**: os desafios institucionais do Centro de Estudos e Atendimento Relativos ao Abuso sexual – CEARAS. *On-line*, 2005. Disponível em: http://egp.dreamhosters.com/EGP/51-familias_incestuosas.shtml. Acesso em 23 de outubro de 2018.

FIORIN, José Luiz. **Introdução ao pensamento de Bakhtin**. São Paulo: Contexto, 2018.

FONSECA, Rubem. Palavrão não é pornografia. **O melhor do Pasquim**: 1969/70. Rio de Janeiro: O Pasquim, 1970. p. 70-73.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade I**: a vontade de saber. Trad. Maria Thereza da Costa. Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Graal, 1997.

FREUD, Sigmund. **Os chistes e sua relação com o inconsciente**. Trad. Jayme Salomão e Margarida Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1977.

FRIEDAN, Betty. **A mística feminina**. Trad. Áurea B. Weissenberg. Petrópolis: Vozes, 1971.

GALVE, Fernanda Rodrigues. Eros: o diálogo da ditadura com o desejo nas obras de Hilda Hilst (Brasil) e Gioconda Belli (Nicarágua). In: **Anais Encontro Estadual de História da ANPUH-SP**. Santos, SP: ANPUH, 2014, p. 1-9. Disponível em: <http://www.encontro2014.sp.anpuh.org/site/anaiscomplementares>. Acesso em 09 de fevereiro de 2021.

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

GOUVEA, Leila. Entrevista Hilda Hilst: ser poeta é difícil em qualquer lugar. **D. O. Leitura**, São Paulo, n. 5, p. 52-58, mai. 2003.

GROSSI, Miriam Pillar. Identidade de gênero e sexualidade. **Antropologia em primeira mão**, Florianópolis, n. 26, p. 29-46, 1998.

GUALBERTO, A. C. F. Hilda Hilst e Beatriz Francisca de Assis Brandão: um diálogo sobre a autoria feminina. **Revista Ártemis** - Estudos de Gênero, Feminismos e Sexualidades, João Pessoa, v. 19, p. 39-46, 16 out. 2015. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/index.php/artemis/article/view/26196>. Acesso em 26 de fevereiro de 2021.

GUARESCHI, Neuza Maria de Fátima et al. Discussões sobre violência: trabalhando a produção de sentidos. **Psicologia**: reflexão e crítica, Florianópolis, v. 19, n.1, p. 122-130, 2006. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/prc/v19n1/31301.pdf>. Acesso em 07 de março de 2019.

GUEDES, Maria Eunice Figueiredo. Gênero: o que é isso? **Psicol. Cienc. Prof.**, Brasília, v. 15, n. 1-3, p. 4-11, 1995. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/pcp/v15n1-3/02.pdf>. Acesso em 26 de fevereiro de 2019.

GUERRA, Karl George da Silva. **A carnavalização em Henrique IV**: representações da cultura cômica popular através da linguagem. Dissertação (Mestrado). João Pessoa: Universidade Federal da Paraíba/Programa de Pós-graduação em Letras, 2017. 101f.

GUMIERO, Vania Pereira. **Todos se engolem**: uma leitura antropofágica de *Cartas de um sedutor*, de Hilda Hilst. Dissertação (Mestrado). São Paulo: Universidade de São Paulo/Programa de Pós-graduação em Literatura Brasileira, 2018. 238f.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 7. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.

HALL, Stuart. **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. Trad. Adelaine La Guardia Resende. Belo Horizonte/Brasília: UFMG/UNESCO, 2003.

HENNING, Carlos Eduardo. Interseccionalidade e pensamento feminista: as contribuições históricas e os debates contemporâneos acerca do entrelaçamento de marcadores sociais da diferença. **Mediações**, Londrina, v. 20, n. 2, p. 97-128, jul./dez. 2015.

HILST, Hilda. **A obscena senhora D**. São Paulo: Globo, 2001.

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

HILST, Hilda. **Cartas de um sedutor**. São Paulo: Globo, 2002.

HILST, Hilda. **Com os meus olhos de cão**. São Paulo: Globo, 2006.

HILST, Hilda. **Contos d'escárnio: textos grotescos**. São Paulo: Globo, 2002.

HILST, Hilda. **Da poesia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

HILST, Hilda. **Estar sendo. Ter sido**. São Paulo: Nankin, 1997.

HILST, Hilda. **Fluxo-Floema**. São Paulo: Globo, 2003.

HILST, Hilda. **O caderno rosa de Lori Lamby**. 2. ed. São Paulo: Globo: 2005.

HILST, Hilda. **Tu não te moves de ti**. São Paulo: Globo, 2004.

HIPÓCRATES. **Sobre o riso e a loucura**. Trad. Rogério Gimenes de Campos. São Paulo: Hedra, 2011.

HOMERO. **Odisseia**. Trad. Trajano Vieira. 2. ed. São Paulo: 34, 2012.

HUNT, Lynn. **A invenção da pornografia: obscenidade e as origens da modernidade**. Trad. Carlos Szlak. São Paulo: Hedra, 1999.

INSTITUTO ANTÔNIO HOUAISS DE LEXICOGRAFIA (org.). **Minidicionário Houaiss da língua portuguesa**. São Paulo: Moderna, 2019.

INSTITUTO MOREIRA SALLES. **Hilda Hilst**. São Paulo: IMS, 1999. (Cadernos de Literatura Brasileira, 8).

JAUSS, Hans Robert. O texto poético na mudança de horizonte da leitura. *In*: LIMA, Luiz Costa (org.). **Teoria da Literatura em suas fontes**. 2. ed. Trad. Marion S. Hirschmann e Rosane V. Lopes. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983. p. 873-919.

LAURETIS, Teresa de. **Tecnologies of gender**. Indianapolis: Indiana, 1987.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **Mitológicas IV**: o homem nu. Trad. Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

LIMA, Nathália Ananda Silva de. **Uma excêntrica senhora**: figurações do não-humano em *A obscena senhora D*, de Hilda Hilst. Dissertação (Mestrado). Viçosa: Universidade Federal de Viçosa/Programa de Pós-graduação em Letras, 2015. 82f.

MAINGUENEAU, Dominique. **O discurso pornográfico**. Trad. Marcos Marcionilo. São Paulo: Parábola, 2010.

MARROU, Henri Irénée. Educação e retórica. In: FINLEY, Moses I (org.). **O legado da Grécia**: uma nova avaliação. Trad. Yvette Vieira Pinto de Almeida. Brasília, DF: UnB, 1998. p. 211-228.

MARX, Karl. **O capital**: crítica da economia política – livro 1. Trad. Rubens Enderle. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

MELETÍNSKI, Eleazar Mosséievich. **Os arquétipos literários**. Trad. Arlete Cavaliere, Aurora F. Bernardini e Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Ateliê, 1998.

MELUCCI, Alberto. **O jogo do eu**: a mudança de si em uma sociedade global. São Paulo: Feltrinelli, 2004.

MENDES, Algemira de Macêdo Mendes; ARAÚJO, Jurema da Silva (org.). **Diálogos de gênero e representações literárias**. Teresina: EDUFPI, 2012.

MILLETT, Kate. **Política sexual**. Trad. Alice Sampaio, Gisela da Conceição e Manuela Torres. Lisboa: Dom Quixote, 1974.

MILLETT, Kate. **Sexual politics**. New York: Doubleday, 1970.

MINOIS, Georges. **História do riso e do escárnio**. Trad. Maria Elena Ortiz Assumpção. São Paulo: UNESP, 2003-a.

MINOIS, Georges. **O Diabo**: origem e evolução histórica. Trad. Augusto Joaquim. Lisboa: Terramar, 2003-b.

MIRANDA, Dilmar. Carnavalização e multidentidade cultural: antropofagia e tropicalismo. **Tempo Social**, São Paulo, vol. 9, n. 2, p. 125-154, 1997. Disponível em: <https://www.scielo.br/pdf/ts/v9n2/v09n2a07.pdf>. Acesso em 07 de janeiro de 2021.

MORAES, Eliane Robert. A prosa degenerada de Hilda Hilst. In: PRZYBYCIEN, Regina (org.). **Poetas mulheres que pensaram o século XX**. Curitiba: Ed. UFPR, 2007. p. 11-15.

MORAES, Eliane Robert. Aquelas coisas e um pouco mais: a erótica senil. In: REGUERA, Nilze Maria de Azeredo; BUSATO, Susanna (org.). **Em torno de Hilda Hilst**. São Paulo: UNESP, 2015. p. 115-120.

MOTA, André; D'OLIVEIRA, Ana Flávia Pires Lucas. Poder médico e seus limites. **Revista USP**, São Paulo, n. 40, p. 138-148, 1999. Disponível em:

<http://www.periodicos.usp.br/revusp/article/viewFile/28428/30286>. Acesso em 01 de março de 2019.

MOURA, Karyne Pimenta de. Hilda Hilst e os meandros da busca pela completude em *Cantares de perda e predileção e Trovas de muito amor para um amado senhor*. In: CINTRA, Elaine Cristina; SOUZA, Enivalda Nunes Freitas e (org.). **Roteiro poético de Hilda Hilst**. Uberlândia: EDUFU, 2009. p. 69-89.

MUNIZ, Diva do Couto Gontijo. As feridas abertas da violência contra a mulher no Brasil: estupro, assassinato e feminicídio. In: STEVENS, Cristina (org.). **Mulheres e violências: interseccionalidades**. Brasília: Technopolitik, 2017. p. 36-49.

MUÑOZ, Eliana Díaz. Discusiones encarnizadas: el cuerpo de la intelectual orgánica en la poesía de Mária Russotto. **Cuadernos de Literatura**, Bogotá, n. 18, p. 211-236, 2013. Disponível em: http://investigaciones.uniatlantico.edu.co/revistas/index.php/cuadernos_literatura/article/view/1212. Acesso em 05 de março de 2021.

NADER, Maria Beatriz; CAMINOTI, Jacqueline Medeiros. Gênero e poder: a construção da masculinidade e o exercício do poder masculino na esfera doméstica. In: **Anais do XVI Encontro Regional de História da ANPUH-RIO: saberes e práticas científicas**. Rio de Janeiro: ANPUH, 2014, p. 1-9. Disponível em: <http://www.encontro2014.rj.anpuh.org/resources/anais>. Acesso em 27 de fevereiro de 2021.

NASCIMENTO, Evando. **Derrida e a literatura: “notas” de literatura e filosofia nos textos da desconstrução**. São Paulo: É, 2015.

NIETZSCHE, F. **Assim falou Zaratustra**. Trad. Mário da Silva. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

OLIVEIRA, Anay Stela; KNÖNER, Salette Farinon. **A construção do conceito de gênero: uma reflexão sob o prisma da Psicologia**. Trabalho de Conclusão de Curso. Blumenau: FURB, 2005.

OLIVEIRA, Pedro Paulo de. **A construção social da masculinidade**. Belo Horizonte: UFMG, 2004; Rio de Janeiro: IUPERJ, 2004.

PAES, José Paulo (org.). **Poesia erótica em tradução**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

PALLOTTINI, Renata. Posfácio. In: HILST, Hilda. **Teatro completo**. São Paulo: Globo, 2008. p. 491-517.

PAZ, Octavio. **A dupla chama: amor e erotismo**. Trad. Wladir Dupont. São Paulo: Siciliano, 1994.

PAZ, Octavio. **Um mais além erótico: Sade**. Trad. Wladir Dupont. São Paulo: Mandarim, 1999.

PÉCORA, Alcir. A moral pornográfica. **Suplemento Literário**, Belo Horizonte, n.70, p. 16-19, abr. 2001.

PÉCORA, Alcir. Hilda menor: teatro e crônica. *In*: REGUERA, Nilze Maria de Azeredo; BUSATO, Susanna (org.). **Em torno de Hilda Hilst**. São Paulo: UNESP, 2015.

PÉCORA, Alcir. **Por que ler Hilda Hilst**. São Paulo: Globo, 2010.

PEDROZO, Elisa Capelari. Uma revisão teórica da crítica literária: do estruturalismo à crítica feminista. **Em Tese**, Florianópolis, v. 25, n. 2, p. 185-199, jan. 2020. Disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/emtese/article/view/15195/1125613034>. Acesso em 13 de fevereiro de 2021.

PELLEGRINI, Tânia. No fio da navalha: literatura e violência no Brasil de hoje. *In*: DALCASTAGNÈ, Regina (org.). **Ver e imaginar o outro**: alteridade, desigualdade, violência na literatura brasileira contemporânea. São Paulo: Horizonte, 2008. p. 15-34.

PEREIRA, J. [sem título]. **Jornal da Tarde**, Campinas, 28 fev. 1989, s. p.

PINEZI, Gabriel. Metapoética em *Com os meus olhos de cão*, de Hilda Hilst: transcendência como experiência poética-filosófica. **FronteiraZ**, São Paulo, n. 17, 2016, p. 197-214. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5759236>. Acesso em 28 de fevereiro de 2019.

PIZÁ, Graça; AZAMBUJA, Maria Regina Fay de. **Incesto e alienação parental**: realidades que a justiça insiste em não ver. São Paulo: RT, 2011.

PLATÃO. **O banquete ou Do amor**. Trad. J. Cavalcante de Souza. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1995.

POUND, Ezra. **Do caos à ordem**: visões da sociedade dos cantares de Ezra Pound. Trad. Daniel Pearlman e Luísa Campos. Lisboa: Assírio & Alvim, 1983.

PRADO NETO, Donato José do. **Sexualidade e efeito obsceno entre afagos e acenos**. Dissertação (Mestrado). Ilhéus: Universidade Estadual de Santa Cruz/Programa de Pós-Graduação em Letras, 2019, 92f.

PRAUN, Andrea Gonçalves. Sexualidade, gênero e suas relações de poder. **Revista Húmus**, São Luís, v. 1, n. 1, p. 55-65, Jan./Fev./Mar./Abr. 2011. Disponível em: <http://www.periodicoeletronicos.ufma.br/index.php/revistahumus/article/view/1641/1302>. Acesso em 20 de fevereiro de 2021.

PROPP, Vladimir. **Comicidade e riso**. Trad. Aurora Fornoni Bernardini e Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Ática, 1992.

QUEIROZ, Vera. **Hilda Hilst**: três leituras. Florianópolis: Mulheres, 2000.

RABELAIS, François. **Gargântua e Pantagruel**. Trad. David Jardim. São Paulo: Itatiaia, 2003.

RAJAGOPALAN, Kanavillil. Ética da desconstrução. *In*: NASCIMENTO, Evando; GLENADEL, Paula (org.). **Em Torno de Jacques Derrida**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2000. p. 9-24.

RAMOS, Tânia Regina Oliveira. Começar de novo: a escrita feminina na zona do afeto. *In*: DALCASTAGNÈ, Regina; LEAL, Virgínia Maria Vasconcelos. **Espaço e gênero na literatura brasileira contemporânea**. Porto Alegre: Zouk, 2015. p. 185-196.

RIBEIRO, Leo Gilson. Da ficção. *In*: HILST, Hilda. **Ficções**. São Paulo: Quíron, 1977. p. 9-12.

RIBEIRO, Paulo Rennes Marçal. **Educação sexual além da informação**. São Paulo: E. P. U., 1990.

RICH, A. Heterossexualidade compulsória e existência lésbica. **Bagoas**: estudos gays, gêneros e sexualidades, Natal, v. 4, n.5, p. 17-44, 2010. Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/bagoas/article/view/2309>. Acesso em 07 de junho de 2021.

RITA, Annabela. Mise en abyme. *In*: CEIA, Carlos (org.). **E-Dicionário de termos literários**. Disponível em: <http://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/mise-en-abyme/>. Acesso em 01 de março de 2019.

RODRIGUES, Tatiana Franca. **A impossível linguagem**: uma leitura sobre as vozes dissidentes na escritura de Hilda Hilst. Dissertação (Mestrado). Juiz de Fora: Universidade Federal de Juiz de Fora/Programa de Pós-graduação em Letras, 2007. 104f.

ROSA, L. Escritor vê a crise com humor e erotismo. **Diário Popular**, Campinas, p. 1, 24 set. 1992.

ROSSET, Clément. **A lógica do pior**. Trad. Fernando J. Fagundes Ribeiro e Ivana Bentes. Rio de Janeiro: Espaço e tempo, 1989.

SAID, Edward. **Representações do intelectual**: as conferências Reith de 1993. Trad. Milton Hatoum. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

SALIH, Sara. **Judith Butler e a teoria queer**. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

SANTOS, Áurea Regina do Nascimento. A literatura moçambicana pós-colonial de autoria feminina. *In*: MENDES, Algemira de Macêdo; CARVALHO, Diógenes; ZINANI, Cecil (org.). **Literatura e gênero**: alteridade e poder (des)construindo paradigmas. Teresina: EDUFPI, 2016. p. 125-144.

SANTOS, Milene de Fátima. **A humanização do divino e o erotismo em Hilda Hilst**. 2014. 104 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Linguísticos e Estudos Literários). Universidade Federal de Viçosa, Viçosa, 2014.

SCHMIDT, Rita. Repensando a cultura, a literatura e o espaço de autoria feminina. *In*: NAVARRO, Marcia Hoppe (org.). **Rompendo o silêncio**: gênero e literatura na América Latina. Porto Alegre: UFRGS, 1995. p. 182-189.

SCHMIDT, Simone Pereira. Longa vida ao trabalho contra a morte e o esquecimento. *In*: MUZART, Zahidé Lupinacci (org.). **Escritoras brasileiras do século XIX**. Florianópolis: Ed. Mulheres, 2009. v.3. p. 13-17.

SCHNEIDER, Liane. Kate Millett, Sexual Politics e os diálogos entre diferentes paradigmas e ondas feministas. **Signo**, Santa Cruz do Sul, v. 45, n. 84, p. 2-11, set. 2020. ISSN 1982-2014. Disponível em: <https://online.unisc.br/seer/index.php/signo/article/view/15579>. Acesso em 03 de março de 2021.

SCOTT, Joan. Deconstructing equality-versus-difference: or, the uses of poststructuralist theory for feminism. **Feminist Studies**, New York, v. 14, p. 32-50, 1988. Disponível em: <https://programadssrr.files.wordpress.com/2013/05/deconstructing-equality-versus-difference-or-the-uses-of-poststructuralist-theory-for-feminism.pdf>. Acesso em 13 de março de 2021.

SCOTT, Joan. Gênero: uma categoria útil de análise. **Educação e Realidade**, Porto Alegre, v. 20, n. 2, p. 71-100, jul./dez. 1995.

SHAPIRO, Judith. **A feminist perspective in the academy**: the difference it makes. Chicago: University of Chicago Press, 1981.

SILVA, Ivana Carolina Santos da. **Sororidade e rivalidade feminina nos filmes de princesa da Disney**. Monografia (Graduação). Brasília: Universidade de Brasília/Faculdade de Comunicação, 2016. 130f.

SILVA, Luana Mayara da. **Carnavalização e matutismo na poesia de Jessier Quirino**. 2019. 42 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Letras) – Unidade Acadêmica de Serra Talhada, Universidade Federal Rural de Pernambuco, Serra Talhada, 2019.

SILVA, Reginaldo Oliveira. **Uma superfície de gelo ancorada no riso**: a atualidade do grotesco em Hilda Hilst. João Pessoa: EDUEPB, 2013.

SOARES, Angélica. **(Ex)ensões**: Adélia Prado, Helena Parente Cunha e Lya Luft em prosa e verso. Rio de Janeiro: 7letras, 2012.

SONTAG, Susan. **A vontade radical**: estilos. Trad. João Roberto Martins Filho. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

SOUZA, Edilma de; MONTEIRO, Silas Borges. Dissidências crianceiras: involução criadora em sala de aula. **Eccos** - Revista Científica, São Paulo, n. 53, p. 1-20, abr./jun. 2020. Disponível em: <https://periodicos.uninove.br/eccos/article/view/16566/8367>. Acesso em 27 de fevereiro de 2021.

SOUZA, Enivalda Nunes Freitas e. Como se morre em Hilda Hilst: lições de seu “pequeno bestiário”. *In*: CINTRA, Elaine Cristina; SOUZA, Enivalda Nunes Freitas e (org.). **Roteiro poético de Hilda Hilst**. Uberlândia: EDUFU, 2009. p. 213-240.

SOUZA E SOUZA, Raquel Cristina de. “O visitante” revisitado: exercícios autotextuais em Hilda Hilst. **Revista Diadorim**, Rio de Janeiro, v.3, p. 97-112, 2008. Disponível em:

<https://revistas.ufrj.br/index.php/diadorim/issue/view/339>. Acesso em 17 de fevereiro de 2021.

SPERRY, Len. **Sexo, sacerdócio e igreja**. Bilbao: Sal Terrae, 2004.

STEGAGNO-PICCHIO, Luciana. **História da literatura brasileira**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.

STOPPINO, Mario. Poder. *In*: BOBBIO et al (org.). **Dicionário de política**. Brasília: UnB, 1987.

SWAIN, Tanio Navarro. Apresentação. *In*: SWAIN, Tanio Navarro; MUNIZ, Diva do Couto Gontijo (org.). **Mulheres em ação**: práticas discursivas, práticas políticas. Florianópolis: Mulheres; Belo Horizonte: PUC Minas, 2005, p. 9-13.

TEIXEIRO, Alva Martínez. Refulgência, dor e maravilha: os conceitos de tempo, deterioração, finitude e morte na obra de Hilda Hilst. *In*: REGUERA, Nilze Maria de Azeredo; BUSATO, Susanna (org.). **Em torno de Hilda Hilst**. São Paulo: UNESP, 2015. p. 75-98.

TELLES, Lygia Fagundes. Poema. **Revista branca**, Rio de Janeiro, ano 2, n. 9, 1949.

TISCOSKI, Luciana. O Nunca Mais é a fera: ensaio sobre perda e predileção. **Outra travessia**, Florianópolis, n. 15, p. 227-245, 2013. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/Outra/issue/view/2028>. Acesso em 28 de fevereiro de 2019.

TOLLENDAL, Eduardo José. Breve leitura de Hilda Hilst: sobre crítica, poesia e política. *In*: CINTRA, Elaine Cristina; SOUZA, Enivalda Nunes Freitas e (org.). **Roteiro poético de Hilda Hilst**. Uberlândia: EDUFU, 2009. p. 159-174.

VEIGA-NETO, A. As idades do corpo: (material)idades, (divers)idades, (corporal)idades, (ident)idades. *In*: AZEVEDO, José Clóvis (org.). **Utopia e democracia na Educação Cidadã**. Porto Alegre: Da Universidade, 2000. p. 215-234.

VIANA, H. Hilda Hilst: um poema no teatro. **Diário de São Paulo**, Jornal de Domingo, São Paulo, 29 abr. 1973.

VIEIRA JUNIOR, Itamar. **Torto Arado**. São Paulo: Editora Todavia, 2019.

VINCENZO, Elza Cunha de. **Um teatro da mulher**. São Paulo: Perspectiva, 1992.

VOLTAIRE. **Cândido ou o Otimismo**. Trad. Samuel Titan Jr. Rio de Janeiro: Tecnoprint, 1984.

WERNECK, Humberto. Hilda se despede da seriedade. *In*: BIBLIOTECA AZUL (org.). **Pornô chic**: Hilda Hilst. São Paulo: Globo, 2014. p. 244-251.

WILDE, Oscar. O leque de Lady Windermere. *In*: WILDE, Oscar. **Oscar Wilde**: teatro completo. São Paulo: Landmark, 2011, vol. 1.

WOLF, Naomi. **O mito da beleza**: como as imagens de beleza são usadas contra as mulheres. Trad. Waldéa Barcellos. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2018.

XAVIER, Elódia. **Que corpo é esse?** o corpo no imaginário feminino. Florianópolis: Mulheres, 2007.

ZENI, Bruno. Entrevista: Hilda Hilst. **Cult**: Revista Brasileira de Literatura, São Paulo, n.12, p. 6-13, jul. 1998.

ZINANI, Cecil Jeanine Albert. A construção da identidade feminina: literatura e memória. *In*: MENDES, Algemira de Macêdo; CARVALHO, Diógenes Buenos Aires de (org.). **Literatura e gênero**: relações de poder, gênero e representações literárias. Teresina: EDUFPI, 2014. p. 11-26.

ZINANI, Cecil Jeanine Albert. **Literatura e gênero**: a construção da identidade feminina. Caxias do Sul: EDUCS, 2013.

ZINANI, Cecil Jeanine Albert. Representação de gênero em A bolsa amarela, de Lygia Bojunga. *In*: ZINANI, Cecil Jeanine Albert; CARVALHO, Diógenes Buenos Aires de (org.). **Estudos de gênero e literatura para crianças e jovens**: um diálogo pertinente. Caxias do Sul: Educs, 2015. p. 17-32.

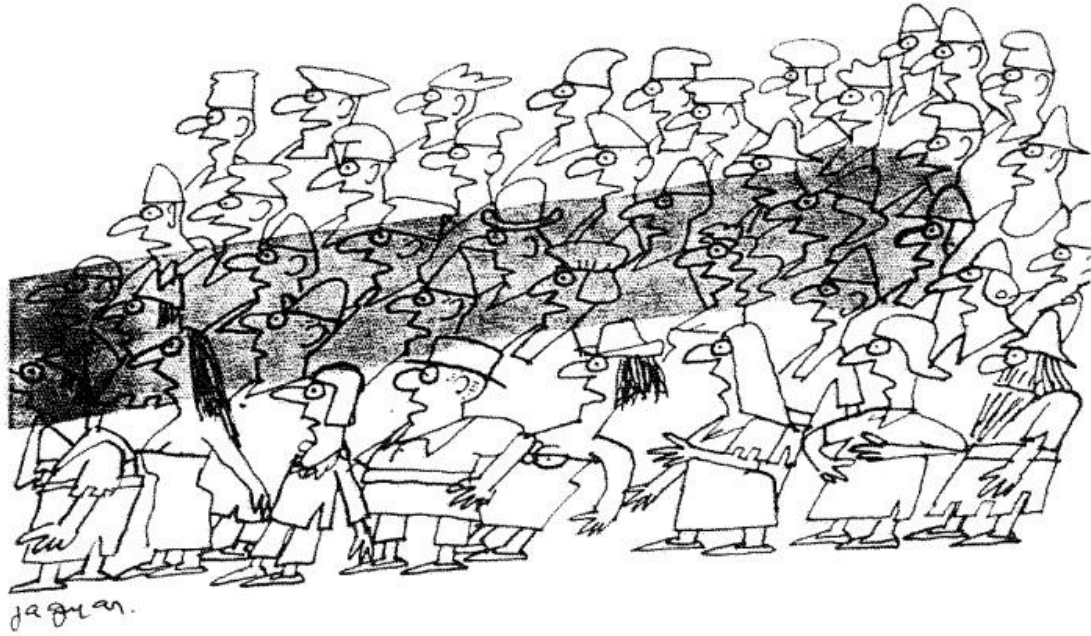
ZINANI, Cecil Jeanine Albert; SANTOS, Salete Rosa Pezzi dos. **Mulher e literatura**: história, gênero, sexualidade. Caxias do Sul, RS: EDUCS, 2010.

ANEXO A – RIDENDO CASTIGAT MORES



Ridendo castigat mores

ANEXO B – O REIZINHO GAY



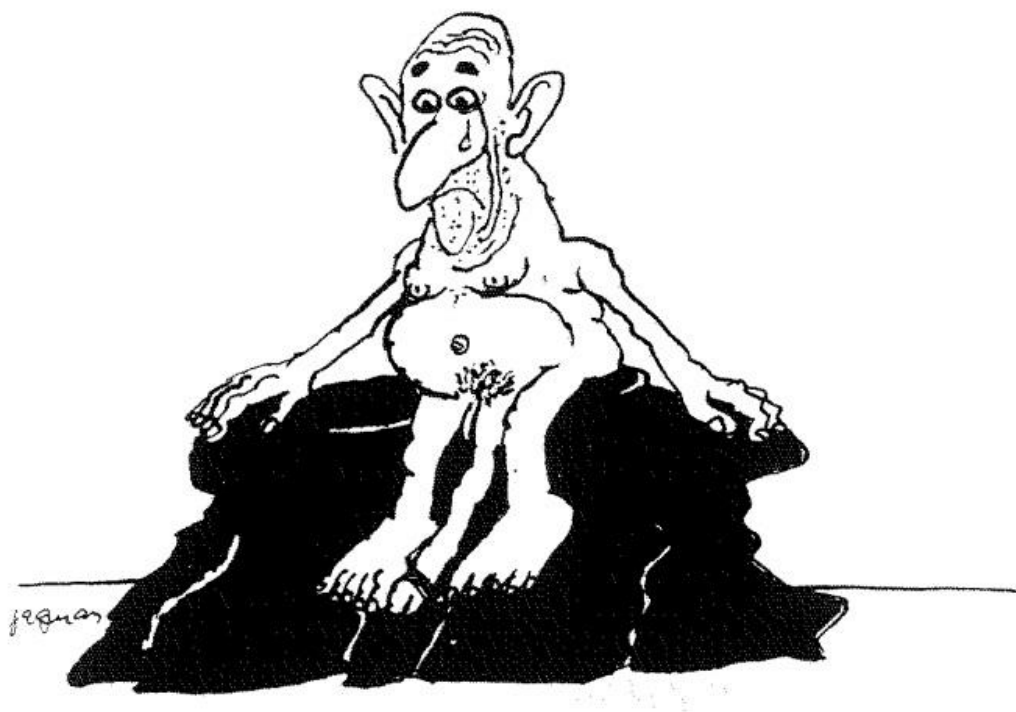
ANEXO C – A RAINHA CARECA



ANEXO D - DRIDA, A MAGA PERVERSA E FRIA



ANEXO E – O ANÃO TRISTE



ANEXO F – FILÓ, A FADINHA LÉSBICA



ANEXO G – BANANA

