

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

CARLOS ALEXANDRE DA SILVA ROCHA

**OBSCENO, PARÓDIA E GROTESCO
EM *BUFÓLICAS* DE HILDA HILST**

**VITÓRIA
2014**

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

CARLOS ALEXANDRE DA SILVA ROCHA

**OBSCENO, PARÓDIA E GROTESCO
EM *BUFÓLICAS* DE HILDA HILST**

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

Orientador: Prof. Dr. Paulo Roberto Sodré.

VITÓRIA

2014

Dados Internacionais de Catalogação na publicação (CIP)
(Centro de Documentação do Programa de Pós-Graduação em Letras,
da Universidade Federal do Espírito Santo, ES, Brasil)

R672 Rocha, Carlos Alexandre da Silva, 1988-
Obsceno, paródia e grotesco em *Bufólicas* de Hilda Hilst/ Carlos Alexandre da Silva Rocha,
2014.
127 f.

Orientador: Paulo Roberto Sodré.

Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Espírito Santo, Programa de Pós-Graduação em Letras.

1. Hilst, Hilda, 1930-2004 – Crítica e interpretação. 2. Hilst, Hilda, 1930-2004 . *Bufólicas*. 3. Literatura brasileira – Séc. XXI. 4. Sátira na literatura. I. Sodré, Paulo Roberto. II. Universidade Federal do Espírito Santo, Programa de Pós-Graduação em Letras. III. Título.

CARLOS ALEXANDRE DA SILVA ROCHA

**OBSCENO, PARÓDIA E GROTESCO
EM *BUFÓLICAS* DE HILDA HILST**

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

Aprovada em 24 de novembro de 2014.

COMISSÃO EXAMINADORA

Prof. Doutor Paulo Roberto Sodré
Universidade Federal do Espírito Santo
Orientador

Prof. Doutor Deneval Siqueira de Azevedo Filho
Universidade Federal do Espírito Santo
Membro Titular Interno

Prof^a. Doutora Eliane Robert Moraes
Universidade de São Paulo
Membro Titular Externo

Prof. Doutor Luis Eustaquio Soares
Universidade Federal do Espírito Santo
Membro Suplente Interno

Prof. Doutor Wilson Coelho
Centro Cultural SESC Glória
Membro Suplente Externo

Aos meus pais
E a Hilda Hilst (*in memoriam*).

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador Paulo Roberto Sodré.

À Gabriela Oliveira pelo amor e atenção dedicada.

À Eliane Robert Moraes pela rápida resposta aos meus pedidos de bibliografia.

À Vanessa – irmãzinha.

À Irene Coutinho da Silva e ao Ricardo Salvalaio pela amizade sincera.

À Casa do Sol, especialmente ao Jurandy Valença e à Olga Bilenky.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Ensino Superior (CAPES).

Ao Centro de Documentação Alexandre Eulálio (CEDAE), do Instituto de Estudos da Linguagem (IEL), da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp).

RESUMO

Em *Bufólicas*, de 1992, último livro que compõe a tetralogia obscena de Hilda Hilst – constituída também por *O caderno rosa de Lori Lamby*, de 1990; *Contos d’escárnio & textos grotescos*, de 1990; e *Cartas de um sedutor*, de 1991 –, a autora, a partir do obsceno, desnuda e desmascara os “defeitos” políticos e os comportamentos conservadores. Como nos alerta o crítico e organizador da obra da autora, Alcir Pécora (2005), o conceito de obscenidade se adéqua ao livro e a toda a obra de Hilda Hilst, na medida em que se detecta o obsceno no emprego de palavras que se referem aos órgãos excretores utilizados sexualmente. Sendo assim, esta pesquisa tem como *corpus* o último livro da tetralogia, no qual há, além do obsceno, o realismo grotesco, estudado por Mikhail Bakhtin ([1965] 1993), em que se percebe o uso dos opostos e das regiões baixas do corpo para que dele possam surgir o riso e a crítica. Nos sete poemas-fábulas que compõem *Bufólicas*, estão presentes as personagens tradicionais dos contos de fadas, como: o rei, a rainha, a bruxa, a menina, o lobo, a avó, o anão, a donzela e a fada. Essas personagens, relacionadas ora com o bem, ora com o mal, comumente estão ligadas ao alto corporal; entretanto, nos sete poemas aparecem com as emoções ligadas ao sexo, sendo, desse modo, transpostas para o baixo corporal, para as regiões reprodutoras e excretoras do corpo humano. Vê-se, portanto, a união de elementos díspares na feitura dos poemas, que misturam gêneros e registros altos com os baixos, como os contos de fadas e as fábulas com o grotesco e o obsceno, que rebaixam essa literatura clássica ao rés do chão. Nesse sentido, este trabalho visa analisar a obscenidade presente nos poemas-fábulas, relacionando-os às noções de grotesco e de paródia, sob a mira das reflexões sobre o assunto de, além dos citados, Georges Bataille ([1957] 2013), Wolfgang Kaiser ([1957] 1986), Victor Manuel de Aguiar e Silva ([1967] 2007), Vladímír Propp ([1976] 1992), Linda Hutcheon ([1984] 1985) e Sarane Alexandrian ([1989] 1994). O objetivo é analisar os sete poemas-fábulas de *Bufólicas*, aproximando-os de seus respectivos personagens-modelo nos contos de fada, de modo a investigar o efeito literário dessa aproximação paródica, grotesca e obscena.

Palavras-chave: Poesia brasileira contemporânea – Hilda Hilst. Hilda Hilst – *Bufólicas*. *Bufólicas* – Crítica e interpretação. Obsceno literário – *Bufólicas*.

ABSTRACT

In *Bufólicas*, 1992, the last book that composes the obscene tetralogy of Hilda Hilst - also incorporated by *O caderno rosa de Lori Lamby*, 1990; *Contos d'escárnio & textos grotescos*, 1990; and *Cartas de um sedutor*, 1991 -, from the obscene, the author, denudes and exposes political "defects" and conservative behavior. As warned by the critic and organizer of Hilst's work, Alcir Pecora (2005), the concept of obscenity is present in the book and whole work of the author, as the obscene is perceived in the use of words that make reference to the excretory organs sexually used. Thus, this research is focused on the last book of the tetralogy, in which there is, besides the obscene, the grotesque realism, studied by Mikhail Bakhtin ([1965] 1993), in which one perceives the use of opposites and of the lower regions of the body from where laugh and criticism arise. In the seven fable-poems that compose *Bufólicas* are present traditional characters of fairy tales, as the king, the queen, the witch, the girl, the wolf, the grandmother, the dwarf, the fairy and the maiden. These characters, related either with the good, sometimes with the evil, are commonly linked to the higher region of the body; however, in the seven poems they appear with sexual related emotions, being thereby, incorporated into lower region of the body, to the reproductive and excretory regions. We see, therefore, the union of disparate elements in the composition of poems that mix genres and high registers with the low ones, as fairy tales and fables with the grotesque and obscene that demean this classic literature to the ground floor. In this sense, this work aims to analyze the obscenity in this fable-poems, relating them to the notions of the grotesque and parody, focusing reflections on the subject, besides those already mentioned, Georges Bataille ([1957] 2013), Wolfgang Kaiser ([1957] 1986), Victor Manuel de Aguiar e Silva ([1967] 2007), Vladimir Propp ([1976] 1992), Linda Hutcheon ([1984] 1985) and Sarane Alexandrian ([1989] 1994). It will analyze the seven fable-poems *Bufólicas*, bringing them closer to their respective character models in fairy tales, in order to investigate the effect of this parodic, grotesque and obscene literary approach.

Keywords: Contemporary Brazilian Poetry - Hilda Hilst. Hilda Hilst - *Bufólicas*. *Bufólicas* - Criticism and interpretation. Literary obscene - *Bufólicas*.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
1. A PALAVRA INOCULTA DE HILDA HILST	34
1.1. A PALAVRA OBSCENA DE <i>BUFÓLICAS</i>	44
1.2. O RISO OBSCENO DE <i>BUFÓLICAS</i>	51
2. <i>BUFÓLICAS</i> E AS PROFANAÇÕES PARÓDICAS	64
2.1. A INTRATEXTUALIDADE EM <i>BUFÓLICAS</i>	74
2.2. A INTERTEXTUALIDADE COM OS CONTOS DE FADAS.....	78
3. INVASÃO DOS DOMÍNIOS: O GROTESCO HILSTIANO	89
3.1. A POESIA PANTAGRUÉLICA.....	95
3.2. OS ANFIGURIS HILSTIANOS	105
CONSIDERAÇÕES FINAIS	115
REFERÊNCIAS	120

Tu gozas ou defecas
Diante do ato sem nome
O rubro obsceno dessa orgia?

Hilda Hilst

INTRODUÇÃO

Hilda Hilst (1930-2004) encerrou seu grupo de obras obscenas¹ com o livro de poemas *Bufólicas*, editado pela Massao Ohno em 1992. Este livro, composto por sete poemas com protagonistas representativos dos contos de fadas – “O reizinho gay”, “A rainha careca”, “Drida, a maga perversa e fria”, “A Chapéu”, “O anão triste”, “A cantora gritante” e “Filó, a fadinha lésbica” –, vem com suas personagens invertidas em relação ao que elas representam na tradição: o rei, contrariando a representação da masculinidade heterossexual, é gay; a rainha é casta, mas por causa da falta de “pentelhos”; a maga pratica ações que podem ser consideradas politicamente incorretas contra pessoas como idosos, crianças, negros e animais, e comenta suas travessuras em um diário; Chapéu é cafetina do Lobo homo-orientado, e este é secretamente sodomizado pela avó Leocádia; o anão que era abusivamente dotado, pois tinha uma “terceira perna”, por um pedido mal interpretado por Deus fica sem nem “um pedaço de pau”; a cantora, representando a donzela, tem uma voz afrodisíaca; a fada, além de ser lésbica, à noite vira fera e pratica sexo anal nos moradores da vila, mas no final é raptada por Troncudão e deixa o lugar no esquecimento.

Hilst, ao fim de sua carreira literária, dedicou-se ao obsceno, à escrita de seu “pornô-chique”, como a autora nomeou sua tetralogia. A escritora embrenhou-se na feitura de tais textos devido a sua constatação de que o público não lia a sua obra, produzida em vários gêneros, como a poesia, o teatro e a narrativa. Anatol Rosenfeld, em texto que escreveu como prefácio para a obra *Fluxo-floema*, repara nesta característica singular da escritora:

É raro encontrar no Brasil e no mundo de escritores, ainda mais neste tempo de especializações, que experimentam cultivar os três gêneros fundamentais de literatura — a poesia lírica, a dramaturgia e a prosa narrativa — alcançando resultados notáveis nos três campos. A este grupo pequeno pertence Hilda Hilst que, de início exclusivamente dedicada à poesia e mais conhecida como poeta — convém evitar o termo poetisa carregado de associações patriarcais — invadiu mais recentemente o terreno da dramaturgia e apresenta agora o primeiro volume de ficção narrativa. Ao lado de necessidades subjetivas, são sem dúvida também problemas de ordem objetiva que a levaram a estender a sua arte, de forma significativa, a domínios literários além daqueles da poesia. É preciso somente mencionar o fato de que uma visão antinômica da realidade se exprime de modo mais radical e aguçado no diálogo da obra dramática, no *dia-logos*, isto é, no espírito dividido de um gênero que surge depois de rompida a unidade espiritual da origem;

¹A tetralogia é composta por *O caderno rosa de Lori Lamby* (1990), *Contos d'Escárnio – Textos grotescos* (1990), *Cartas de um sedutor* (1991) e *Bufólicas* (1992).

unidade todavia que ainda assim subjaz à divisão já que de outro modo o próprio diálogo se tornaria impossível. Não será difícil mostrar que também as pesquisas na esfera da prosa ficcional, tal como praticadas nas obras deste volume, quase todas distantes dos padrões do conto, obedecem a imposições objetivas (ROSENFELD, 1970, grifo do autor).

Como podemos notar nas considerações de Rosenfeld, Hilda Hilst praticava com maestria os três gêneros fundamentais da literatura. Sobre a poesia, Nelly Novaes Coelho (1999), em “Da poesia”, faz um interessante estudo da obra poética da autora, no qual reflete que a lírica hilstiana expressa as interrogações de natureza física e metafísica do homem contemporâneo. Como sabemos, toda grande poesia carrega as interrogações radicais do nosso pensamento, como as dúvidas de natureza física (psíquico-erótica) e as outras de natureza metafísica que corresponderiam à busca do além das aparências, “entre o sagrado e profano”, uma poesia que se questiona sobre os mistérios da vida, da morte, de Deus. Como Coelho nos lembra, na poesia e na ficção da escritora campinense, “essas interrogações radicais surgem, obviamente, de uma tríplice voz: a do ser humano, a da mulher e a da poeta” (COELHO, 1999, p. 67), ficando ao cargo desta última a tarefa nomeadora que criará o real (p. 67).

Este mesmo raciocínio ressalta Claudio Willer (1990), em “Pacto com o hermético”, publicado no *Jornal do Brasil*, sobre a poesia e a prosa de Hilda Hilst, vertentes distintas, mas complementares, a que se acrescenta ainda sua produção teatral. Para Willer, “a poesia frequentemente é mais concisa e contida, com um sentido de apuro formal, mais evidente no lírico *Júbilo, memória, noviciado da paixão*. É esplêndida nas imagens poéticas do tipo visual, particularmente em *Da Morte – Odes Mínimas*” (WILLER, 1990). Já a prosa hilstiana, por exemplo, “é anárquica, transgressiva, delirante. Cada livro parece fragmento de um texto infinito (o que é indicado por um dos títulos, *Fluxo-floema*). Textos de invenção e ruptura, particularmente o escatológico (nos dois sentidos da palavra) *A obscena Senhora D*” (WILLER, 1990).

Hilda Hilst, em entrevistas, relata que se engajou nesses variados gêneros como forma de ter uma comunicação mais efetiva com o público. No período da ditadura militar, fez teatro como uma necessidade de comunicação direta com as pessoas devido à urgência do contato, como a própria autora afirma em entrevista a Regina Helena ([1969] 2013): “Nós vivemos num mundo em que as pessoas querem se comunicar de forma urgente e terrível. Comigo também aconteceu isso. Só poesia já não me bastava. [...]. A gente diz as coisas, mas as

edições além de serem pequenas, vendem pouco. Então procurei o teatro” (DINIZ, 2013, p. 25). Essa mesma necessidade de comunicação fez com que Hilda Hilst se dedicasse à escrita de seu teatro e de sua prosa, levou-a ao risco de elaborar as suas obras obscenas, sobre as quais vários estudos foram produzidos.

Holocausto das fadas: a trilogia obscena e o carmelito bufólico de Hilda Hilst, de Deneval Siqueira de Azevedo Filho, dissertação defendida em 1996, é um importante estudo sobre o projeto polêmico de Hilda Hilst, pois foi um dos primeiros a analisá-lo. Azevedo Filho chega à conclusão de que o projeto pornográfico de Hilda Hilst havia fracassado na sua intenção pornográfica e comercial. O crítico argumenta que, ao escrever a famosa série obscena, Hilda Hilst pretendia que suas obras fossem mais vendidas, mas ocorre o contrário; um exemplo disso é *Cartas de um sedutor*, que encalhou nas livrarias, sendo devolvida à escritora a quantidade de mil livros (AZEVEDO FILHO, 1996, p. 23-39). Para esse crítico, ao sofisticar literariamente um gênero textual como a pornografia, a autora esvazia sua intenção genológica, que é a excitação sexual dos receptores. A razão disso está no fato de que o “preciosismo vocabular e o excesso desmotivam, então, a recepção, pois a matéria-prima é menosprezada” (AZEVEDO FILHO, 1996, p. 25).

Sobre a pornografia, Lynn Hunt, em “Obscenidade e as origens da modernidade, 1500-1800”, destaca a importância do século XIX para sua definição:

Em termos linguísticos, os meados do século XIX foram cruciais. Em 1857, a palavra *pornografia* apareceu pela primeira vez no *Oxford English Dictionary*, e a maioria de suas variações — *pornógrafo* e *pornográfico* — datam do mesmo período. Esses verbetes surgiram na França um pouco antes. Segundo o *Trésor de la langue française*, a palavra *pornographe* apareceu primeiro em 1769, no tratado de Restif de la Bretonne (sic) intitulado *Le Pornographe*, aludindo a textos sobre prostituição, enquanto *pornographique*, *pornographe* e *pornographie*, no sentido de escritos ou imagens obscenos, datam de 1830 e 1840 (HUNT, 1999, p. 13-14, grifos do autor).

Apesar de as fontes teóricas que tratam da pornografia e de sua correspondente proibição serem encontradas desde 1500, somente no século XIX é que se chegou a uma conclusão sobre o que seria pornografia. Entende-se o conceito, portanto, como o de uma “escritura prostituída”. O escritor, a partir dessa definição, se renderia ao mercado e faria literatura de baixa qualidade. Concepção, aliás, adotada pela maioria dos críticos de Hilda Hilst.

Observa-se que, ao reelaborar o gênero pornografia, parodiando-o também, Hilda Hilst desloca o verdadeiro objetivo desse texto, que é o mercado de consumo. No mesmo instante em que a obra agrada a certos leitores, provocando-lhes o riso, desagrada muito a outros, frustrando-os em sua expectativa de um livro conforme o gênero (AZEVEDO FILHO, 1996, p. 27). A escritora, então, segundo as premissas de Deneval de Azevedo Filho, fracassa na comunicação com o público leitor de livros pornográficos devido ao intelectualismo e à metalinguagem que permeiam toda a série obscena hilstiana.

O pesquisador também discorda da leitura de que os livros pertençam a uma série temática, pois, segundo ele, não há continuidade do segmento estético e muito menos temático para se embasar a informação dada por variados críticos de que os quatro livros fariam parte de uma *tetralogia obscena* (AZEVEDO FILHO, 1996, p. 103). Ao não reconhecer o projeto obsceno, Azevedo Filho desconsidera *Bufólicas* em sua pesquisa e apenas menciona a obra, no segundo capítulo de seu trabalho, como uma “brincadeira” (p. 13), não acrescentando observações sobre o único livro obsceno escrito em versos.

Ronnie Francisco Cardoso (2007, p. 14), por sua vez – em trabalho que comentaremos com mais detalhes posteriormente –, considera *Bufólicas* como o encerramento do projeto, mas não as inclui em sua dissertação, devido ao fato de destoarem do formato prosa, já que são versos em torno da matéria baixa e “estão marcados pelo gênero burlesco de maneira mais acentuada que nos livros da trilogia em prosa”. Além disso, para o pesquisador, nessa obra predomina um tom zombeteiro, e nela Hilst se utiliza de recursos cômicos para atenuar o aspecto erótico que marca subversivamente as obras do projeto obsceno da autora.

Não obstante o cuidado com que Cardoso elabora seu raciocínio, discordamos de suas considerações a respeito de *Bufólicas*, uma vez que, apesar da escrita em versos, há uma evidente *narrativa* nos sete poemas que compõem o livro, que se desenvolve em forma de fábula com os personagens dos contos de fadas. Portanto, o fato de o crítico, em seu estudo, não ter considerado a obra como parte da tetralogia devido ao seu formato poético, isto é, em forma de poema, parece-nos injustificado.

Como podemos verificar nos argumentos desses dois críticos, há duas visões acerca da concepção da tetralogia: uma que a aceita, mas não a estuda detalhadamente; e outra que a desconsidera por pensar que as obras não têm uma unidade temática. Defendemos, diferentemente deste segundo ponto de vista, que existe uma ligação estrutural entre as obras que comporiam a tetralogia, pois estas estariam unidas à medida que, em todas, Hilst se utiliza

da matéria marcadamente obscena para a composição de críticas sociais e, sobretudo, ao mercado editorial.

No ensaio “Da medida estilhaçada”, de Eliane Robert Moraes (1999), a pesquisadora nos deixa a par de características existentes em toda a escrita de Hilst, apesar de não mencionar *Bufólicas* em seu trabalho. Moraes parte seu estudo de uma parábola retirada de *Fluxo-floema*, e encaminha sua leitura do erotismo na obra de Hilst, afirmando que, depois que a autora adentrou no mundo da prosa, temas tratados em suas narrativas impregnam sua poesia. Esse temário seria dividido em três assuntos principais: o desamparo humano, o ideal do sublime e a bestialidade. Na análise da lírica da autora empreendida por Moraes, nos poemas que trabalham “nas bordas do sentido, ela vai colocar a linguagem à prova de um confronto com o vazio no qual o eterno confunde-se irremediavelmente com o provisório e a essência resvala por completo no acidental” (MORAES, 1999, p. 118). Para Moraes, na literatura de Hilda Hilst, equilibram-se o alto e o baixo; esta autora ora descreve a matéria divina como luminosa e construtora do mundo, ora como um porco ou um escarro (HILST, 2011, p. 20-37), conciliando, desse modo, a matéria divina com o grotesco, o blasfematório, causando estranhamento no leitor, devido à associação entre Deus e porco. Em alguns livros seus, como *A obscena senhora D*, por exemplo, a destituição da figura divina como modelo ideal do homem provoca no leitor cristão “uma desalentada consciência do desamparo humano, na qual é possível reconhecer os princípios de um pensamento trágico, fundado na interrogação de Deus diante de suas alteridades” (MORAES, 1999, p. 119).

O bestialógico de Hilda Hilst, segundo Moraes, “compõe-se dos bichos mais próximos da espécie humana” (1999, p. 121), o que diferencia o seu dos outros tipos de bestialógicos existentes na literatura, pois em Hilst o uso dos animais tem como proposta “indagar sobre a identidade entre o homem e o bicho na sua dimensão mais prosaica” (MORAES, 1999, p. 121). O animal, como expõe Moraes, seria um semelhante do homem.

Talvez por isso, uma das observações da crítica literária recai sobre a importância da boca na obra de Hilst, pois, segundo Moraes, a boca na obra da autora serve tanto para *cantar*, como para *roncar*. Em relação a tal dualidade – o sublime humano do *canto* e o grotesco animalesco do *roncar* – presente no trabalho literário de Hilda, podemos aliar o *devorar* à personagem de um dos contos de Stamatius em *Cartas de um sedutor*, que devora os bicos dos seios de sua esposa; a boca, portanto, serve como entrada de alimentos e como saída

(vômito), e serve para cantar e roncar, falar e cuspir, beijar e escarrar (MORAES, 1999, p. 124).

Em “Hilda Hilst e a arquitetura de escombros”, de Vera Queiroz (2004), trabalho acerca da recepção dos textos hilstianos a partir de entrevistas, de artigos e da própria obra da autora, a pesquisadora atribui o desconhecimento de seus livros por parte do público a três fatores: a linguagem e o pensamento complicados; a Casa do Sol, refúgio que a tirou dos holofotes literários e a deixou escondida; o próprio projeto literário de escrita da autora que, mesmo com a proposta de serem populares, abusava da profundidade de pensamento, do escatológico e do grotesco. Devido a essa densidade, o leitor brasileiro, “conservador e mediano em seus gostos literários, brutalizado por uma cultura televisiva de baixíssima qualidade e bastante precária” (QUEIROZ, 2004, p. 68), não consegue ler os textos complexos em que a autora rompe os padrões do “bem escrever” tornando-se, portanto, transgressora. Além disso, quando Hilst aparece em entrevistas e em matérias de jornais, ela influencia a maneira como a sua obra será recebida pela crítica, na medida em que retrata as mazelas sofridas por seus narradores escritores que descrevem suas experiências com a escrita, como Lori, Craso, Stamatius, Vittorio, entre outros.

Nas entrevistas de Hilda Hilst, como ressalta Vera Queiroz, percebe-se a indignação da autora por não ser lida devidamente pelo público, isso se deve à consciência do valor de sua obra, como podemos constatar na entrevista concedida ao *Correio Popular*, em 1994:

Nos meus livros eróticos, que foram classificados como pornôis por alguns, os personagens têm problemas existenciais. De repente, no meio de uma orgia, o sujeito está se perguntando: o que eu estou fazendo? O sexo nestes livros é o veículo para puxar o vestido do divino, é um meio para se enxergar a ínfima luz (MARTINELLI, 1994).

As entrevistas de Hilda Hilst, para Queiroz, de certo modo, tornaram sua figura mais conhecida do que as obras. Isso porque a autora interagiu com o futuro leitor, sarcasticamente, cheia de ironia a falar de seus trabalhos obscenos. Outro ponto que Vera Queiroz ressalta, a partir das entrevistas, é a falta de interesse dos editores, o que levaria o público a desconhecer ainda mais a literatura hilstiana, pois ela não era suficientemente divulgada. Disso resultariam, aliás, as péssimas condições financeiras em que a autora viveu.

Luciana Borges (2006), em “Sobre a obscenidade inocente: *O caderno rosa de Lori Lamby*, de Hilda Hilst”, investiga a transgressão em *O caderno rosa de Lori Lamby*, e

desmonta vários aspectos polêmicos que a crítica anterior mantinha a respeito da obra, como o de que a escritora incentivara a pedofilia, e que o livro era, por conseguinte, “abjeto”. Para a estudiosa, no romance se encontra a “intenção pornográfica”, conceito que Susan Sontag sustenta em seu ensaio “Imaginação pornográfica” (1987): a literatura desse gênero deve suscitar o desejo em seus leitores. Borges defende que, ao contrário do que ocorre na pornografia, na tetralogia obscena hilstiana, a descrição minuciosa das cenas e das *performances* sexuais, “a aparente bandalheira esconde uma profunda reflexão do papel do escritor e da literatura” (BORGES, 2006, p. 27). Como Borges afirma, “falar de sexo já é, por si mesmo, uma transgressão” (p. 23); indo além desse ato transgressor, no *Caderno rosa*, a escrita passa por todas as barreiras, por temas espinhosos como a prostituição de uma menina de oito anos. Devido a esse fato, leitores críticos da época chamaram o romance de “sujo”, mas se o tivessem lido até o final, como nos alerta Borges, esses leitores perceberiam que haviam caído numa armadilha textual, pois Lori desvenda o mistério: as situações, as cenas, as personagens seriam fruto da imaginação fértil de uma menina que queria ajudar o pai escritor. Logo, a obscenidade, como ressalta a pesquisadora, “reside em se apropriar dos desvios humanos de comportamento para refletir sobre a escrita da literatura e do tipo de literatura que se constrói como vendável e de qualidade” (BORGES, 2006, p. 30).

Em *Na falha da gramática, a carne: a pornografia em Hilda Hilst*, pesquisa de mestrado desenvolvida por Ronnie Francisco Pereira Cardoso (2007), há três temas que são trabalhados: o fracasso pornográfico, a profanação e a perversão. No primeiro momento, Francisco investiga a ideia de “fracasso pornográfico”, defendida por Deneval de Azevedo Filho (1996), em seu *Holocausto das fadas*, e lhe é contrário, pois a concepção de Azevedo Filho “parece desconsiderar justamente a potencialidade que os recursos estéticos utilizados por Hilda Hilst teriam para renovar o gênero” (CARDOSO, 2007, p. 35). Cardoso apresenta concepção teórica similar à de Jean-Marie Goulemot (2000), em *Esses livros que se lêem com uma só mão*. Em uma nota de seu estudo, Goulemot diz que a evolução estética da pornografia lhe dá graça, virtuosismo em palavras, entretanto, perde em “eficácia pornográfica” (GOULEMOT, 2000, p. 51). “Eficácia” é entendida no sentido de “excitar sexualmente o leitor”; logo, seguindo os argumentos de Goulemot, podemos compreender a tetralogia obscena de Hilda Hilst como uma evolução estética da pornografia, o que negaria a concepção de “fracasso pornográfico” defendida por Azevedo Filho, embora este crítico tenha pensado essa noção em termos de eficácia de mercado editorial, e não de evolução do gênero.

Para comprovar que não houve “fracasso pornográfico”, Ronnie Cardoso recorreu a depoimentos da própria Hilda Hilst, artigos de jornais e ensaios acadêmicos que tentaram delimitar o projeto obsceno de Hilst a partir de contraposições binárias, e desconstruiu-os criticamente. Um ponto utilizado para que ele criticasse a concepção de fracasso foi o conceito de *Potlach*, constante em *A parte maldita*, de Georges Bataille. Para Ronnie Francisco, o termo, que significa “perder”, “vai impulsionar o movimento, já em curso desde as primeiras obras em prosa da escritora, de rebaixamento da sua escrita em direção ao baixo-material e corporal” (CARDOSO, 2007, p. 27).

Apesar de considerarmos a dissertação de Deneval de Azevedo Filho como um divisor de águas na crítica brasileira em relação ao conjunto de obras obscenas ou pornográficas de Hilda Hilst, cremos que as críticas de Ronnie Francisco são relevantes no que concerne à defesa do avanço estético que a pornografia pode revelar na tetralogia. Além disso, como esclarece Cardoso, a literatura pornográfica de Hilst “fracassa” devido ao inexistente investimento mercadológico para obras inovadoras. Para Cardoso, as considerações de Azevedo Filho sobre o “fracasso” decorreram do preconceito com relação à pornografia, uma vez que este crítico a concebe como um subgênero que nunca poderá desenvolver-se esteticamente.

Portanto, a crítica especializada, não acostumada com as inovações estéticas que Hilda Hilst realizou nas obras obscenas, não conseguiu percebê-las com os olhos despídos do preconceito. Francisco, assim, engaja-se na amplificação do conceito de pornografia que, nos outros críticos literários, estava impregnado do contexto da indústria cultural e da lógica da cultura de massa.

Na contramão desse contexto e dessa lógica, Hilda Hilst, inspirando a chave de leitura e o pensamento de Ronnie Cardoso, afirma, em entrevista concedida ao *Jornal do Brasil*, em 1990, que sua intenção não era ganhar dinheiro, mas apenas ficar conhecida:

Eu não fiz isso para ser mais vendida. Escrevo há 40 anos e nunca ganhei nada com o meu trabalho. Muito menos estou preocupada com a fama e a glória. Esse livro é uma banana pra acordar o leitor que está dormindo. Eu quis mesmo dar essa porrada na cara. O editor brasileiro é esse nojo. Eles têm horror quando um livro tem profundidade. Quantas vezes só faltaram me cuspir na cara (ARAUJO, 1990).

A fim de alcançar tal objetivo, a escritora paulista inova e, para que isso ocorra, *profana* textos consagrados da literatura, como: contos de fadas, textos de Gustave Flaubert,

Henry Miller, George Bataille, Machado de Assis, José de Alencar, James Joyce, Guimarães Rosa, dentre outros, e trabalha temas filosóficos como a brevidade da vida, a morte, e o porquê da existência humana em meio às transas de seus personagens. É justamente essa *profanação* o outro tema abordado por Ronnie Francisco em sua dissertação. O conceito é extraído do filósofo Giorgio Agamben, para quem “profanar” é dar novo uso, ou melhor, restituir ao domínio dos homens aquilo que foi separado pela consagração (2007, p. 65). “Profanar” os dispositivos capitalistas seria por isso uma tarefa política, pois a autora arranca da pornografia “o uso que eles haviam capturado. Para tanto, não é suficiente abolir, cancelar ou transgredir os dispositivos de normatização, há que torná-los inoperantes” (CARDOSO, 2007, p. 42). Para tornar a pornografia sem efeito no regime capitalista, é necessário, segundo Cardoso, “resgatar o seu conteúdo esquecido, deixado de lado pelos dispositivos econômicos”. No caso das obras da autora escritas em prosa, “não bastava fazer uma crítica à pornografia, era preciso fazer um movimento de retorno afirmativo a ela. Assim, nomear o que escrevia de pornográfico foi o primeiro gesto profanatório da escritora” (CARDOSO, 2007, p. 42).

Entretanto, esse ato político de Hilda Hilst não vai ser compreendido pelos críticos, que, devido à provocação da escritora, ficaram indignados; alguns que eram amigos íntimos da autora romperam com ela, uma vez que Hilst profana com o seu projeto pornográfico “um espaço sagrado, o literário” (CARDOSO, 2007, p. 43). Como salienta o pesquisador, ao mesmo tempo em que esse ato profanador fez com que ela ganhasse um alcance maior na mídia, as provocações também causaram “uma certa indignação em muitos de seus admiradores, afinal não se transgride um espaço impunemente, não obstante, muitas perguntas vieram do incômodo criado por Hilda Hilst” (p. 43). A escritora, desse modo, “sujou” com a utilização do grotesco, da sátira e da pornografia, a sua escrita, até então considerada “elevada” e “séria”.

O terceiro aspecto estudado por Ronnie Francisco é o imaginário perverso presente na tetralogia de Hilda Hilst. Cardoso ressalta a referência a diversos livros do cânone como uma escrita baseada no incesto e, conseqüentemente, perversa, da qual é exemplo Lori Lamby, que teria uma “relação” com seu pai através do plágio (CARDOSO, 2007, p. 37-39). Por fim, no último desvio, associando a pornografia hilstiana ao conceito de rizoma de Deleuze, para Francisco, “a construção do conteúdo é agenciada por uma enunciação rizomática, na qual se encadeiam intertextualidades. Entre outras referências literárias e filosóficas, entre

interrupções e interlocuções, reais ou delirantes” (CARDOSO, 2007, p. 94). Segundo o crítico, a intertextualidade na obra de Hilda Hilst formaria um rizoma a partir do momento em que se utiliza da intertextualidade e se mistura o discurso filosófico com o literário, formando um discurso heterogêneo (p. 94).

Por isso Ronnie Francisco deu tamanha importância aos poemas da priapeia em relação ao projeto literário de Hilda Hilst. Em seu estudo, Cardoso ressalta que o conceito de pornografia não é aplicado às priapeias, um tipo de poesia praticada pelos gregos e romanos, que “era definida tanto pelo ritmo (o metro priapeu) quanto pela sua matéria (relacionada com as características do deus Príapo). Inicialmente, para que a priapeia se consolidasse como gênero de representação, foi necessária a estrita adequação do metro priapeu à matéria priápica” (CARDOSO, 2007, p. 12). Sendo assim, Cardoso propõe uma semelhança apenas teórica entre as priapeias e o projeto pornográfico de Hilda Hilst, uma vez que, para o crítico, além de essas obras terem servido de inspiração a Hilst, elas “foram lembradas para ressaltar dois pontos caros à trilogia pornográfica da escritora” (p. 12), pois tinham como intenção evidenciar o artefato plural e o estilo baixo corporal que não necessariamente determina a baixa qualidade literária, como a própria série obscena da autora comprova.

Ana Chiara (2008), em “*Piercings na língua: Hilda Hilst e Kiki Smith*”, estuda a obra *Fluxo-floema*, de Hilda Hilst, valendo-se das reflexões de Deleuze e Guattari sobre o “corpo sem órgãos”, constantes em *Mil platôs*, para apontar a possibilidade de leitura das obras de Hilda Hilst e da artista plástica Kiki Smith, que fazem uma tentativa de produzir uma arte sem órgãos, na qual “os sentidos estabilizados são transgredidos, violentados e dissolvidos; supera-se a noção de “organismo”, segundo Artaud/Deleuze, desarticulando-se os limites binários: dentro/fora, interior/exterior” (CHIARA, 2008, p. 179-180). A estudiosa refere a desarticulação dos binarismos dentro-fora, exterior-interior como aspecto fundamental do empreendimento de ambas as artistas rumo à construção desse corpo que se destitui de seus órgãos, constituindo uma “linguagem flexível e virgem de onde, em galope, disparam e mergulham de cabeça no excesso e no impossível” (CHIARA, 2008, p. 180). Essa análise compreende a *profanação* agambeniana, como a abertura de uma forma especial de negligência, de desatamento dos liames, por meio da qual essas duas artistas *profanam* os “sentidos dogmáticos, deslocam o caráter totalitário da veneração do sagrado para o campo da experimentação da matéria, contagiam, deslocam, subvertem, sujam os elementos sagrados” (CHIARA, 2008, p. 183). Ao profaná-los, portanto, Hilst e Smith dariam novas acepções e

usos para a arte, o dogma e a escritura, enfrentando a matéria em seus estados incomuns. Chiara foge da polarização viciante das análises, da dualização, de forma maniqueísta, do mercado e da arte. Apesar de o estudo não ter como *corpus* as *Bufólicas*, consideramos que o pensamento desenvolvido pela estudiosa pode ser expandido para todo o conjunto da obra da escritora.

Eliane Robert Moraes (2008), em “A prosa degenerada de Hilda Hilst”, analisa o romance *Contos d’escárnio – Textos grotescos*. A pesquisadora afirma que a escritora utiliza-se de citações da chamada “alta cultura”, como: Yeats, Kierkegaard, Pound, Lucrecio, Byron, Catulo, Guimarães Rosa e Euclides da Cunha, juntamente com títulos de obras canônicas, como: *Ana Karerina*, *Morte em Veneza* e *Hamlet*, associando-os ao ato sexual. Para Moraes, Hilda Hilst se aproveita do “espírito satírico que caracteriza ‘as cantigas de escárnio’ da tradição portuguesa” (MORAES, 2008, p. 12), lançando mão da paródia de variados gêneros e “formas discursivas como diálogos, poemas, textos dramáticos, fluxos de consciência, receitas, comentários, fábulas, piadas, fragmentos de toda ordem” (p. 12) com o intuito de criticar o lixo cultural produzido e consumido no nosso país. É nesse hibridismo de gêneros que se encontra, segundo Moraes, o poder de subversão dos livros pornográficos, pois colocam em “xeque os códigos do sistema literário vigente em cada sociedade” (p. 13). Isso acontece devido à dissolução das fronteiras entre o baixo e o alto, da grande literatura e da literatura menor, resultando na aproximação dessas obras da metafísica, emparelhamento de que decorre seu caráter transgressor.

No artigo “O caderno manchado de Lori Lamby: tradição e ironia”, Giselle Sampaio Silva (2012) considera a pornografia, nessa obra de Hilda Hilst, como uma ironia do romance pornográfico. O romance, para Silva, está baseado numa base dupla: interno e externo. O primeiro é “conteúdo propriamente estético relacionado à literatura pornográfica”, já o segundo, o externo, estaria “voltado para a crítica às circunstâncias de um cenário literário moldado por interesses mercadológicos” (SILVA, 2012, p. 29). Giselle Silva defende a discussão sobre o mercado de livros em contraponto à qualidade estética; essa leitura concebe a ironia como a estratégia de Hilda para criticar a lógica mercadológica, emaranhado em que se encontraria a literatura. Trata-se, no caso de *O caderno rosa de Lori Lamby*, de uma obra que se assumiria concessiva ao mercado, mas em que se poderia notar uma voz de denúncia da perversão das circunstâncias, de crítica ao consumismo, um grito “contra a perversidade da transformação da arte em mercadoria” (SILVA, 2012, p. 34). A estudiosa descreve as

máscaras do autor, usando como exemplo o pai de Lori e sua postura frente à desgraçada, circunstância em que se encontra enquanto escritor, e propondo que “suas atitudes extremadas, violentas, exageradas e sua vociferação contra a lógica de mercado são inócuas, vazias, chegam a ser risíveis, se rendem à sedução do capital, e a caracterização do personagem tende à caricatura e ao escárnio” (SILVA, 2012, p. 35). Essa maneira de ver o pai de Lori é o que caracteriza também o modo de olhar da crítica literária, olhar esse que já afronta o texto pornográfico como menor, estritamente comercial. Por isso, talvez, a dificuldade de grande parte dos críticos de chamar a tetralogia de *pornográfica*. A utilização da paródia é o outro ponto a que Silva dá destaque para a construção dos textos; para a pesquisadora, a paródia teria o papel de demonstrar a apropriação dos textos canônicos e da herança cultural, devido à utilização de variados gêneros textuais. Entretanto, apesar de analisar a obra também numa esfera da paródia, Silva explora pouco a inovação do gênero pornográfico e o avanço transgressor realizado pela obra de Hilda Hilst.

Na dissertação *Erótica? Não, virótica: Hilda Hilst e a literatura sob o signo do capitalismo*, Victor Camponez Vialeto (2013) propõe uma nova visão e novos seguimentos de leitura da tetralogia obscena de Hilda Hilst. A partir dos conceitos de Gilles Deleuze e Félix Guattari, presentes nos cinco volumes de *Mil platôs* e *Kafka: por uma literatura menor*, Vialeto analisa *O caderno rosa de Lori Lamby* e cria o conceito de “saída virótica”, em que a literatura pornográfica de Hilda Hilst, para escapar da armadilha capitalista e das questões de mercado, impermearia no discurso e proliferaria a crítica feito vírus, sendo que, uma vez instalada, sua proliferação é indefinida, não se sabendo onde acabará. Dialogando com o conceito de “estado de exceção”, que se tornou a regra geral da humanidade, presente na oitava tese de Walter Benjamin, em “Sobre o conceito de história”, Victor Vialeto (2013, p. 62) apresenta o livro de Hilda Hilst como uma ereção, representando a potência de uma obra que condiz com o estado de exceção, estando, portanto, “na hora do mundo”.

Nesse painel abreviado dos estudos sobre a literatura pornográfica de Hilda Hilst, encaixa-se e interessa-nos o livro que, para alguns, completa o grupo de obras obscenas da poeta, *Bufólicas*, em que sete poemas-fábulas escracham obscenamente (ou pornograficamente) personagens e situações caros aos contos de fadas.

Em *Bufólicas*, cujo título já indica a mescla de elementos díspares, temos a junção da palavra *Bufo* com *Bucólicas*, formando-se um neologismo. Jan Bremmer, em “Piadas, comediógrafos e livros de piadas na cultura grega antiga” (2000, p. 27-50), estuda o papel do

bufão na Antiguidade. Era chamado de *gelotopoiós* – “produtores de risos”, em tradução literal –, que, futuramente, daria origem aos bufões como conhecemos hoje. Esse personagem cômico seria um imitador dos movimentos humanos, mas em forma grotesca, para com isso conseguir a derrisão desejada (BREMNER, 2000, p. 28). Com o passar do tempo, essa figura da Antiguidade, que Bremner chama de bufão, seria comparada também ao *Kólax*, o adulator tagarela que se infiltrava nos jantares e festas da alta sociedade a contar pilhérias com a intenção de comer de graça (2000, p. 30). Dessa forma, esse tipo humano, que é muito importante para a caracterização da comédia, foi comparado aos *parasitos* (alguém que come na mesa de outro) e aos *bomolochos* (“aquele que arma ciladas em altares”); o termo não seria estranho devido ao fato de os gregos consumirem a carne dos sacrifícios (BREMNER, 2000, p. 31). Para Bremner, “o costume de trocar alimento por piadas era provavelmente antigo, porque o verbo correspondente *bomolochēo* significa ‘bancar o bufão’ ou ‘entregar-se à obscenidade’” (p. 31). O estudioso observa que, “com o passar do tempo, os bufões de sucesso e notoriedade se transferiram dos altares dos devotos para as salas de jantar mais extravagantes da elite ateniense” (p. 31).

Na Idade Média o termo tem suas origens na bufonaria da cultura cômico-popular. Segundo Mikhail Bakhtin, os bufões são figuras que atuam como

veículos permanentes e consagrados do princípio carnavalesco na vida cotidiana (aquela que se desenrola fora do carnaval). Os bufões e bobos, como por exemplo o bobo Triboulet, que atuava na corte de Francisco I (e que figura também no romance de Rabelais), não eram atores que desempenhavam seu papel no palco [...]. Pelo contrário, eles continuavam sendo bufões e bobos em todas as circunstâncias da vida. Como tais, encarnavam uma forma especial da vida, ao mesmo tempo real e ideal (BAKHTIN, 1993, p. 7).

A outra camada do neologismo *bufólicas* se baseia em *bucólico*. Esse termo tem o significado gerado pela palavra grega “*Boukolikós*, relativo aos pastores, à vida pastoril” (MOISÉS, 2004, p. 58). Desse modo, trata-se de um gênero literário ou modalidade que abrange as obras que “gravitam ao redor de temas campestres e pastoris”, como a égloga. A referência central do bucolismo literário é a obra de Virgílio (séc. I a.C.), *Bucólicas*, que “adotou o padrão campestre” (MOISÉS, 2004, p. 230). Segundo Glória Braga Onelley (2007, p. 1), em “Teócrito e Virgílio: um diálogo Bucólico”, Virgílio teria escrito os dez poemas de cunho pastoril entre 41 e 37 a.C. e, após a sua morte, foram reunidos em um livro conhecido por *Bucólicas* (*Boukoliká*), termo grego que significa “cantos de boiadeiros”. Essa poesia

bucólica ficaria conhecida depois disso como a que “compreendia a forma de composição em que o protagonista era o *boukólos*, boiadeiro ou vaqueiro” (ONELLEY, 2007, p. 1). A estudiosa ressalta que a palavra *bucólica* é entendida de forma abrangente, incluindo qualquer tipo de pastores, pois nos poemas “figuravam como protagonistas os guardadores de gado – fossem eles boiadeiros, cabreiros, vaqueiros, pastores de ovelhas – ou camponeses, devendo mover-se num cenário campestre” (ONELLEY, 2007, p. 1).

O neologismo do título do livro de Hilda Hilst, segundo Tatiana Franca Rodriguez, é uma provocação aos seus leitores, pois o narrador arruína, através da ironia, os costumes e valores da sociedade em decadência. Assim, quando junta no neologismo o par risível (bufo) e sério (*bucólicas*), a poeta extrai no jogo de palavras as relações morfológicas e semânticas que dão origem ao título do livro, denotando

o que se desdobrará nos poemas como sistema de pensamento crítico e remete-nos à epígrafe colocada na página de rosto de *Bufólicas*, o provérbio latino *Ridendo castigat mores*, que deixa entrever o diálogo da peculiar lógica dos bufões, através da sátira, com a racional doutrina de Lucrecio. Curiosamente, o lema latino, relacionado ao título da obra, leva a intuir o que se concretizará a partir da leitura dos poemas e como se constatará no exercício da sua análise: a prudência está sob o jogo da zombaria (RODRIGUEZ, 2007, p. 16-17).

Sobre a epígrafe utilizada em *Bufólicas*, Hilda Hilst parece ter deixado uma explicação em sua crônica “*Ridendo castigat mores*” (2005, p. 130-135), publicada em 31 de outubro de 1993, no jornal *Correio Popular* e reunida no livro *Cascos & carícias & outras crônicas*. No texto, Hilst brada contra a conservadora sociedade campineira, devido à mudança de nome da Casa de Cultura que, por indicação da autora, se chamaria “Casa do Prazer”. Por causa das reclamações do povo, ou melhor, da alta sociedade campineira que associava o prazer à obscenidade, a casa passa a se chamar Casa de Cultura do Proença, e Hilda desabafa toda a sua indignação a partir de um comentário da fala de uma “senhora atoleimada”, a qual afirma que seu marido não a deixaria frequentar um curso num lugar com o nome de Casa do Prazer. Hilda retruca, em sua crônica, que o marido não “a deixará dilatar o significado de sua vida com livros e Arte”, pois “ele gosta mesmo é de vê-la arteira e afagando-lhe a estrovenga a cada noite bocejante quando o tédio invade nossas alminhas simplórias e magras” (HILST, 2005, p. 130-131).

Alcir Pécora (2013), em “As irmãs Brontë do Brejo”, ressalta que, “nas crônicas, o acento recai sobre o falso moralismo provinciano” que sobrevive de aparências e que Hilda

Hilst subverte a partir do emprego do palavrão e do escatológico, utilizando-os para o mesmo fim: “a provocação e o gosto perverso de repreender, pelo riso, a falsidade matuta e conservadora, exposta de maneira caricata e ridícula” (PÉCORA, 2013, p. 63).

Em *Bufólicas*, assim como em suas crônicas, Hilda Hilst utiliza-se da obscenidade, da paródia, do riso e do grotesco para ironizar a sociedade brasileira. Segundo Paulo Roberto Sodré, ao utilizar a epígrafe latina *Ridendo castigat mores*, Hilda Hilst inverte o que a máxima proferia tradicionalmente, pois se antes a frase dizia para castigar com o riso os costumes ruins, do ponto de vista de uma elite cultural detentora da “verdade”, agora ela tem como intenção castigar “os provincianos, moralistas, reacionários, conservadores” (SODRÉ, 2009, p. 56).

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

Apesar de suas inovações textuais em refinada produção literária, Hilda Hilst provocou polêmica na crítica quando publicou seus quatro livros obscenos. O interesse da autora era atrair a atenção do público para sua obra com a classificação editorial de “pornô”, que lhe foi dada na época. Contudo, quando ela lançou o primeiro livro da série, assustou até mesmo quem já gostava de seus escritos, como observamos em sua entrevista dada à revista *Cult* (1998):

Jorge Coli diz que considera meu trabalho uma coisa deslumbrante, ele me faz elogios maravilhosos. Mas quando eu mandei para ele as *Cartas de um sedutor* – livro que eu gostei muito de escrever e possibilitou que me familiarizasse com uma linguagem mais agressiva – ele me disse: “Hilda, depois de ler o livro, eu fiquei doente oito dias” (HILST, 2013, p. 178).

Fica evidente que, ao anunciar pela mídia seu projeto de escrever as obras que compõem a famosa tetralogia obscena, Hilda Hilst pretendia, como vimos, que suas obras

fossem lidas; entretanto, as críticas em jornais e revistas massacraram a escritora, dando a entender que a *santa* tirara a saia e que se vendera para a pornografia. Em outra entrevista, concedida ao *Jornal do Brasil*, Hilst desabafa sobre a perseguição midiática: “A playboy deu uma nota horrível. A folha fez uma matéria escandalosa. O crítico Léo Gilson Ribeiro, que sempre acompanhou e falou do meu trabalho, ficou de mal comigo. ‘Hilda, isso é um lixo. Foi um suicídio intelectual’” (ARAÚJO, 1990).

A pornografia, que na época era o discurso mais rentável da indústria cultural, foi o gênero escolhido por Hilda Hilst para ser reconhecida e para inovar-se no fazer literário. No entanto, grande parte da crítica enxergou seu projeto literário como estritamente comercial e, portanto, vendável, como se Hilst estivesse prostituindo a sua escrita literária, o que se observa nos títulos das matérias da época, nas quais supunham a venda da escritora para o mercado editorial, sendo esse pensamento alimentado, às vezes, pela própria *performance* da escritora em entrevistas e falas sobre a sua tetralogia obscena. Contudo, ao contrário do que afirmavam esses críticos, o projeto vingou e é apontado pela crítica mais recente como um dos mais inovadores da autora.

No artigo “Hilda se despede da seriedade”, de Humberto Werneck, publicado no *Jornal do Brasil*, ressalta-se o horror de leitores qualificados, como escritores, editores e críticos literários, ao lerem sua primeira obra obscena:

Se o objetivo era chocar, foi alcançado em cheio, a julgar pela reação das pessoas a quem mostrou os originais. Um amigo, ela conta, o pintor Wesley Duke Lee, achou *O caderno rosa* “um lixo absoluto”. Outro, o médico José Aristodemo, ex-secretário da saúde do estado de São Paulo, considerou que “uma poetisa tão boa nunca deveria enveredar pelo pornô”. A escritora Lygia Fagundes Telles, com quem troca confidências e produção literária desde os anos 50, admite que ficou “meio assustada, aturdida”. O editor Caio Graco Prado, da *Brasiliense*, gostou do que leu, mas temendo um escândalo, não se aventurou a publicar. “Não tive coragem”, confessa. Mesmo o crítico Leo Gilson Ribeiro, há longos anos uma voz praticamente solitária na defesa da obra de Hilda, não pareceu entusiasmado com a mudança de rumos. “Será que o que eu estou escrevendo não é suficientemente pornô?”, indaga Hilda Hilst com um sorriso de menina travessa (WERNECK, 1990).

O pensamento de que a escritora “havia se vendido” – propagado pela própria Hilda Hilst em suas entrevistas, ao dizer que “a santa tirou a saia” ou que só escreveria “bandalheiras” para vender mais –, embrenhou-se nos cadernos culturais, fazendo com que sua obra ganhasse mais leitores do que estava acostumada. Afirmações como essas, sobre os três primeiros livros da tetralogia da escritora, foram emitidas em vários jornais de maneira

equivocada, pois seus autores não entenderam o discurso de Hilda Hilst impregnado de ironia. Assim, encheram eles os meios de comunicação com matérias em que ressaltavam a sua “corrupção” ao mercado, e se esqueceram de analisar a obra e observar que Hilda Hilst inovou no gênero pornográfico. Como observamos, Ronnie Francisco Cardoso (2007, p. 15), em *Na falha da gramática, a carne*, faz duras críticas aos estudiosos que se fecharam na classificação da obra como “fracasso pornográfico”, sem propriamente estudá-la sem preconceitos. Isso porque tanto a ciência como a crítica de arte brasileira não veem um saber, muito menos um valor estético na pornografia. Esse problema seria uma causa da “mundialização da mercadoria e do consumo” que associamos ao gênero pornográfico, pois em nossa mente, a pornografia desempenharia apenas a função de mercadoria, e não de arte escrita (CARDOSO, 2007, p. 15).

Parece que esse mesmo pensamento preconceituoso contornou a crítica na recepção de *Bufólicas*. Sobre as vendas desse livro, Hilda Hilst ressalta o boicote literário feito pelos veículos de comunicação, silêncio esse que seria devido à incompreensão de seu teor subversivo e à sátira, que destaca o aspecto político:

Fiz uma sátira, um livro onde o aspecto político é o principal e os críticos acharam que era uma simples pornografia. Os jornais também boicotaram, numa autêntica censura. [...] Votei nele [no Collor]. Fiquei encantada com a sua pose de estadista de Primeiro Mundo, a postura viril, os gestos portentosos e as palavras. Sabe, acredito nas palavras. Acho que ele nos deu a impressão de que poderíamos ser alguém. Estou muito triste com essas histórias loucas de cocaína, aviões, fantasmas e tudo mais. Ao mesmo tempo, é engraçado, uma verdadeira ópera bufa. Nada melhor então do que rir desta bandalheira toda lendo as *Bufólicas* (ROSA, 1992).

Ao contrário da vasta divulgação que as primeiras obras da tetralogia obtiveram, a recepção de *Bufólicas* se manteve no silêncio, indicando que a própria crítica literária brasileira fingiu, por preconceito, que a obra não existia. Preconceito, aliás, sustentado pela maior parte dos “acadêmicos tupiniquins”, como ressalta Hilda Hilst em suas entrevistas, que se assustaram com suas obras obscenas e cortaram relações com ela.

A esse propósito, e alguns anos antes, Luiz Costa Lima, em seu ensaio “Bernardo Guimarães e o cânone”, escrito em 1987 e reunido no livro *Pensando nos trópicos* (Dispersa demanda II), faz duras críticas ao conservadorismo teórico e crítico que havia se embrenhado nas letras brasileiras. Defende, em seu trabalho, que as pós-graduações estavam na altura impregnadas de critérios do século XIX, advindos de Romero e Veríssimo. Entretanto, ao

contrário do que se pode imaginar, o culto de tais ideias teóricas não são frutos, segundo o crítico literário brasileiro, da leitura dos textos desses estudiosos, mas apenas resultado da tentativa de manutenção das estruturas conservadoras do pensamento brasileiro:

Não nos iludamos. Para começo de conversa, eles são mais respeitados do que de fato lidos. O que, na verdade, está em pauta é a estabilidade – não só a inércia – das estruturas brasileiras, a qual não se restringe a seus aspectos econômicos e políticos. A questão mais se complica porque muitos dos intelectuais empenhados na denúncia dessa estabilidade perversa não são menos defensores da manutenção dos cânones culturais herdados. Sem dúvida, todos já devemos reconhecer que uma posição político-econômica avançada não se irradia automaticamente para o campo intelectual. A presunção contrária contudo se robustece por conta da ausência, entre nós constante, da especulação teórico-analítica (LIMA, 1991, p. 241-242).

Como se percebe nas duas colocações, parece que pouco mudou a crítica literária brasileira, quando aparecem obras em que se trabalha a linguagem obscena, a sátira, o grotesco. Os críticos se submetem a uma cegueira, devido ao seu preconceito estético. Urge, portanto, a necessidade de estudos que se debrucem sobre a temática diferenciada utilizada por poetas como Gregório de Matos, Bernardo Guimarães, Luiz Gama e a própria Hilda Hilst. Esse preconceito impregnado na crítica brasileira fez (e faz) silenciarem várias obras do gênero que trabalham com as regiões baixas do corpo, como o obsceno, o grotesco. Temas de que a academia evita em geral tratar, talvez por puritanismo.

A despeito disso, alguns estudos têm sido produzidos de modo a tornarem visíveis essas produções, como percebemos na breve resenha dos trabalhos dedicados à obra obscena hilstiana. Alguns destes tratam pontualmente de *Bufólicas*.

Em “A poética do neologismo em *Bufólicas*”, ensaio publicado em 1995, Deneval Siqueira de Azevedo Filho analisa as palavras que correspondem a anomalias – por exemplo: “pintudão”, de “O reizinho gay” – a partir dos processos de formação de palavras, como os sufixos no aumentativo que têm como intenção realçar, nas *Bufólicas*, as características das personagens e de mostrar o seu potencial grotesco.

Wilberth Claython Salgueiro (2002), em *Forças & formas: aspectos da poesia brasileira contemporânea (dos anos 70 aos 90)*, desenha o cenário da poesia atual, e nomes importantes aparecem, como: Paulo Henriques Britto, Augusto de Campos, Arnaldo Antunes, Glauco Mattoso e, dentre eles, Hilda Hilst com a sua lírica. Salgueiro primeiramente insere Hilst no capítulo “Erotismo & poesia: sexo, amor e adjacências”, no qual disserta sobre os livros de poemas *Do desejo* e *Bufólicas*. Segundo o crítico, “aí, o grotesco e a sátira dão lugar

à especulação filosófico-existencial em torno do amor e seus derivados – o desejo, um deles. Hilst confirma, assim, a variegada *vitalidade* que tem se tornado marca de sua produção literária” (SALGUEIRO, 2002, p. 107). A segunda vez que o estudioso cita a obra da escritora é no capítulo intitulado “Uma certa enciclopédia poética – Cismas em torno da poesia brasileira pós-80”, em que Salgueiro reflete sobre a “cama” como metáfora poética na letra G, no subcapítulo “Das pulsões eróticas – cães em liberdade – Hilda Hilst”. A escrita de Hilst é plurimorfa com faces sacrílegas e iconoclastas; Salgueiro conclui, então, que se engana a pessoa que pensa que o erótico de algum escritor ou poeta caiba em uma única moldura; há, portanto, várias formas de se ver o erótico na poesia (2002, p. 237-238).

Em “Temas e figuras em *Bufólicas*”, Luisa da Rocha Barros e Julia Borges ressaltam que os versos do livro são contados na velocidade da fala; a oralidade, portanto, “tem papel fundamental nos poemas de *Bufólicas*, nada mais natural, já que a fábula tem sua origem na cultura oral, com sua narrativa curta, que sempre é encerrada por uma moral implícita ou explícita” (BARROS; BORGES, 2006, p. 2). Para as autoras, Hilda Hilst, ao tratar dos temas moralistas dos contos de fadas, não deixa a escrita vulgar, mas cômica. A fim de realçar o cômico em *Bufólicas*, as pesquisadoras comparam o poema-fábula “A cantora gritante” com o conto “Branca de Neve e os sete anões”, na versão de Walt Disney. A partir de comparações com fábulas e contos de fadas, Barros e Borges fazem distinções e guiam suas propostas de leitura.

Em “Hilda Hilst e as *Bufólicas*”, Paulo Roberto Sodré (2009) faz suas considerações acerca do riso e das técnicas medievais ao analisar o poema-fábula “A rainha careca”. Neste ocorre o rebaixamento ideológico, em que, em vez de ser careca na cabeça, alto corporal relacionado com a alma e com o bem, a rainha é calva na vulva, no baixo corporal, relacionado com a sexualidade. Sobre as figuras literárias em *Bufólicas*, o crítico literário afirma que são “posta[s] pelo avesso, desmascarada[s], rebaixada[s] pelas práticas sexuais não convencionais ou inesperadas no que diz respeito ao emblema de que cada uma se reveste na tradição” (SODRÉ, 2009, p. 47). Para comprovar o rebaixamento e a utilização de ferramentas discursivas, Sodré utiliza-se das teorias do riso e dos conceitos de Mikhail Bakhtin.

Em *A impossível linguagem*, Tatiana Franca Rodriguez (2007) faz sua leitura de Hilda Hilst a partir da leitura de três livros da autora: *Bufólicas*, *O Caderno rosa de Lori Lamby* e *A obscena senhora D*. Ao analisar essas três obras, aparentemente diversas, a pesquisadora tenta

compreender de que maneira o erotismo e a pornografia se relacionam com questões ligadas à metalinguagem e à crítica à escrita.

Na perspectiva de estudar as obras conforme a metalinguagem, Tatiana Rodriguez (2007) vê *Bufólicas* a partir das considerações de Friedrich Nietzsche constadas em seu “Prólogo 3”, da *Genealogia da moral*. Nesta obra, segundo a pesquisadora, o conceito sobre o bem e o mal do pensador alemão pode ser relacionado com o pensamento sobre as partes baixas do corpo presentes na obra de Hilda Hilst. Para Rodriguez, ao considerarmos o sexo pertencente às partes baixas do corpo, ligamo-lo não à anatomia do corpo, mas ao conceito moral de que o sexo está aliado à sujeira. A partir dessa afirmação, a pesquisadora considera que, ao contrário do que Nietzsche alerta acerca da cristalização de conceitos sobre a moral, Hilda Hilst os transgride. Por isso os títulos dos poemas focariam na representação do personagem principal como nas fábulas e contos de fadas (RODRIGUEZ, 2007, p. 21-22).

A utilização dos personagens e situações dos contos de fadas e das fábulas, segundo Rodriguez, deve-se à predisposição que estes gêneros têm em ditar comportamentos; assim, ao contrário desses gêneros que deixam o leitor estável perante os textos, *Bufólicas* faz o inverso, “desordena as conexões em narração e experiência, ou melhor, entre a história contada e a imposição de uma visão de mundo” (RODRIGUEZ, 2007, p. 25).

Em “Bufólicas: pega, mata e come”, Deneval Siqueira de Azevedo Filho (2007, p. 140-147) analisa as *Bufólicas* a partir dos processos cômicos dos anfiguris românticos. Para o crítico literário, o cômico existente em *Bufólicas* estaria mais para o riso de câmara estudado por Bakhtin, pois seria uma espécie de carnaval em que o escritor retratava o indivíduo pela solidão. Tendo em mente essa consideração, Azevedo Filho faz a sua análise dos poemas paralela aos do Romantismo brasileiro, como os de Bernardo Guimarães, José Bonifácio, Álvares de Azevedo, praticantes da poesia bestialógica, que foram estudados por Vagner Camilo e Antonio Cândido. Partindo desse paralelo com a poesia bestialógica, Azevedo Filho chega à conclusão de que Hilda Hilst faz a subversão do discurso ao utilizar o anfiguris, pois, como Antonio Candido observa, a ideia de anfiguris é contrária à paródia. Entretanto, Azevedo Filho parece contradizer Antonio Candido, pois leva em consideração a subversão do discurso juntamente com a paródia, já que “os textos parodiados por Hilst tendem a assumir uma função de fetiche. E é esta justamente a condição de vitalidade dos textos. Além disso, a opção pela visada anárquica dos *anfiguris* subentende uma concepção a-histórica da literatura” (AZEVEDO FILHO, 2007, p. 145). A partir da paródia e do anfiguris, Hilda Hilst,

segundo o pesquisador, reabilitaria formas menores em poesia e prosa e as revitalizaria com as metáforas sexuais.

Joelma Rodrigues da Silva (2009), em *Os risos na espiral*, estuda o riso em três obras de Hilda Hilst: *O caderno rosa de Lori Lamby*, *Contos d'escárnio – Textos grotescos e Bufólicas*. Para alcançar o objetivo de investigar o riso nas três, ela o divide em três tipos. O riso *ingênuo*, presente em *O caderno rosa de Lori Lamby*, que é comparado à *Teresa filósofa*. Silva observa que a literatura libertina utiliza-se da provável inocência das protagonistas para fazer um contato mais íntimo com o leitor. O segundo tipo de riso seria o *rústico*, característico dos romanos, e que Hilda Hilst parece ressuscitar em seu *Contos d'escárnio – Textos grotescos*. O último, e o que mais nos interessa, é o riso *paroxístico* de Rabelais, que é o utilizado em *Bufólicas*. Deste último tipo, Silva diz que Hilda Hilst destrona os contos de fadas a partir do riso debochado (2009, p. 136). Para a pesquisadora, *Bufólicas* seria como uma praça, na qual desfilariam os personagens dos contos de fadas, com o intuito de destroná-los e destituir a sua importância no imaginário popular. Seguindo o conceito de Afonso Romano Sant'Anna sobre o efeito metalinguístico da paródia, Joelma pretendeu depurar as referências aos contos de fadas para saber qual seria o verdadeiro objetivo do riso *bufólico*.

Diante da contribuição dessas investigações sobre a obra obscena de Hilda Hilst e, em particular, sobre *Bufólicas*, nosso trabalho², dividido em três capítulos, tem como intenção contribuir para que o silêncio sobre a obra da autora e a inércia crítica denunciados pelo teórico Luís Costa Lima e pela escritora Hilda Hilst sejam ainda mais reduzidos. A dissertação se debruçará sobre o obsceno presente nas *Bufólicas*, perpassando conceitos afins como: o riso, a paródia e o grotesco, e investigando de que modo estes termos se relacionam entre si para compor a sátira hilstiana.

Naturalmente, foi preciso acessar autores e teorias que lançassem luz sobre as inquietações advindas da obscenidade e do riso. Assim, fez-se necessário evocar Jean Baudrillard em *Senhas* (2001) e *Estratégias fatais* (1996); George Bataille, em *O erotismo* (2013), e Corinne Maier, em *Lo obsceno: la muerte en acción* (2005). Antes de nos debruçarmos sobre a obscenidade, faremos uma rápida incursão sobre a pornografia e o erotismo.

² Este estudo continua e amplia a pesquisa iniciada a propósito do Trabalho de Conclusão de Curso (TCC), intitulado *Orgia das fadas: um estudo da paródia nas Bufólicas, de Hilda Hilst*, que foi apresentado no dia 04 de julho de 2011, no evento Seminário de Apresentação de Trabalhos de Conclusão de Curso, promovido pelo Colegiado de Letras-Português e pelo Departamento de Línguas e Letras (Ufes).

No primeiro capítulo, *A palavra inoculta de Hilda Hilst*, empenhar-nos-emos no descortinar da obscenidade, relacionando-a ao riso a partir especialmente dos conceitos de Vladímír Propp, em *Comicidade e riso* (1992), e de Henri Bergson, em *O riso: ensaio sobre a significação do cômico* (1987). Apesar de considerarmos que o obsceno está presente em todos os poemas da obra, analisaremos o obsceno e o riso literários apenas em dois poemas de *Bufólicas*, “O reizinho gay” e “A rainha careca”, destacando o que eles colocam em evidência na cena literária, em geral, e na cena particular dos poemas-fábulas de Hilst.

No segundo capítulo, *Bufólicas e as profanações paródicas*, investigaremos os recursos utilizados por Hilda Hilst na obscenização de suas fábulas. Partiremos do pensamento de Giorgio Agamben sobre *profanações*, e o relacionaremos com a paródia, pois entendemos este termo, a partir da mistura de gêneros, como uma fonte profanatória das obras consideradas canônicas. Veremos, ademais, o que a escritora aproveitou dos gêneros como fábulas, contos de fadas, *fabliaux*, pornografia, parábola, dentre outros. Os conceitos de obscenidade dialogarão com os de paródia de Linda Hutcheon, em *Uma teoria da paródia* (1985), e Vitor Manuel de Aguiar e Silva, em “Texto, intertextualidade e intertexto” (2007), além de Propp, já mencionado. Analisaremos, a esse propósito, os poemas “Drida, a maga perversa e fria” e “A Chapéu”.

Por fim, no terceiro capítulo, *Invasão dos domínios: o grotesco hilstiano*, observaremos o obsceno, relacionando-o à estética grotesca, e analisaremos os poemas-fábulas “O anão triste” e “A cantora gritante”. Como se sabe, a escrita de Hilda é permeada de imagens bestialógicas, como a prática sexual com animais e figuras mágicas, o que torna necessário lançarmos nosso olhar sobre a representação do sexo nas *Bufólicas*. Esse capítulo dialogará com o trabalho de Sarane Alexandrian, *História da literatura erótica* (1996), na sua classificação sobre o obsceno, no que concerne aos usos de palavras associadas à sujeira e à doença. Antes dessa explanação, veremos o que Mikhail Bakhtin, em *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais* (1993), e Wolfgang Kayser, em *O grotesco* (1986), abordam sobre o corpo grotesco. No fim desse capítulo, faremos um breve comentário sobre o anfiguri e sua provável referência em *Bufólicas* e analisaremos “Filó, a fadinha lésbica”.

A pesquisa em torno do projeto literário obsceno de Hilda Hilst foi impulsionada pela inquietação com certo silêncio que se mantém em torno dos poemas de *Bufólicas*. Como se percebe, há uma grande quantidade de estudos em torno da trilogia de Hilda Hilst. Sobre

Bufólicas, contudo, pouco foi investigado ainda; quando se estuda o conjunto de livros obscenos, na maioria das vezes, exclui-se a obra, devido ao seu caráter burlesco, ao formato em versos, ao preconceito com o riso, ao tamanho reduzido da obra – com apenas sete poemas curtos –, ou até mesmo devido ao fato de os críticos considerarem o livro como uma brincadeira da autora que não devemos levar a sério. Este trabalho, portanto, tem como intenção investigar a obra que foi menos considerada ainda pela crítica; pretendemos, pois, diminuir o silêncio em que ficam as *Bufólicas*. Para tanto, examinamos a noção de obscenidade em relação ao riso, à paródia e ao grotesco, confrontando a análise com eventuais aportes críticos da autora.

Para que alcançássemos mais plenamente tal objetivo, realizamos uma pesquisa bibliográfica no fundo Hilda Hilst do Centro de Documentação Alexandre Eulálio (CEDAE), abrigado na Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), com o intuito de investigar como foi a recepção das obras que compõem a tetralogia obscena da escritora. Visitamos também, na altura, a Casa do Sol³ com a finalidade de escrutinar no acervo lá conservado prováveis referências de pensamento filosófico ou literário da autora.

O resultado desse percurso de pesquisa é o que passaremos a apresentar.

³ Hilda Hilst mudou-se, em 1966, para a Casa do Sol, em Campinas, que abrigou a autora até o seu falecimento em 2004. Rodeada de árvores e de cães, Hilst escreveu a maior parte de sua obra no local. Segundo a autora, a necessidade de morar em um local retirado se deve à leitura da *Carta a El Greco*, do escritor grego Niko Kazantzakis. O local foi frequentado por cientistas, pensadores, artistas e escritores, como Caio Fernando Abreu, Lygia Fagundes Telles, José Luis Mora Fuentes, Olga Bilenky, José Antônio de Almeida Prado, Jô Soares e os físicos César Lattes e Mário Schenberg. Atualmente a Casa do Sol é a sede do Instituto Hilda Hilst, que recebe visitas técnicas ou voltadas para a criação artística, de pesquisadores, críticos literários, artistas e tradutores nacionais e internacionais.

1. A PALAVRA INOCULTA DE HILDA HILST

A imprecisão com que a crítica brasileira se lançou na classificação da tetralogia hilstiana – se pornográfica, erótica ou obscena –, deveu-se, provavelmente, à inexistência de uma discussão ou aprofundamento teórico acerca desses conceitos. Boris Vian, em “Utilidad de una literatura erótica”, insiste na incapacidade de se conceituar o que seria pornográfico, erótico ou, até mesmo, obsceno, pois, segundo ele, os três termos designam a mesma coisa (VIAN, 2009, p. 13). Ao contrário do que defende Vian, no entanto, os críticos parecem definir, mesmo que parcialmente e de modo confuso, os três tipos de literatura que abordam o sexo.

O autor inglês D. H. Lawrence, por exemplo, faz suas constatações sobre os termos em “Pornografia e obscenidade” ([1929] 2010), no livro de ensaios *O livro luminoso da vida: escritos sobre literatura e arte*. Lawrence insiste na proposição etimológica da palavra obscena e discorre sobre a subjetividade do termo, pois, segundo o britânico, o obsceno está nos olhos de quem olha, nos costumes que mudam conforme o tempo. Para o escritor, a pornografia e a obscenidade são dissociáveis; pornografia seria aquilo que insulta o sexo, rebaixando-o, fazendo sujeira com o sexo, o que seria imperdoável (LAWRENCE, 2010, p. 97).

No Brasil, antes da repercussão em torno das obras pornográficas de Hilda Hilst, os trabalhos iniciais a respeito da distinção entre pornografia e erotismo foram desenvolvidos por Eliane Robert Moraes e Lucia Castello Branco. Sobre o erotismo, atribui-se ao termo a ideia de união. Para Lucia Castello Branco, a palavra advém da latina *religare*, que originou religião e atinge outras esferas, como “a conexão (ou re-união) com a origem da vida (e com o fim, a morte), a conexão com o cosmo (ou com Deus, para os religiosos), que produziriam sensações fugazes, mas intensas, de completude e de totalidade” (BRANCO, 2004, p. 9). Para comprovar que o erotismo teria como fundamento a completude dos seres, Lucia Castello Branco vai até o mito dos andróginos, que Platão utiliza para explicar o assunto no diálogo *O banquete*. Segundo o mito, os andróginos eram seres redondos, completos em si mesmos, já que possuíam dois pares de pernas e dois de braço, duas bocas, quatro olhos, dois narizes e quatro orelhas. Zeus, para enfraquecê-los, dividiu esses seres, pois eles eram demasiadamente poderosos. Depois dessa divisão, ambas as partes procuram se completar através do sexo, uma vez que seria somente nesse momento que todos os membros se reuniriam e a perfeição andrógina voltaria a florescer (p. 9-10).

Em *A dupla chama*, Octavio Paz ([1993] 1994) reflete acerca da exclusividade humana do erotismo:

Antes de tudo, o erotismo é exclusivamente humano; é sexualidade socializada e transfigurada pela imaginação e vontade dos homens. A primeira coisa que diferencia o erotismo da sexualidade é a infinita variedade de formas em que se manifesta, em todas as épocas e em todas as terras. O erotismo é invenção, variação incessante; o sexo é sempre o mesmo. O protagonista do ato erótico é o sexo ou, mais exatamente, os sexos. 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. No ato erótico intervêm sempre dois ou mais, nunca um. Aqui aparece a primeira diferença entre a sexualidade animal e o erotismo humano: neste, um ou mais participantes podem ser um ente imaginário. Só os homens e as mulheres copulam com íncubos e súcubos (PAZ, 1994, p. 16).

Para o crítico mexicano, o erotismo é algo que não herdamos dos animais, mas o ato sexual sim, pois nós o fazemos, imitando-os. Assim, o erotismo estaria imbricado e ligado à nossa socialização com os outros indivíduos. Logo, para Paz, o erotismo só poderia ser dos homens, pois teria um caráter de compartilhamento e de divisão entre os pares; seria, portanto, filosófico. Já o sexo seria animal, dada a inequívoca intenção de reprodução, de manutenção da espécie. Ideia, aliás, mantida por Georges Bataille ([1957] 2013), que, ao dissertar sobre o assunto, considera o erotismo como algo desenvolvido pelos humanos e para os humanos.

Para Bataille, o erotismo e a pornografia podem ser entendidos a partir do desnudamento, um rito que comunica aos homens sua essencialidade, pois se “opõe ao estado fechado” (2013, p. 41). O corpo se comunicaria “através de canais secretos que nos dão o sentimento da obscenidade”. Esta “significa a perturbação que desordena um estado dos corpos conforme à (sic) posse de si, à (sic) posse da individualidade duradoura e afirmada” (p. 41). A presença do desnudamento retoma especialmente a relação com o sagrado, tanto que, na Antiguidade, o ato do sacrifício era comparado ao sexo. Portanto, podemos considerar a cama como um altar, em que os membros participam de um evento de imolação que revela o sagrado, a “continuidade de um ser revelada aos que fixam sua atenção, num rito solene, sobre a morte de um ser descontínuo” (BATAILLE, 2013, p. 45).

Aliás, Wilberth Salgueiro (2002, p. 237), ao tratar da metáfora da cama, ressalta que nela deitam-se tanto a pornografia, como o erotismo, além, é claro, de todos os gêneros que retratam o sexo. Dessa forma, para o crítico literário, a cama seria *a forma como se representa o ato sexual*. A metáfora da cama, portanto, é um pequeno disfarce para a obscenidade.

Em “Erotismo e poesia: dos gregos aos surrealistas”, prefácio de José Paulo Paes para a sua antologia *Poesia erótica*, o tradutor traça suas considerações acerca do erotismo a partir da afirmação de que a literatura representa a vida:

Efeitos imediatos de excitação sexual é tudo quanto, no seu comercialismo rasteiro, pretende a literatura pornográfica. Já a literatura erótica, conquanto possa eventualmente suscitar efeitos desse tipo, não tem neles a sua principal razão de ser. O que ela busca, antes e acima de tudo, é dar representação a uma das formas da experiência humana: a erótica. Representar é re-apresentar, tornar novamente presentes – presentificar – vivências que, por sua importância, mereçam ser permanentemente lembradas: na mitologia grega, Mnemosina, a memória, era a mãe das nove Musas ou artes. Pois a arte faculty reviver, no plano do imaginário, o essencial do que se viveu ou se aspirou a viver no plano do real: outrossim, graças à persuasividade da forma artística (e não apenas documental) em que afeiçoa as suas vivências memoráveis, o poeta nos permite que as partilhemos com ele como se fossem nossas. Ora, mais do que em qualquer outro domínio da experiência humana, é no da experiência erótica que se torna urgente impedir que, em sua velocidade implacável, o tempo apague de pronto e de todo os traços do já vivido (PAES, 2006 p. 15).

A definição de erotismo e pornografia presente em Paes é a mais difundida no meio acadêmico. Para o autor, no grupo de obras eróticas seriam alocadas as de tema e gênero elevados e forma canônica, portanto, de valor artístico incontestável. Essas obras dignificam o homem, ao mostrar uma verdade reveladora através do amor e das boas ações; opor-se-iam, portanto, à existência do ato sexual descrito de forma meramente mecânica. No grupo de obras pornográficas, a princípio, se encaixariam os textos de caráter onanista com o intuito simples de suscitar desejos sexuais; logo, não teriam valor artístico, apenas comercial. Destarte, os críticos, ao conceituarem as três formas de retratar a matéria sexual, observam que certos pontos se tocam: o erotismo como sagrado e sublime, a pornografia como mercadoria e a obscenidade como um “segredo”, como falaremos a seguir.

Os críticos brasileiros recorrem à mesma definição tradicional defendida por Paes ao classificarem a tetralogia de Hilda Hilst. Mario Mendes, por exemplo, em matéria publicada na revista *Elle*, em 1999, pondera que o desejo de ganhar “um público maior – e engordar a conta bancária – não é privilégio do mercado fonográfico. Na literatura, a escritora Hilda Hilst cansou-se de ser considerada hermética, contabilizando elogios demais e exemplares de menos no balanço das vendas de suas obras” (MENDES, 1999). Sendo assim, para Mendes, na tentativa de popularizar sua obra e obter um retorno financeiro maior, Hilst se aventura na escrita pornográfica.

Em sua etimologia, a palavra pornografia, segundo Sandra Maria Lapeiz e Eliane Robert Moraes, seria proveniente “do grego *pornographos*, que significa literalmente ‘escritos sobre prostitutas’. Assim, em seu sentido original, a palavra refere-se à descrição da vida, dos costumes e dos hábitos das prostitutas e de seus clientes” (LAPEIZ; MORAES, 1984, p. 07). Lucia Castello Branco comenta sobre a origem da palavra que dá nome a esse gênero:

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

Como se observa, Eliane Robert Moraes e Sandra Lampeiz, assim como Lucia Castello Branco, concordam que a pornografia está ligada ao comércio. É o comércio, portanto, que ditaria as regras de moral e decência em cada circunstância histórica, pois quase sempre a pornografia está associada com a subjetividade de quem detém o poder, encarregando-se assim por definir, julgar e condenar o que é indecente, imoral e desviante.

Para a crítica brasileira, assim, a pornografia está aliada ao comércio, sim, e é a força motriz que mantém certa indústria cultural. Desse modo, o gênero possui estratégias discursivas para atrair a atenção do leitor masculinista – em geral homens heterossexuais –, como o tom confidencial realizado muitas vezes por mulheres jovens, o que enseja uma narrativa que conta segredos da alcova para um intruso, o leitor. Esse fator transgressor – o de simular a invasão perversa da individualidade e da privacidade de uma personagem – é o que constitui a maior matéria-prima da pornografia. Sobre essas estratégias discursivas, Lucienne Frappier-Mazur (1999) pondera que

[...] a pornografia introduz o elemento transgressivo não só no quadro erótico, mas também na escolha das situações narrativas. O efeito de cumplicidade é mais pleno quando o narrador é do sexo feminino e trata de um personagem do sexo masculino – a narradora, frequentemente uma mulher madura ou uma cafetina, relata suas proezas passadas ou descreve sua iniciação amorosa a seu amado ou ao público. Essa circunstância satisfaz o *voyeurismo* do leitor, além de introduzir a mãe como agente e como testemunha e cúmplice do cenário perverso, apelando à possível sobrevivência desse “[amor] secreto e anal entre mãe e filho”, aludido por McDougall. Desnecessário dizer que a expressão obscena sobre o feminino ao

mesmo tempo ratifica e satisfaz essa cumplicidade (FRAPPIER-MAZUR, 1999, p. 225-226, grifos do autor).

Nesse sentido, em *O caderno rosa de Lori Lamby*, *Contos d'escárnio – Textos grotescos* e *Cartas de um sedutor*, os seus respectivos narradores-personagens – Lori, Crasso e o duplo Stamatius e Karl – fazem com que o leitor se enxergue como um *voyeur* do ato criativo da escrita, ao levarem-no a ler suas divagações literárias, filosóficas, além de atos sexuais incomuns seus e alheios. Esse recurso narrativo de colocar um intruso no texto faz com que o leitor se projete nele e participe como agente de subalternização do escritor ao ler um livro pornográfico, uma vez que é ele, o leitor, que compra esse livro e o transforma eventualmente em *best-seller*. Consequentemente, o editor, ao perceber esse sucesso, exigirá dos escritores obras semelhantes. Essas relações entre mercado editorial, escritor e leitor são tematizados criticamente na tetralogia de Hilst, conferindo a esse conjunto de obras da autora um caráter metalinguístico, uma vez que esses textos que utilizam a matéria pornográfica criticam a própria pornografia. Desse modo, a tetralogia de Hilst é metanarrativa, na medida em que se embrenha no “forte viés ensaístico e metalinguístico, a escarafunchar perversamente os intervalos e as contradições entre a invenção radical do autor e os interesses outros, ou dos outros” (PÉCORA, 2005).

Alcir Pécora (2005), em “*Call for papers*”, por sinal, reparte a literatura de Hilda Hilst em duas: erótico e obsceno. No grupo erótico define a obra como o registro elevado de sua poesia feita de forma imitativa da maneira antiga; estas obras “estabelece[m] as balizas de um desejo de aspiração metafísica, que emula modelos poéticos de erotismo a *lo divino*, como os cantares bíblicos e a poesia mística seiscentista da península ibérica, nas quais o amante é tomado como análogo de um desejo de transcendência”. Entretanto, Pécora se nega a ver uma proposta erótica “na trilogia (ou tetralogia) obscena, depois que se a lê realmente, e não se fique na platitudo dos comentários a respeito das ‘loucuras’ ou da ‘devassidão’ de Hilda” (PÉCORA, 2005).

A obscenidade é estudada, inicialmente, também a partir de sua etimologia, que, para alguns, derivou da corruptela do latim *scena*, e assim a palavra *obscena* significaria “fora de cena”. Apesar de alguns estudiosos considerarem forçada essa relação, a palavra *scena* é referida, quase que por unanimidade pelos críticos e teóricos, como a origem do termo:

Aliás, a palavra *obsceno* pode iluminar nossa pista, especialmente pela sua ambigüidade. Ao pesquisá-la encontramos duas versões. Havelock Ellis, médico inglês do século passado e pioneiro da sexologia, sugere que a palavra é uma corruptela ou uma modificação do vocábulo *scena* e que seu significado literal seria “fora de cena”, ou seja, aquilo que não se apresenta normalmente na cena da vida cotidiana. Aquilo que se esconde. [...]. Do outro lado, o “Aurelião” nos informa: obsceno é “1. o que fere o pudor; impuro; desonesto; 2. diz-se de quem profere ou escreve obscenidades”, isto é, aquilo que se mostra, “em frente à cena” (*ob* = em frente, *sceno* = cena). Assim, proferir uma obscenidade é colocar em cena algo que deveria estar nos bastidores (MORAES; LAPEIZ, 1984, p. 8).

A palavra obscena traz muitas dúvidas. Corinne Maier (2005), por exemplo, em *Lo obsceno: la muerte en acción*, reflete sobre a subjetividade de sua etimologia, pois ela não está dada e varia conforme as concepções pessoais daquele que a estuda. Apesar de serem turvos os conceitos sobre o obsceno, a autora defende que ele pode estar em uma cena pornográfica, como também na visualização de um cadáver em decomposição, ou, até mesmo, na programação da televisão (MAIER, 2005, p. 10). O obsceno, portanto, estaria ligado tanto ao erotismo, como à pornografia, uma vez que coloca os corpos em exibição, variando as lentes e o ângulo com que se observa o corpo nu. Entretanto, a violência contra o corpo seria muito mais obscena do que o ato sexual em si. Um mundo chagado por guerras, fome, pobreza, com corpos esfaçalhados e mortos parece-nos deslocado. Pelas divergentes opiniões, o obsceno pode ser o sexo representado pela arte, ou as notícias de jornal que preenchem nossos dias em frente aos aparelhos televisivos.

Em *As estratégias fatais*, de Jean Baudrillard (1996), o obsceno seria o fim da cena devido a seu excesso de visibilidade:

A cena é da ordem do visível. Mas não há mais cena no obsceno, só há a dilatação da visibilidade de todas as coisas até o êxtase. *O obsceno é o fim de qualquer cena*. Além disso, ele é o mau augúrio, como seu nome indica. Pois essa hipervisibilidade das coisas é também a iminência de seu fim, o sinal do apocalipse. Todos os sinais a carregam consigo, e não apenas os sinais infra-sensuais e desencarnados do sexo. Ela é, com o fim do segredo, nossa condição fatal. Se todos os enigmas forem resolvidos, as estrelas se apagarão. Se todo o segredo for devolvido ao visível e ao mais do que visível, à evidência obscena, se toda ilusão for devolvida à transparência, então, o céu se tornará indiferente à terra. Em nossa cultura tudo se sexualiza antes de desaparecer. Não é mais uma prostituição sagrada, mas uma espécie de lubricidade espectral, que invade todos os ídolos, os sinais, as instituições, o discurso – a alusão, a inflexão obscena que invade todos os discursos, deve ser considerada o sinal mais seguro de seu desaparecimento (BAUDRILLARD, 1996, p. 49-50).

Na visão sobre o obsceno de Baudrillard, defende-se a falta de toda a cena a partir do ato de exhibir que emana da própria obscenidade. Segundo essa visão, o obsceno abraçaria a modernidade e se apresentaria em um universo sem aparências e profundidade, por isso ele seria ultravisível. Com o advento tecnológico, o obsceno é exibido na televisão, na internet, além de ser vendido. Logo, o obsceno, nessa concepção, abraçaria a sociedade do consumo e elaboraria as formas de pensar, tornando tudo uma mercadoria.

Em termos jurídicos, a própria legislação brasileira em seu *Código penal*, no capítulo “Do ultraje público ao pudor”, repudia criações artísticas e atos que explorem o sexo, ameaçando àqueles que vendem, compram e exibem produções pornográficas com a pena de seis meses a dois anos de prisão. Na redação desse *Código*, dada pela Lei nº 7.209, e redigida no dia 11 de julho 1984, atribui-se o caráter de obscenidade a várias atividades nos seguintes parâmetros:

Ato obsceno

Art. 233 - Praticar ato obsceno em lugar público, ou aberto ou exposto ao público:

Pena - detenção, de três meses a um ano, ou multa.

Escrito ou objeto obsceno

Art. 234 - Fazer, importar, exportar, adquirir ou ter sob sua guarda, para fim de comércio, de distribuição ou de exposição pública, escrito, desenho, pintura, estampa ou qualquer objeto obsceno:

Pena - detenção, de seis meses a dois anos, ou multa.

Parágrafo único - Incorre na mesma pena quem:

I - vende, distribui ou expõe à venda ou ao público qualquer dos objetos referidos neste artigo;

II - realiza, em lugar público ou acessível ao público, representação teatral, ou exibição cinematográfica de caráter obsceno, ou qualquer outro espetáculo, que tenha o mesmo caráter;

III - realiza, em lugar público ou acessível ao público, ou pelo rádio, audição ou recitação de caráter obsceno (CÓDIGO PENAL, 1984, grifos do autor).

O próprio *Código penal* mantém visões distorcidas acerca do sexo trabalhado de forma artística. Everardo da Cunha Luna, em “A arte e o obsceno”, na análise dos artigos do *Código* que tratam da proibição do obsceno, considera que produções literárias desse tipo têm um “valor negativo, aparentando, à primeira vista, serem obras de arte. Bem examinados, arte não são, porque a arte é um valor positivo. Podem até ser considerados como abusos da arte, mas arte não o são, pois que onde começa o abuso termina o uso, o bom uso da arte” (LUNA, 1990, p. 62). Nas considerações do bacharel em Direito e no conceito de proibição da obscenidade constado no *Código penal* brasileiro, a arte seria uma forma de melhorar os homens e de aperfeiçoar os seus costumes, não podendo constar em obras artísticas os corpos

em atitudes sexuais. Desse modo, para Luna (1990), o obsceno é mutável, e sua definição se dá conforme o tempo e as convenções sociais, e sua proibição estaria afiliada às regras sociais do bem viver. Consideração já antiquada, uma vez que Lynn Hunt (1999, p. 13) relata, por exemplo, que “o equilíbrio entre obscenidade e decência, privado e público” já estava abalado desde o século XIX.

Corine Maier (2005, p. 21-22), ao refletir sobre o caráter proibitivo que emana do obsceno, parece acrescentar alguns caminhos para se entenderem suas marcas, definindo que o termo seria a parte negativa e mortífera do erotismo, uma vez que seria uma sombra de morte, um mau augúrio, não sendo prazeroso mostrá-la. Portanto, para que a obscenidade exista, é necessária uma vontade artística ou comercial de publicá-la.

Voltando a *Senhas*, Jean Baudrillard reflete sobre essas concepções, das quais achamos que Hilda Hilst é defensora:

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

Em um mundo onde a hipervisibilidade deixa tudo invisível, Hilda Hilst, em seu projeto obsceno, tenta tornar visíveis as minúcias do discurso, a fala contra o exagero da Psicanálise, a crítica ao mercado e à falta de palavras, pois vivemos no silêncio de um mundo pornográfico em que a “bunda” e o “pau” são mais importantes do que a fala e as mazelas sociais.

Hilda Hilst, em entrevista, resume o que seria obsceno em sua concepção: o obsceno estaria apenas fora da cena do palco, podendo ser o sexo, a violência, a fome, a guerra e as mazelas políticas infligidas contra os povos: “Sujo, obsceno, porco é saber que o país tem 40 milhões de analfabetos, 9 milhões de crianças desamparadas, 9 milhões de boias frias. Quando se é verdadeiramente lúcido, a vida pode ser uma experiência obscena” (SEFFRIN, 1990).

Nesse sentido, não podemos esquecer o cenário político em que *Bufólicas* foi escrito: época em que Fernando Collor de Mello assumiu a presidência da república, em 1990, e em que escândalos de corrupção assombraram o Brasil, como, por exemplo, o caso dos *anões do orçamento*. Como reação nacional ao cenário político conturbado, surge o movimento dos “caras pintadas”, que destituíram Collor de seu mandato por *impeachment* com apenas dois anos de governo.

Numa de suas entrevistas, Hilda Hilst mostra-se arrependida por ter sido enganada pela pose de estadista mantida por Collor, evidente no discurso do político em propagandas eleitorais (1992). Em entrevista concedida ao *Diário popular*, em 1992, a autora assume que as *Bufólicas* seriam uma alusão àquele período, podendo “O reizinho gay” representar o próprio presidente:

Não, é tão grotesco que não pode ser considerado pornográfico. Eu faço uma distinção entre textos grotescos e textos pornográficos. *Bufólicas* é muito engraçado, e a pornografia não é engraçada, ninguém goza rindo. [...] [*Bufólicas*] é um livro político, porque é impossível escapar ao momento político que vivemos: temos um presidente que não é presidente e considera-se escritor quem não é escritor (HEYNEMANN, 1992).

Mostrando, a partir das enunciações, as contradições e o despreparo dos representantes políticos e artísticos, Hilda Hilst investe, com a criação de seu projeto literário, na representação de nossa “república pornocrata” com o intuito de satirizar nossos problemas, além de pretender derrubar o *silêncio* em torno de sua obra, “acusando que o autor nacional só é levado a sério quando dá todos os nomes às coisas que ficam da cintura para baixo” (MEDEIROS, 1991). Ao realizar seu projeto, Hilst elabora um conjunto de obras que atualiza a produção literária satírica, como deduz Heitor Ferraz, em “A cortina de fumaça da obscenidade” (2002). Para Ferraz, a obscenidade em Hilda Hilst “surge como uma força irônica e crítica dentro do livro – algo como uma estratégia da autora que escolhe debochar da literatura pornográfica ao praticá-la com requintes de linguagem que hoje são raros nesse gênero” (FERRAZ, 2002).

Sobre a relação entre política e pornografia, Paula Findlen defende, em “Humanismo, política e pornografia no renascimento italiano”, que esse gênero, em seu início, tinha como intuito colocar em cena os valores morais e políticos:

[...] a pornografia moderna inicial divulgava a imagem de “um mundo de cabeça para baixo”, e seus componentes fortemente satíricos eram indicadores de hierarquias sociais mutáveis e de vicissitudes da cultura intelectual e política na complexa rede de Repúblicas e Cortes que constituíam a Itália renascentista. Em vez de situar a pornografia às margens do nascimento do mundo moderno, considerando-a produto de uma subcultura, pretendo situá-la no centro dos acontecimentos. Definir a pornografia renascentista é, basicamente, definir as interseções da sexualidade, da política e do saber. Nas páginas de livros como *Ragionamenti*, de Aretino, a estrutura moral da sociedade renascentista é exposta a todos (FINDLEN, 1999, p. 55).

Vale lembrar ainda que a pornografia surgiu a partir de imagens que representavam a vida das prostitutas. O gênero teria sido fundado por Luciano de Samósata, que viveu em meados dos anos 125-190 d.C., e que, para alguns críticos, deu surgimento à pornografia com o célebre *Diálogos das cortesãs* (FINDLEN, 1999, p. 54). O que já deixa bem claro a comparação que se faz desse tipo de escrita com o comércio. Por isso, a pornografia sempre foi deixada à margem da arte.

Sobre a pornografia do Renascimento, Paula Findlen acrescenta que esse gênero tinha como função mostrar as contradições políticas a partir do sexo, rebaixando governantes, príncipes e reis (1999, p. 52). Para a estudiosa, o Renascimento é que foi responsável pela emancipação do gênero pornográfico, pois “toda cultura produz alguma forma de arte e literatura sexualmente explícita, mas nem todas distinguem erótico e pornográfico, e a pornografia não é definida da mesma forma em todos os casos” (1999, p. 53-54).

A pornografia moderna, portanto, tinha o intuito de rebaixar e de destronar reis e rainhas e sua proibição estava relacionada a isso:

Nos anos 1780, surge um novo motivo de prisão: “difamação”, que se deve entender como o que designa, em geral, libelos obscenos e pornográficos contra a rainha e os ministros (*Les amours du vizir Vegernnes, Les petits soupers de l’hôtel de Bouillon* (*Os amores do vizir Vergennes, Os pequenos jantares do hotel Bouillon*). É o motivo evocado contra a senhora La Touche de Goteville, detida em 24 de maio; depois, contra Pascal Boyer, redator do *Mercure de France* (*Mercúrio de França*) suspeito, em poucas palavras, de ser o autor de libelos, publicados no estrangeiro, difamatórios para com as personalidades francesas. O Caso do Colar favorecerá o desenvolvimento do gênero. Em 1786, as prisões de caixeiros viajantes, de tipógrafos clandestinos, de livreiros vendedores de brochuras que são um atentado à honra da rainha e à virilidade do rei, se multiplicam (GOULEMOT, 2000, p. 45).

Hilda Hilst, em seu projeto obsceno, degrada a escrita pornográfica, além de, no caso de *Bufólicas*, rebaixar os personagens característicos dos contos de fadas como uma forma de

anticanonizar o gênero textual pedagógico. Hilst, portanto, restaura a literatura difamatória moderna em que a crítica à política por meio da obscenidade e da pornografia estava presente.

As personagens dos contos de fadas “degradadas” de Hilda Hilst aparecem desnudadas, nos termos de Georges Bataille (2013, p. 74). A nudez, para o filósofo francês, seria um interdito, na medida em que expõe os órgãos sexuais. Desde as origens da humanidade, o homem criou regras sociais que definem e restringem o sexo por medidas e regras de comportamento para esconderem nossos órgãos reprodutores: “O Homem é um animal que permanece interdito diante da morte, e diante da união sexual. Ele pode ficar ‘mais ou menos’ interdito, mas em ambos os casos sua reação difere da dos outros animais” (BATAILLE, 2013, p. 74). O homem, para Bataille, seria o único animal que necessita esconder seus órgãos sexuais, “em princípio, o homem e mulher procuram um lugar reservado no momento da conjunção carnal” (p. 74). Em *Bufólicas*, os canais estão abertos a partir da enunciação e dos holofotes focados nos interditos sexuais, que são a vagina e o pênis, e do retrato das personagens em atitudes obscenas.

Levantadas as difíceis questões sobre o obsceno e suas relações inevitáveis com o erotismo e a pornografia, examinemos que conceito, que efeito de obscenidade e que referências à tradição literária obscena e pornográfica os poemas bufólicos de Hilda Hilst propiciam.

Embora os sete poemas-fábulas de *Bufólicas* possam ser tomados de exemplo para o exame desse assunto, trataremos neste capítulo para efeito de concisão, apenas dos poemas “O reizinho gay” e “A rainha careca”.

1.1. A PALAVRA OBSCENA DE *BUFÓLICAS*

Na obra de Hilda Hilst, segundo Alcir Pécora (2005), a obscenidade está ligada ao uso das palavras bizarras para designar as regiões fisiológicas do corpo. Para comprovar essa característica, basta listarmos os nomes que a escritora dá aos órgãos sexuais em suas sete bufólicas⁴, assim como fez Alcir Pécora, ao arrolar as evidências dos nomes dos órgãos em *Cartas de um sedutor*. Encontramos referências ao órgão sexual masculino em *Bufólicas*,

⁴ Denominação dada por Paulo Roberto Sodré em seu artigo “Hilda Hilst e as Bufólicas” (2009).

como: *peroba, bronha, mastrução, espada, cercado, ganso, gota aguda, estrovenga, nabo, pau, porongo, bastão, bamba, berimbau, fole, bagos, baixios, troço, cacete*. Para o órgão sexual feminino, a autora usa termos como: *passarinha, meios, gruta, choca preta, xerecas, cona*. No que diz respeito ao ânus, usado sexualmente e, por isso, considerado a terceira região, comum a ambos os sexos, tem-se: *buraco negro, cuzaço, buraco, rodela, bunda, oiti*. Ao usar esse tipo de vocabulário literariamente, Hilda Hilst rompe, a princípio, com a expectativa de uma excitação sexual que a obra poderia causar, a não ser que o hipotético leitor seja “um fetichista das letras”, como nos previne ironicamente Pécora.

Sobre a utilização de palavras proibidas em *Bufólicas*, Tatiana Rodriguez ressalta que o uso abrangente de palavrões na paródia dos contos de fadas “associa o questionamento sobre os valores de moral que sustentam as relações humanas na sociedade ocidental e os valores estéticos que, via de regra, são critérios influenciados por padrões morais, como o ‘feio’ e o ‘belo’” (2007, p. 12). Deneval Siqueira de Azevedo Filho (1995, p. 95-98) destaca a importância dos palavrões nos poemas-fábulas de Hilda Hilst. Para Azevedo Filho, aliás, há uma utilização do neologismo literário que “é sempre captado como uma anomalia e utilizado em virtude dessa anomalia” (p. 65), entretanto, aumentando o seu poder persuasivo, ao suscitar no leitor a ideia de anomalia genital. Segundo o crítico, a palavra “pintudão”, presente no poema “O reizinho gay”, denota sentido novo que constituiria um neologismo literário (p. 66), devido ao seu exagero aumentativo que faria com que o leitor relacionasse o pênis exagerado com a excentricidade do “reizinho” hilstiano.

Em *Bufólicas* há o uso dos três órgãos utilizados sexualmente, o ânus, o pênis e a vagina, os quais, carregados metaforicamente de importância política e ideológica, servem como arena para o discurso político. Hilda Hilst, ao nomear com palavras excêntricas os interditos sexuais (ânus, pênis e vagina), se utiliza das palavras consideradas obscenas para disseminar sua crítica à sociedade conservadora brasileira. Hilst, portanto, persegue a obscenidade como máscara para a crítica social, por meio de uma clara e intensa perversão dos personagens. Os órgãos sexuais – denominados com palavras que já denotam o elevado grau grotesco da obra, que comentaremos adiante – entram em uma arena de combate política onde o riso é a única arma para se troçar da tirania obscena de nosso mundo. Ao criar cenas onde o absurdo prepondera, com o intuito de desnudar as contradições políticas do homem, os poemas-fábulas mostram os “defeitos” sexuais e satirizam os comportamentos sociais reacionários e degradantes.

Ao analisar *História do olho*, de Georges Bataille, Roland Barthes (2003, p. 123) descreve processos de mudança de sentido a partir das cadeias metafóricas, pois cada termo é significante de outro vizinho, processo de mudança ao qual o ensaísta chama de metonímia:

Mas tudo muda quando se começa a perturbar a correspondência das duas cadeias, quando, ao invés de emparelhar os objetos e os atos conforme as leis tradicionais de parentesco (quebrar um ovo, Jurar um olho), desarticula-se a associação, retirando cada um de seus termos de linhas diferentes, em suma, dando-se o direito de quebrar um olho e Jurar um ovo; em relação às duas metáforas paralelas (do olho e do chorar, o sintagma torna-se cruzado, pois a ligação que ele propõe vai procurar, de uma cadeia a outra, termos não complementares, mas distantes: reencontramos a lei da imagem surrealista, formulada por Reverdy e retomada por Breton (quanto mais distantes as relações entre duas realidades, mais forte será a imagem). [...]. Mas, se chamarmos de metonímia essa translação de sentido operada de uma cadeia a outra, em níveis diferentes da metáfora (olho sugado como um seio, beber meu olho entre seus lábios), sem dúvida reconheceremos que o erotismo de Bataille é essencialmente metonímico (BARTHES, 2003, p. 125-126).

Entendemos que o uso de palavras que designam os órgãos sexuais como metáforas são pertinentes para se analisarem os poemas-fábulas. A metáfora, no sentido defendido por Roland Barthes, seria muito importante para se compreenderem as relações de sentido, uma vez que, a partir da metáfora do falo, existente no poema-fábula “O reizinho gay”, podemos explorar os desvios semânticos que retratam outros sentidos no seu contexto:

Mudo, pintudão
O reizinho gay
Reinava soberano
Sobre toda nação.
Mas reinava...
APENAS...
Pela linda peroba
Que se lhe advinhava
Entre as coxas grossas.
Quando os doutos do reino
Fizeram-lhe perguntas
Como por exemplo
Se um rei pintudo
Teria o direito
De somente por isso
Ficar sempre mudo
Pela primeira vez
Mostrou-lhes a bronha
Sem cerimônia.
[...] (HILST, 2002, p. 11-12).

No início do poema, tem-se o reizinho mudo e o povo do reino questionando a sua capacidade de liderança devido a sua falta de palavras. O cetro, símbolo do poder soberano, vira o enorme pênis monstruoso, a calar a multidão diante do absurdo dos seus desmandos. O pênis do reizinho, em descomunal tamanho, passa a governar o povo em seu lugar, fazendo-se desnecessário o uso de palavras, já que só a visualização do membro do soberano acalma a turba (HILST, 2002, p. 11-12).

A metáfora da palavra “falo” (“desse régio falô”) do poema, por sua liberdade metonímica, representa mudanças constantes dos sentidos e acepções da metáfora-falo: ora o falo é poder – o cetro – a calar a todos que questionam sobre o silêncio do rei; ora é objeto de adoração, falo-Deus, como os amuletos em forma de pênis com asas da Roma antiga. Todas as acepções de sentido da metáfora-falo são idênticas e diversas. A metonímia, ao transformá-los, torna os sentidos mais nebulosos e negativos, pois o falo, o “pinto”, passa também a representar o silêncio, a tirania, a morte. Assim, a partir de derivações metonímicas, o falo representa variados interditos de caráter negativo⁵.

O interdito em “O reizinho gay” associaria a metáfora do falo ao assassinato, pois quando o rei corrompe o reino com a pornografia (o falo), o soberano mata todos os súditos. Entretanto, se olharmos pelo viés do reino, teremos o interdito do suicídio, uma vez que os moradores do reino escolheram o silêncio e por isso “esse reino perdido / na memória dos tempos / só restaram cinzas / levadas pelo vento” (HILST, 2002, p. 14). Uma verdadeira sátira à pornografia e ao silêncio do povo diante das atrocidades cometidas por seus governantes, encaradas, em *Bufólicas*, como uma obscenidade.

Sobre o silêncio que impera na multidão do poema, Joelma Silva entende que o silêncio do rei ecoa “na boca da multidão horrorizada pelo que viu. A bronha, que também é o cetro, representa ‘o poder recebido de cima’, ‘sinal de força e autoridade’, pelo qual nenhum súdito, nem mesmo ‘os doutos’, terá coragem de enfrentar” (SILVA, 2009, p. 169). Ao contrário do que entende a pesquisadora, não vemos o povo do reino como uma vítima, uma vez que eles que se prostituíram ao pedir a exibição do falo e ao calar-se: “E foi assim que o

⁵ O falo também é encarado de forma negativa no poema “A cantora gritante” (HILST, 2002, p. 29-30), representado igualmente de forma opressora, pois a cantora é estuprada pelo jumento Fodão com o intuito de calar-lhe a voz. Além disso, os interditos sexuais aparecem nos demais poemas-fábulas: em “Drida, a maga perversa e fria”, a bruxa com a sua “espada” sodomiza todos que encontra em seu caminho; em “A Chapéu”, a avó explorada pela neta é um “travesti” e pratica sexo anal com o Lobo homo-orientado; o anão tem um pênis enorme; a fada à noite vira fera e sodomiza os moradores da Vila do Troço. Como se percebe, os interditos sexuais aparecem em todos os poemas e são utilizados para provocar outro interdito: o riso, que estudaremos neste capítulo.

reino / Embasbacado, mudo / Aquietou-se sonhando / Com seu rei pintado”. O povo desapareceria devido ao fato de não falar e calar-se perante o régio falo do rei. Logo, o que está em questão no poema-fábula não é o ato de o “reizinho” mostrar a “bronha”, e sim o fato de o povo do reino ficar mudo diante do “pinto” soberano. O “reizinho”, ao se pronunciar pela primeira vez, mostra a violência de um sádico, que, despreocupado com o bem comum, exige para si um “cu cabeludo” e sacrifica todo o reino. Hilda Hilst, ao retratar o rei como um sádico⁶, o faz de forma negativa e reafirma a importância de o povo dominar e ter a palavra para mudar sua condição de explorado perante seus governantes.

Roland Barthes (2005), em *Sade, Fourier, Loyola*, coloca-nos por dentro das malhas da literatura libertina e ressalta a importância da palavra no texto sadiano:

Na cidade sadiana, talvez seja a palavra o único privilégio de casta que não se possa reduzir. Possui-lhe o libertino toda gama, do silêncio em que se exerce o erotismo profundo, telúrico, do “segredo”, até as convulsões da palavra que acompanham o êxtase – e todos os usos (ordem de operações, blasfêmias, arengas, dissertações); ele pode até, suprema propriedade, delegá-las (às historiadoras). É porque a palavra se confunde inteiramente com a marca confessa do libertino, que é (no vocabulário de Sade) a *imaginação*: dir-se-ia quase que *imaginação* é a palavra para a *linguagem*. O agente não é fundamentalmente aquele que tem o poder ou o prazer, é aquele que detém a direção da cena e da frase (sabemos que toda cena sadiana é a frase de uma outra língua), ou ainda: a direção do sentido (BARTHES, 2005, p. 23-24, grifos do autor).

Segundo Barthes, para os libertinos, a palavra seria a única coisa que demonstraria a divisão de classes. Apenas aqueles detentores do dinheiro teriam o direito de se pronunciar na narrativa. Barthes (2005, p. 24) diz que Sade teria se antecipado e invertido Freud, pois faz o esperma substituir a palavra. No poema-fábula “O reizinho gay”, o soberano escolhe o silêncio-sêmen e converte toda a população do reino. Entretanto, ao contrário do que ocorre nos romances sadianos analisados por Barthes, no poema, a escolha do reizinho “pintado” e do povo calado perante a tirania e a vontade do soberano é descrita de forma negativa.

No poema existem dois focos de cenas obscenas: a do soberano a exhibir o falo gigantesco para os seus súditos; e a corrupção do povo querendo ver e adorar o “mastrução” do

⁶ Sobre o sádico, Hilda Hilst, em entrevista concedida a Hussein Rimi, em 1991, e reunida em livro por Cristiano Diniz, relata a impossibilidade de excitar-se sexualmente levando em consideração as fantasias descritas por Marquês de Sade. Para a autora, as fantasias eróticas de Sade são inaceitáveis. “Porque é impossível se excitar com tanto sangue, tanta pancadaria. Você chega no meio da história e pensa: ‘Essa mulher está um hematoma só’. Tem situações em que você pode dar um tapa num homem e ele em você, falando meia dúzia de palavrões. Isso pode ser excitante. Mas essa coisa de hematoma definitivo não me causa nenhuma alegria sexual. Eu fico chocada” (DINIZ, 2013, p. 142). Hilst, como deixa claro em suas entrevistas, estranha as fantasias sadianas e é provável que tenha retratado negativamente seu “reizinho” como uma forma de crítica política para a época.

rei, sendo, portanto, um povo prostituído. Hilda Hilst se utiliza de ferramentas discursivas obscenas e burlescas para passar a mensagem de que os homens (“maridos / Sabichões e bispos” [p. 12]), ajoelhando-se perante a pornografia (exibição da “bronha / Sem cerimônia” [p. 12]), como os doutos do reino bufólico, não terão um final feliz, pois, igualmente ao reino de *Bufólicas*, deles só restarão “cinzas / levadas pelo vento” (p. 14); encontrariam, como fim, o interdito da morte, uma outra obscenidade.

Na coda de “O reizinho gay”, Hilst nos deixa a pista de que “A palavra é necessária/diante do absurdo” (HILST, 2002, p. 14). Essa moral parece iluminar toda a obra de Hilda Hilst e nos indica, aparentemente, que esse reino bufo seria o Brasil, pois, como a própria escritora denunciava em entrevistas, ela vivia em um país bandalho, onde a população não valorava a palavra e, por conseguinte, o saber que ela veicula. Como o povo do reino não dá importância à palavra – assim como o povo brasileiro –, para o leitor resta a certeza de que a palavra é mais importante do que a virilidade que significa tirania patriarcal, masculinista; o poema reafirma a importância do discurso libertário, representado pela palavra em confronto com um mundo pornográfico. Mundo esse figurado no poema-fábula pelo silêncio, entendido como a corrupção do povo perante o gosto e o poder arbitrário do seu governante, que compõe a verdadeira obscenidade, disfarçada pelo monstruoso pênis-cajado do reizinho, que o poema-fábula tenta desmascarar.

Com relação à metáfora existente em “A rainha careca” – a “passarinha” –, percebe-se a metáfora da cara:

De cabeleira farta
De rígidas ombreiras
de elegante beca
Ula era casta
Porque de passarinha
Era careca.
À noite alisava
O monte lisinho
Co'a lupa procurava
Um ténue fiozinho
Que há tempos avistara.
[...].
Quero apenas pentelhos
Pra minha passarinha.
Ó Senhora! O biscate exclamou.
É pra agora!
E arrancou do próprio peito
Os pêlos
E com saliva de ósculos
Colou-os

Concomitante penetrando-lhe os meios.
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, p. 15-18).

No poema-fábula da rainha Ula, Hilda Hilst explora a metáfora da nossa “cara animal, sexual: a bunda e os órgãos genitais” (PAZ, 1979, p. 10). Em *Conjunções e disjunções*, Octavio Paz trata sobre a metáfora, que seria para o crítico mexicano a alusão àquilo de que não podemos falar, mas de que todos “falam por meio de uma linguagem cifrada e alegórica” (p. 10). Para o estudioso, as obras obscenas nos ensinam a encarar a realidade que está abaixo da cintura e que nossa roupa encobre; fazem-nos perceber o nosso rosto sexual, metáfora que “é tão antiga como a dos olhos ‘espelhos da alma’ – e mais certa” (p. 10). Segundo o crítico mexicano, há uma luta entre os dois rostos, “a cara e o cu, entre o princípio da realidade (repressivo) e o princípio do prazer (explosivo)”. Essa dualidade entre os sentidos do rosto do alto e do baixo corporal “*descobre* uma semelhança; imediatamente depois, a *recobre*, ou porque o primeiro termo absorve o segundo ou vice-versa” (PAZ, 1979, p. 11).

Hilda Hilst, em “A rainha careca”, utiliza a metáfora do rosto como uma luta entre a repressão e a liberdade, a cabeça e o rosto do alto corporal em oposição ao rosto obsceno (vagina e o ânus). Observamos um potencial libertário pela derivação semântica a partir da metonímia, quando se trocam os sentidos entre os correspondentes da coma da cabeça e da vulva. Em um primeiro momento, “passarinha” muda para vulva, depois para virgindade, liberdade, felicidade: “Cabeluda ou não / Rainha ou prostituta / Hei de ficar contigo / A vida toda! / Evidente que aos poucos / Despregou-se o tufo todo. / Mas isso o que importa? / Feliz, mui contentinha / A Rainha Ula já não chora” (HILST, 2002, p. 17-18).

Ula recorre, no meio do poema, ao primeiro passante para que este, com sua “gota aguda” – um leve disfarce para pênis – penetrasse-lhe os meios e curasse o seu problema. Como vemos, o interdito exposto no poema seria o do sexo, a partir do jogo entre “gota aguda” (provável alusão à forma da glândula do pênis) e pênis, expondo ao leitor o ato e os órgãos sexuais das personagens. Por ser uma rainha, esperava-se que Ula fosse virgem e

apenas uma procriadora. Nessa bufólica, a rainha é casta, mas é devido à falta de pelos púbicos, e não por sua condição áulica: “De cabeleira farta / De rígidas ombreiras / de elegante beca / Ula era casta / Porque de passarinha / Era careca” (HILST, 2002, p. 15).

O interdito no poema, que seria a exibição dos órgãos sexuais das personagens, esconde outra interdição: a dos desejos que necessitam da concretude independentemente da condição social, explícita, no poema-fábula, pela “rígida ombreira” e pela “elegante beca” da rainha.

1.2. O RISO OBSCENO DE *BUFÓLICAS*

Nas *Bufólicas*, o uso do obsceno de forma exagerada e caricatural é que nos leva ao riso, pois as personagens tradicionais dos contos de fadas são desnudadas e seus defeitos (ou aquilo que é, em geral, considerado socialmente como falhas humanas) são expostos como forma de causar o riso. É por isso que a ideia de pornografia ou de erotismo é deixada de lado pela maioria dos críticos que estudaram essa obra hilstiana.

Georges Bataille, em seu famoso prefácio de *Madame Edward*, faz algumas considerações pertinentes com relação ao riso e à literatura erótica:

O mais penoso começou quando apenas os interditos concernentes às circunstâncias da desapareição do ser receberam um aspecto grave, tendo aqueles concernentes às circunstâncias da aparição – toda a atividade genética – deixado de ser tomado a sério. Não está em questão protestar contra a tendência do grande número: ela é expressão do destino, que quis que o homem risse de seus órgãos reprodutores. Mas esse riso, que acusa a oposição do prazer e da dor (a dor e a morte são dignas de respeito, ao passo que o prazer é derrisório, condenado ao desprezo), indica também seu parentesco fundamental. O riso não é mais respeitoso, mas é signo de horror. O riso é a atitude de compromisso que o homem adota em presença de um aspecto que repugna, quando esse aspecto não parece grave. Dessa forma, o erotismo considerado gravemente, tragicamente, representa uma inversão (BATAILLE, 2013, p. 293).

Georges Bataille considera que o riso referente a nossos órgãos sexuais surge do pudor, e recomenda que voltemos “ao tempo da animalidade, da livre devoração e da indiferença às imundices” (2013, p. 293). Para o filósofo, o riso é que condena o sexo à desonra, uma vez que ele nos engaja no princípio de uma interdição, que não nos deixa

compreender o que está em jogo, isto é, não nos deixa levar “a sério – ou seja, tragicamente – a verdade do erotismo” (BATAILLE, 2013, p. 293). O riso, na visão de Bataille, é um interdito para que não se compreenda a verdade que o erotismo tem a revelar.

Desde a Antiguidade, percebemos muitas visões negativas em relação ao riso. Sobre a do século XX, no qual a obra de Hilda Hilst estaria inserida, Georges Minois, em sua *História do riso e do escárnio*, comenta que o riso nos anos de 1900 foi usado como ferramenta subversiva contra o poder (MINOIS, 2003, p. 594). Nesse século, devido aos regimes totalitários que inundaram o mundo, o riso foi uma arma importante de combate às atrocidades, durante e após duas guerras mundiais. Se, por um lado, Georges Minois aponta essa avalanche de gargalhadas e a vitalidade do riso no século XX, por outro, anuncia para o fim do século XX e início do XXI a “morte do riso”, pois este virou um produto a ser comercializado, receitado, etiquetado (MINOIS, 2003, p. 593-594). Entretanto, ao contrário do que estipula Minois no decorrer de sua explanação histórica sobre a derrisão na contemporaneidade, Hilda Hilst utiliza as ferramentas discursivas do riso conhecidas desde a Antiguidade, como a paródia, as inversões ideológicas, a obscenidade, o grotesco e a caricatura de tipos humanos, para castigar, satiricamente, com o riso os maus costumes, debochando da sociedade brasileira.

Os latinos só encontraram o seu verdadeiro riso na sátira, pois ela tomou proporções nacionais. Minois ressalta que “os alvos são, ao mesmo tempo, morais, sociais e políticos, e seu espírito, essencialmente conservador” (MINOIS, 2003, p. 87), já que os satíricos latinos também o eram. A troça, em Roma, era a preferida do público médio, pois a distância da crítica possibilitava o riso solto da multidão. Dessa forma, a sátira era realizada apegada às tradições. Lucilius, considerado o fundador do gênero, denunciava os defeitos da aristocracia e os vícios que ele via invadirem Roma, o que levava a turba ao riso solto. Todavia, essa derrisão popular tinha como função manter o poder das classes dominantes, pois a verdadeira vítima era aquela que estava rindo. Ao longo da história, como observa Minois, a paródia foi um recurso eficaz na sátira para castigar com o riso os maus costumes.

Cícero, por sua vez, em seu *Oratore*, elabora teorias sobre o riso, afirmando que é algo natural do homem – como pensava Aristóteles –, e que para provocá-lo é necessário apontar “sempre alguma feiúra moral, alguma deformidade física. Sim, o meio mais poderoso, se não o único, de provocar o riso é ressaltar uma dessas feiúras, de modo que não seja feio” (CÍCERO, apud MINOIS, 2003, p. 106). Ao destacar o que faz rir, Cícero enumera as

ferramentas retóricas que causam a derrisão, como trocadilho, paronomásia, jogos de palavras com nomes próprios, antífrases, alegoria, dentre outros. Tais ferramentas retóricas, sobretudo o trocadilho, os jogos de palavras com nomes próprios e alegorias, são utilizados por Hilda Hilst para elaborar sua sátira política aos costumes “conservadores” da elite brasileira. A autora resgata o riso romano ao mencionar na epígrafe a máxima de Lucrécio: “*Ridendo castigat mores*”; ao contrário do que se estipulava sobre o riso romano, que teria como intuito manter a ordem pré-estabelecida, Hilda Hilst com o seu riso degrada a sociedade moralista do país. Em *Bufólicas*, Hilst vai na contramão da ideia exposta pela máxima proferida por Lucrécio. Se antes o riso romano objetivava manter as coisas como estavam, sendo, portanto, conservador, o riso de Hilst é transgressor, na medida em que extrapola os limites da língua e dos “bons comportamentos” para compor sua sátira.

O riso medieval, no âmbito leigo e profano, surge parodístico nas festas dos loucos e no carnaval, eventos e feriados proibidos dentro da igreja, mas tolerados em seu entorno. Por isso o riso tem seu ápice na Idade Média central e baixa, ocorrendo seu declínio em 1350, com o aumento populacional, as guerras e a Peste Negra, que dizimou grande parte da população europeia (MINOIS, 2003, p. 241-242). A visão dos religiosos, tendo em vista os acontecimentos históricos, anunciava agora o riso como responsável pelo apocalipse. Observa-se que o riso, ao longo dos séculos, foi considerado ação baixa, inferior, o que nos permite constatar a permanência do pensamento aristotélico sobre a abordagem física do riso, relacionado às partes baixas do corpo, que se manteve ao longo da história.

Desde os gregos, como percebemos pelo cenário do riso exposto por Georges Minois, pensa-se que o riso e o risível resultam em torpeza que não causa nem dor nem destruição, seria apenas um erro leviano com nenhuma consequência (ALBERTI, 2011, p. 47). Nos estudos teóricos sobre o riso, como podemos observar em a *História do riso e do escárnio*, de Minois, e no livro *O riso e o risível: na história do pensamento* (2011), de Verona Alberti, o que deve importar ao escritor satírico é a noção de que a crítica cômica deve corrigir os costumes de forma agradável, e sem causar prejuízos.

Sobre os gêneros literários, Aristóteles faz uma comparação entre os gêneros nobres, como a tragédia e a epopeia, ou melhor, a chamada alta literatura e a baixa literatura a partir da localização do corpo. Verona Alberti traduz e resume exemplarmente este pensamento do filósofo:

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

O diafragma, na concepção de Aristóteles, é divisão corporal que ditaria as vertentes da arte, conforme os estímulos que causassem na mudança dos humores. Por isso, faz-se necessário destacar alguns pontos sobre a ferramenta discursiva medieval do rebaixamento, usada em todos os poemas-fábulas de *Bufólicas*.

Na história da sátira, de que Hilda Hilst se vale, há autores consagrados que escreveram sobre o “baixo material e corporal”, isto é, temas e imagens relacionados à fisiologia e, sobretudo, à sexualidade. Sobre essa temática, Mikhail Bakhtin acrescenta que o baixo e o alto do corpo humano têm características topográficas: o segundo representa o céu e, dessa forma, as partes altas do corpo, como a cabeça e os olhos, símbolos da intelectualidade e da alma. Já o baixo corporal são as partes ligadas à terra, à sensualidade, ou seja, o ventre e as regiões excretoras e reprodutoras, respectivamente o ânus, a vagina e o pênis (BAKHTIN, 1993, p. 18). À referência e à representação desses elementos, designados pelas três regiões excretoras do corpo, ligados à linguagem, o autor russo deu o nome de “realismo grotesco”. E à transferência daquilo que é elevado, espiritual e abstrato para o baixo corporal, de tom jocoso, satírico e blasfematório, dá-se o nome de “rebaixamento ideológico” (p. 17-18).

Em “O reizinho gay”, vemos a personagem que representa a figura masculina real, constatando-se um intertexto com o conto “O rei sapo ou Henrique de Ferro”, de Jacob e Wilhelm Grimm (2004, p. 118-126). No título do poema-fábula destaca-se o radical *rei* juntamente com o sufixo diminutivo “zinho” (rei+zinho), escolhido propositalmente para contrapor sua atividade social nobre e patriarcal a uma atuação diminuída, pois “o reizinho gay” reinaria menos que “o reizinho pintado”, ou seja, seu pênis, uma pequena parte do corpo, ganha uma importância maior do que a personagem: “O reizinho gay / Reinava soberano /

Sobre toda nação. / Mas reinava... / APENAS... / Pela linda peroba / Que se lhe adivinhava / Entre as coxas grossas” (HILST, 2002, p. 11).

O rei e o cedro, símbolos da masculinidade e do poder, são, portanto, rebaixados no poema de Hilst. O rei, como é sugerido pelo uso do diminutivo, ou é de baixa estatura ou tem o “zinho” como referência ironicamente afetada ao fato de ser homo-orientado ou, em termos satíricos, “viadinho”. Assim, o pênis ganha importância maior do que a do próprio homem, diluindo sua capacidade de ordem, de expressão do pensamento, originada no intelecto (ALBERTI, 2011, p. 50). Como sabemos, o rei, nos contos de fada, seria um disfarce para a figura do pai da criança que leria o conto. Para entendermos a personagem do rei nos contos de fadas e seu evidente rebaixamento no poema bufólico, temos que levar em conta o que ele representa na tradição.

Bruno Bettelheim (1998), em *A psicanálise dos contos de fadas*, analisa a figura do rei em “O rei sapo ou Henrique de Ferro”, como aquele que faria a princesa tomar as decisões certas e cumprir com a sua palavra:

O pai, como em tantas estórias do ciclo de noivo-animal, é a pessoa que une a filha ao futuro marido, em “O rei sapo”, só por sua insistência ocorre a união feliz. A orientação paterna, que leva à formação do superego – deve-se manter as promessas, ainda que elas não tenham sido sábias – desenvolve uma consciência responsável. Esta é necessária para uma união pessoal e sexual feliz, a qual sem uma consciência madura não teria seriedade e permanência (BETTELHEIM, 1998, p. 328-329).

No conto infantil, o rei, pai da princesa, é aquele que faz com que a sua filha mantenha a palavra – para que a promessa seja cumprida –, como podemos notar no fragmento do conto, em que o rei obriga sua filha a cumprir o prometido com o ser repugnante representado pelo sapo: “se fez uma promessa, então tem de cumpri-la. Vá e deixe-o entrar” (GRIMM, 2004, p. 124).

No conto de fada é valorada a palavra, ou promessa; no poema, esse ato de enunciar-se vem rebaixado pelo silêncio imposto pela imagem do reizinho “pintudo”; o que importaria é o falo, o silêncio que subjugava todo o reino. O povo covarde se ajoelha diante do gigante “pau” do soberano a adorá-lo: “E eram ós agudos / Dissidentes mudos / Que se ajoelhavam / Diante do mistério / Desse régio falo / Que de tão gigante / Parecia etéreo” (HILST, 2002, p. 12).

Teofrasto (2010), em *Caracteres*, disserta sobre os tipos humanos que permeiam as comédias e enumera os principais deles: o guloso, o covarde, o soberbo, o ruim, o vaidoso,

dentre outros. Sobre o covarde, ressalta que age a partir do medo: no mar, amedronta-se com os cabos do navio, inventa histórias de que tem medo devido a um sonho que teve e pede para ir para terra; no exército, finge que esqueceu a espada na barraca e fica lá escondido evitando o confronto; ao ver um amigo ferido, vai ajudá-lo por medo de enfrentar a batalha e, conseqüentemente, inventa histórias mirabolantes de resgate (TEOFRASTO, 2010, p. 123-125). Em Hilda Hilst, o covarde é representado por todo o povo que se deixa corromper e seduzir pelo pênis soberano do reizinho gay e não denuncia suas barbaridades. Devido a essa covardia, todo o reino sucumbirá, restando dele apenas cinzas. O poema-fábula do reizinho salienta, como vimos, a importância da palavra tanto do povo como do soberano, em contraposto ao falo, à obscenidade – representada pelo gigantesco pênis do diminuto ou afetado soberano –, uma vez que o silêncio de ambos faz com que o fim trágico aconteça: o reino desapareça, e morram todos os súditos. O poema “O reizinho gay” tenta ponderar satiricamente que o silêncio do povo diante dos absurdos cometidos por seus governantes – como expor as partes sexuais, metáfora do poder falocêntrico, para calar a multidão – é o que causa o interdito da morte, já que o governante não encontra oposição a seus caprichos e pode se transformar em um déspota.

Em “A rainha careca”, vemos a personagem que representa a matriarca soberana. A protagonista Ula tem vergonha de ser careca nos “meios”, ou seja, é desprovida de pelos pubianos. Paulo Roberto Sodré (2009), sobre o nome da rainha do poema-fábula, nos deixa algumas pistas acerca da composição do nome da personagem:

O nome da rainha, Ula, requer um exame detido; para tanto, lanço mão do procedimento retórico da *interpretatio nominis*, a partir do qual se percebe o jogo da poeta (nunca poetisa, como ela afirmava) com o inusitado nome: -ula, sufixo latino formador de diminutivos; assim, Ula significaria “pequena”, miúda. No Algarve, em Portugal, ula é substantivo feminino cujo sentido é “grande agitação, correria, confusão” (HOUAISS, 2001, p. 2799). Além dessas acepções ligadas ao sufixo e ao substantivo ula, há ainda outras ligadas a ulo, termo cabível no jogo de Hilst: elemento compositivo grego que significa “gengiva”, “cicatriz” e “crespo, anelado”; ademais, ulo é substantivo masculino que significa “queixume de pesar, dor, desgosto; lamento, gemido” (HOUAISS, 2001, p. 2800), ligado, portanto, ao verbo “ulular” (SODRÉ, 2009, p. 52).

O jogo de sentidos no nome da rainha Ula pode ser relacionado com a proposta de se fazer rir, pois até a própria personagem seria “pequena”, “miúda”, estatura ou qualidade pouco adequada à figura magna de uma rainha.

Ao explorar os “defeitos” sexuais das personagens, Hilda Hilst pretende desmascará-las, ou desnudá-las. O caráter explorado por Hilda, no poema, é o do vaidoso na figura de Ula. Segundo Teofrasto (2010, p. 109-113), a vaidade seria uma forma de ser famoso, para tanto, o vaidoso, com seus atos, demonstra riqueza e desprendimento de seus bens pessoais, tudo em um esforço descomedido para que aqueles que o cercam o vejam como um vitorioso. Esse tipo é o que dá muito valor à aparência e, por isso, corta o cabelo muitas vezes e gosta de exibir sua riqueza e seus objetos.

A vaidade de Ula é evidenciada pelo seu intertexto com “Branca de Neve” de Wilhelm e Jacob Grimm (2004, p. 84-99), em que a rainha do conto se olha no espelho mágico com o intuito de saber se ainda é a mais bela do reino. Sobre o narcisismo dessa rainha no conto, Bruno Bettelheim explica:

Quando a rainha consulta o espelho quanto a seu valor – i.e., a beleza – repete o tema antigo de Narciso, que só amava a si mesmo, de tal forma que foi tragado pelo auto-amor. Os pais narcisistas são os que se sentem mais ameaçados pelo crescimento da criança, pois isto significa estar envelhecendo. Enquanto a criança é totalmente dependente é como se ela fosse uma *parte* dos pais; não ameaça o narcisismo paterno. Mas quando começa a amadurecer e atingir certa independência, então é vivenciada como uma ameaça, como sucede em “Branca de Neve”. [...]. O narcisismo faz parte da configuração infantil. A criança deve aprender gradualmente a transcender esta forma perigosa de auto-envolvimento. A estória de Branca de Neve adverte sobre as consequências funestas do narcisismo tanto para os pais como para a criança. O narcisismo de Branca de Neve quase a destrói quando ela cede duas vezes às seduções da rainha que propõe torná-la mais bonita, e a rainha é destruída pelo próprio narcisismo (BETTELHEIM, 1998, p. 242, grifo do autor).

No poema-fábula hilstiano, a vaidade, ao contrário do que ocorre com a rainha de “Branca de Neve”, não se expressa como mal, mas como um ideal a ser atingido sem prejuízo de alguém. A rainha Ula procura a perfeição, entretanto não é para sua aparência “social”, uma vez que, sendo uma mulher “de cabeleira farta / De rígidas ombreiras / de elegante beca” (HILST, 2002, p. 15), ela é sexualmente atraente (BETTELHEIM, 1998, p. 251). Assim como a rainha de “Branca de Neve”, que é a mais bela do reino e só perde seu posto para Branca de Neve, Ula também é bela, mas, ao contrário do que se dá no conto, não está em competição com alguém. Todavia, encontramos o problema do poema da rainha: está infeliz, pois é careca nos meios e sonha com “pentelhos” para a sua “passarinha”, a “vulva”, portanto, é “imperfeita”, apesar de bela (ALMEIDA, 1981, p. 270).

Dessa forma, podemos perceber que o narcisismo representado no conto de fada vem reduzido no poema da “rainha careca” para o baixo corporal; em vez de desejar cabelos no alto corporal, anseia por “pentelhos” para o seu monte de Vênus:

À noite alisava
O monte lisinho
Co'a lupa procurava
Um ténue fiozinho
Que há tempos avistara.
Ó céus! Exclamava.
Por que me fizeram
Tão farta de cabelos
Tão careca nos meios?
E chorava
(HILST, 2002, p. 15).

O problema de Ula só é resolvido pelos “venenos” do biscate peludo. Bruno Bettelheim, ao discutir sobre o veneno no conto da “Branca de Neve”, ressalta que “os desejos são venenosos”, devido ao caráter sexual implicado no ato de arrumar-se, pois a pessoa que se arruma quer estar atraente para a(s) outra(s) (BETTELHEIM, 1998, p. 251). Como sabemos, os envenenamentos do conto de Grimm ocorrem por meio do pente e da maçã; os dois, portanto, estão relacionados com o alto corporal, embora a boca implique o apetite e, no exagero, a glotonaria, que abarcaria o baixo corporal. O pente estaria relacionado com o desejo inconsciente de Branca de Neve de “ser sexualmente atraente” (BETTELHEIM, 1998, p. 251), no entanto, ao contrário da negatividade do narcisismo dos contos de fadas, encarado como um desejo venenoso, no poema, o desejo de ficar sedutora aparece rebaixado quando a rainha Ula analisa e procura com a ajuda de uma lupa um “ténue fiozinho” em seu “monte lisinho”. Sobre a maçã, Bruno Bettelheim (1998, p. 252), em sua análise, repara no potencial sexual da fruta que “tinha aspectos tanto assexuais como eróticos. Quando come a parte vermelha (erótica) da maçã, termina sua ‘inocência’”. Desse modo, Branca de Neve, metaforicamente, estaria envolvida nas fortes emoções do sexo. O veneno em *Bufólicas* aparece igualmente rebaixado, já que sai do plano das ideias, do metafórico, e se concretiza em “Uma gota aguda”, que pode ser entendida como referência exagerada à glândula do pênis do biscate peludo.

Vladimir Propp, em *Comicidade e riso*, analisa os tipos de exagero, pois, segundo o teórico russo, “o exagero é cômico apenas quando desnuda um defeito. Se este não existe, o exagero já não se enquadra no domínio da comicidade” (1992, p. 88). Para Propp, é possível

demonstrar o exagero, a partir da análise das três formas básicas: a caricatura, a hipérbole⁷ e o grotesco⁸ (p. 88). Ao tratar da caricatura, o teórico salienta que

Toma-se um pormenor, um detalhe; esse detalhe é exagerado de modo a atrair para si uma atenção exclusiva, enquanto todas as demais características de quem ou daquilo que é submetido à caricaturização a partir desse momento são canceladas e deixam de existir. A caricatura de fenômenos de ordem física (um nariz grande, uma barriga avantajada, a calvície) não se diferencia em nada da caricatura de fenômenos de ordem espiritual, da caricatura dos caracteres. A representação cômica, caricatural, de um caráter está em tomar uma particularidade qualquer da pessoa e em representá-la como única, ou seja, em exagerá-la (PROPP, 1992, p. 88-89).

Nas *Bufólicas*, o tipo de exagero utilizado é a caricatura, uma vez que apenas uma minúcia é exagerada: as situações sexuais causadas pelo falso moralismo preponderante em nossa sociedade brasileira. Hilda Hilst, ao utilizar a caricatura para causar o riso – em suas crônicas, por exemplo, ela também faz uso desse recurso –, demonstra que “tanto a vida física quanto a vida moral e intelectual do homem podem tornar-se objeto de riso” (PROPP, 1992, p. 29).

Henri Bergson (1987, p. 20), em *O riso*, destaca o poder da caricatura em imitar as deformidades físicas e sociais; para o pensador, “é incontestável que certas deformidades têm sobre as demais o triste privilégio de poder, em certos casos, provocar o riso”. Partindo desse pressuposto, o autor divide as deformidades em dois grupos: as que são risíveis, por ridicularizar os comportamentos humanos, e as que se afastam da derrisão ao causar pena no receptor. Assim, com o exagero, o escritor pode deformar e causar o riso no leitor, como pretendeu Hilda Hilst com suas caricaturas.

As personagens dos contos de fadas, como se percebe, aparecem rebaixadas e exageradas caricaturalmente em *Bufólicas* com o intuito de que delas se extraia o riso crítico. Hilda Hilst, em entrevista ao *Jornal do Brasil*, em 1992, ano de publicação desses poemas, comenta sobre a subversão dos contos de fadas em seu livro: “É um livro político. Ele usa os personagens dos contos de fadas tradicionais, mas subvertendo o imaginário desses contos.

⁷ Para Vladímir Propp (1992, p. 90), a hipérbole “é uma variedade da caricatura. Na caricatura ocorre o exagero de um pormenor; na hipérbole, do todo. A hipérbole é ridícula somente quando ressalta as características negativas e não as positivas. Isso é evidente, sobretudo no *epos* popular”.

⁸ Segundo o estruturalista russo, o grotesco é o grau mais elevado do exagero. “No grotesco o exagero atinge tais dimensões que aquilo que é aumentado já se transforma em monstruoso. Ele extrapola completamente os limites da realidade e penetra no domínio do fantástico. Por isso o grotesco delimita-se já com o terrível” (PROPP, 1992, p. 91).

[...]. Não classifico como literatura infantil, porque certamente não aceitariam essa definição” (HEYNEMANN, 1992).

A poeta se utiliza da caricatura para salientar, como vimos, a falsa moralidade que nos cerca, ficando evidentes as deformidades políticas da sociedade brasileira e seu falso moralismo, uma vez que o rei mostra sua masculinidade na sacada do castelo, mas sonha com um “cu cabeludo”; a rainha é casta, mas por vergonha de sua “passarinha” careca. Com o riso gerado pelos caracteres cômicos, Hilda castiga a sociedade conservadora satirizada nesses tipos humanos que pululam no cenário bufo e exagerado de seus poemas.

Ademais disso, nos dois poemas-fábulas, Hilda Hilst lança mão do exagero caricatural na formatação caracterológica do rei e da rainha, para fazer uma crítica à presença excedente da Psicanálise. Bruno Bettelheim, analisando essas duas figuras soberanas, nos deixa dicas preciosas sobre a visão psicanalítica sobre elas:

Mesmo quando o herói recebe um nome, como nas estórias de João, ou em “João e Maria”, o uso de nomes bem comuns os torna genéricos, valendo para qualquer menino ou menina. [...]. Isto é frisado ainda mais pelo fato de que nas estórias de fadas mais ninguém tem nome; os pais das figuras principais permanecem anônimos. São referidos como “pai”, “mãe”, “madrasta”, embora possam ser descritos como “um pobre pescador”, ou “um pobre lenhador”. Se são “um rei” e “uma rainha”, são disfarces leves para pai e mãe, assim como o são “príncipe” e “princesa” para menino e menina (BETTELHEIM, 1998, p. 51).

Gilles Deleuze (2006, p. 345-352), em “Cinco proposições sobre a psicanálise”, tenta resumir seu pensamento acerca da Psicanálise e reflete a respeito da importância da emissão enunciativa do desejo numa sociedade domada por esta área de conhecimento, pois, segundo o filósofo, “para a psicanálise, pode-se dizer que há sempre desejos demais. Para nós, ao contrário, não há nunca desejos o bastante” (DELEUZE, 2006, p. 345). A partir dessa afirmação, Deleuze convida a que se produzam desejos como forma de escapar da tirania da Psicanálise. Essa produção desejante, segundo o filósofo, pode ocorrer no “campo social ou a aparição de enunciados e enunciações de um gênero novo” (DELEUZE, 2006, p. 345).

A maior crítica de Gilles Deleuze à Psicanálise, porém, é a redução dos problemas psicológicos ao complexo de Édipo. Utilizando-se do trabalho de Freud, “Revisão da teoria dos sonhos”, mais precisamente o caso do sonho do lobo, Deleuze fundamenta sua crítica, pois “quando o Homem dos lobos sonha com seis ou sete lobos, o que é por definição uma matilha, a saber, um certo tipo de grupo, Freud só pensa em reduzir essa multiplicidade, em reconduzir tudo a um só lobo, que será forçosamente o pai” (DELEUZE, 2006, p. 346). Para

Deleuze, reduções como essa seriam uma forma de esmagar toda a força de enunciação libidinal coletiva que se anunciou no sonho dos lobos.

Hilda Hilst⁹ também percebeu essa importância excessiva atribuída à Psicanálise no meio editorial. Em entrevista sobre *O caderno rosa de Lori Lamby*, concedida ao *Jornal do Brasil* em 1990, a escritora desabafa sobre as exigências impostas pelas editoras para se escrever literatura infantil. Segundo Hilst, o livro é uma sátira à literatura infantil, pois o mercado editorial “exige que você estude dez anos de Psicologia para escrever um livro seguindo as normas de uma editora. Ora, o Mora Fuentes escreveu um conto infantil maravilhoso, a *Ilha vazia*, e não encontra editor porque entra em conflitos fundamentais” (ARAÚJO, 1990).

Hilda Hilst, assim, segue o conceito de *engordar Édipo*, existente em “Um Édipo grande demais”, de Gilles Deleuze e Félix Guattari:

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

Em *Bufólicas*, as situações edípicas aparecem exageradas de forma caricatural e rebaixadas como uma maneira de “engordar Édipo”. Nos dois poemas-fábulas estudados neste capítulo, podemos destacar a representação psicanalítica do rei e da rainha, que seriam representações simbólicas de pai e mãe, ligados ao princípio da realidade em detrimento do prazer. Ao engordar Édipo, Hilst inverte as representações: se do rei ou pai se esperam a heterossexualidade e a possibilidade de aconselhamento para que a protagonista enfrente seus

⁹ Sobre essa provável alusão de pensamento na obra da autora, Jurandy Valença, em “Hilda Hilst: notas, dobras e desdobras” (2013, p. 36), salienta que a escritora era leitora de *O anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia*, de Deleuze e Guattari. As citações dos textos “Cinco proposições sobre a psicanálise”, de Gilles Deleuze, e “Um Édipo grande demais”, escrito em parceria com o psicanalista Félix Guattari, realizadas neste trabalho, devem-se ao fato de a escritora ter sido leitora atenta das obras desses pensadores franceses. Foram escolhidos esses dois trabalhos em razão de terem as ideias principais defendidas por Deleuze e Guattari em uma linguagem mais simplificada que contribuiria para uma melhor compreensão dos termos e conceitos.

problemas, em Hilst o reizinho é mudo e só se anuncia para exigir que se realize seu desejo: “Mas um dia... / Acabou-se da turba a fantasia. / O reizinho gritou / Na rampa e na sacada /Ao meio-dia: / Ando cansado / De exhibir meu mastruço / Para quem nem é russo. / E quero sem demora / Um buraco negro / Para raspar meu ganço. / Quero um cu cabeludo!” (HILST, 2002, p. 14). Da figura da rainha, ou melhor, da sua representação na Psicanálise, a mãe, espera-se que seja casta e reprodutora, dedicando-se ao cuidado da casa e ao cuidado dos filhos. Ula é virgem, mas devido à falta de pelos púbicos, tanto que quando encontrou alguém que não ligava para a sua “calvície”, seu problema desapareceu:

Convocado ao palácio
Ula fez com que entrasse
No seu quarto.
Não tema, cavalheiro,
Disse-lhe a rainha
Quero apenas pentelhos
Pra minha passarinha.
Ó Senhora! O biscate exclamou.
É pra agora!
E arrancou do próprio peito
Os pelos
E com saliva de ósculos
Colou-os
Concomitante penetrando-lhe os meios
(HILST, 2002, p. 17).

Em uma leitura apressada, pode-se pensar na obra como moralista e carregada de preconceitos, devido ao aspecto cômico-satírico dos poemas-fábulas. Ri-se da inversão das personagens e das contradições em que são postas. Ao colocar personagens tradicionais com roupagem parodiada – rainha não casta e rei gay –, Hilst corre o risco de sugerir que uma mulher desejante e um gay “pintado” deveriam ser “evitados”, uma vez que isso significa “rebaixamento” grotesco, podendo-se, dessa forma, realçar os valores morais conservadores. Entretanto, ao contrário do que se poderia entender, compreendemos a obra como um potencial crítico contra a Psicanálise e os complexos edipianos, tendo em vista que apresenta as representações psicanalíticas das personagens invertidas: se na tradição se aconselha a não sucumbir ao desejo, em *Bufólicas*, aconselha-se a transgredir os valores conservadores da sociedade brasileira ao se afirmar, a partir das situações cômicas, o desejo. Vemos a obra como uma zona em que os desejos se sobressaem; nela, o importante seria rebaixar a Psicanálise e sugerir uma moral para os leitores de que há poucos desejos no mundo e de que seria necessário fazer da máquina edipiana um alvo para a crítica.

Na produção dos contos de fadas, sabemos que há o intuito do autor de passar um ensinamento moral, a partir do simbólico, para que a criança não se deixe levar pelo princípio do prazer, pois se ela se deixar encantar pelos prazeres fugazes terminará mal como os porquinhos preguiçosos ou as princesas que necessitarão de auxílio para serem salvas, mostrando o quão dependentes são do patriarcado. Dessa forma, o conto tem uma função pedagógica de passar para a criança, subconscientemente, que o princípio do prazer, o id descontrolado pode levá-la para situações maléficas. Já o princípio da realidade a ajudaria a escapar de situações de perda e de apertos com o uso da inteligência e da perspicácia (BETTELHEIM, 1998, p. 53-56). Hilda Hilst parece brincar com essas expectativas, ao engordar Édipo, deixando-o túrgido e reinventando o real, pois quando rebaixa as personagens a partir das considerações psicanalíticas, a autora escancara, caricaturiza e hiperboliza o discurso que está mais subjacente nos contos infantis e nos diz que temos que assumir o desejo perante o mundo.

O riso bufólico hilstiano se parece com o de Demócrito – que Hipócrates (2013, p. 53) descreve em *Sobre o riso e a loucura* –, pois gargalha da falta de razão dos homens e da sua vacuidade: sempre procuram riquezas, mas mantêm-se mesquinhos; sempre desejam o sexo, mas logo se enojam e ficam sozinhos; sempre estão tristes com seus sofrimentos infindáveis. Por essa razão, gargalha-se da desgraça dos homens; um riso desenfreado e quase louco das figuras que nunca são plenas, pois censuram seus desejos e suas vontades. Assim se ri Hilst de seus contemporâneos.

2. *BUFÓLICAS* E AS PROFANAÇÕES PARÓDICAS

O mundo clássico concebia o termo “paródia”, como indica Giorgio Agamben ([2005] 2007), em *Profanações*, remetendo-o para as técnicas musicais. Indicava, portanto, a cisão entre canto e palavra. De acordo com Agamben, Aristóteles reconhece Hegemone de Thasos como o primeiro a injetar a semelhança da paródia na rapsódia, ao modelar um tipo de recitação que provocava risadas escandalosas dos atenienses. “Quando, na recitação dos poemas homéricos, tal nexos acaba desfeito e os rapsodos começam a introduzir melodias que são percebidas como discordantes, diz-se que eles cantam *para tem oden*, contra o canto (ou ao lado do canto)” (AGAMBEN, 2007, p. 38-39). Como podemos notar a partir das informações do filósofo italiano, o conceito de paródia mantém-se entre o canto, a música e a palavra. Dessa forma, o termo paródia carrega em seu campo semântico uma subversão de sentido do texto de origem:

Independente disso, segundo essa antiga acepção do termo, a paródia designa ruptura do nexos “natural” entre a música e a linguagem, a dissolução do canto pela palavra. Ou então, pelo contrário, da palavra pelo canto. É, de fato, o afrouxamento paródico dos vínculos tradicionais entre a música e *logos* que torna possível, com Górgias, o nascimento da prosa de arte. O rompimento liberta um *parà*, um espaço ao lado, em que se instala a prosa. Mas isso significa que a prosa literária traz em si o sinal da separação do canto. O “canto obscuro” que, segundo Cícero, se ouve no discurso em prosa (*esta utem etiam in dicendoquidamcantusobscurior*) é, nesse sentido, um lamento pela música perdida, pelo desaparecimento do lugar natural do canto (AGAMBEN, 2007, p. 39).

Nesse jogo de canto e contracanto, encontra-se o mistério, aludido por Giorgio Agamben como a liturgia da missa (2007, p. 40). Essas paródias sacras retratadas pelo teórico podem ser colocadas em diálogo com o conceito de realismo grotesco estudado por Mikhail Bakhtin, quando este comenta sobre as blasfêmias que decorrem da paródia às missas, às orações e a outros textos sacros no período medieval. Imagens e ações do realismo grotesco costumam aparecer em textos em que o humor e a sátira, geralmente expressos por meio da paródia, são os recursos-chave. Apesar de a literatura cômico-popular ter sido perseguida ao longo da história, segundo Bakhtin (1993, p. 13), nas celas dos mosteiros medievais, em que viviam os clérigos, praticavam-se paródias carregadas de obscenidades. Assim, a paródia, juntamente com o realismo grotesco, rebaixava as formas nobres da literatura e da religião e, ao mesmo tempo, materializava novos gêneros. Essa mistura de gêneros, que evidencia

sentimentos diversos, como o sagrado e, portanto, o elevado, juntamente com o grosseiro, o baixo, expõe um jogo profanatório a partir da paródia, ressaltando a polaridade, como nos lembra Giorgio Agamben:

Mas tensões polares reaparecem também no plano erótico. Desde sempre, causa espanto a presença de uma pulsão obscena e burlesca, ao lado da mais refinada espiritualidade, frequentemente convivendo na mesma pessoa (caso exemplar é Arnault, cuja sirvente obscena nunca deixou de apresentar dificuldades para os estudiosos). O poeta, obsessivamente ocupado em afastar o objeto de amor, vive em simbiose com um parodista, que inverte pontualmente sua intenção (2007, p. 44).

Esse jogo com as tensões polares, entre o sério e o burlesco, revela a profanação, na qual o uso do sagrado se faz presente. Aliás, Agamben acrescenta que “as esferas do sagrado e do jogo estão estreitamente vinculadas” (p. 66), uma vez que, para existir profanação, é necessário que haja o jogo entre o objeto consagrado e o não consagrado para que, com esse processo, ocorra a devolução “ao uso e à propriedade dos Homens” (TREBÁCIO, *apud* AGAMBEN, 2007, p. 65). Sendo assim, a profanação consiste no deslocamento de um objeto situado no “lugar sagrado” que é devolvido ao uso dos homens, mas dessacralizado. A profanação, assim, implica “uma neutralização daquilo que profana. Depois de ter sido profanado o que estava indisponível e separado perde a sua aura e acaba restituído ao uso” (AGAMBEN, 2007, p. 68).

A propósito da profanação na obra de Hilda Hilst, em “Tu, minha anta, HH” (1998), Alcir Pécora e João Adolfo Hansen relatam os processos profanatórios utilizados pela escritora, em *Estar sendo, ter sido*, e, pelo que parece, tais processos são norteadores da maior parte de sua obra. Para os críticos, a profanação seria um recurso de crítica por meio do qual Hilst ironiza o capitalismo, porque “não há profanação possível num mundo em que o único sagrado é o troca-troca mercantil” (HANSEN; PÉCORA, 1998, p. 141), sendo, portanto, o mercado a única coisa sagrada que existe.

Como se percebe, parte da fortuna crítica de Hilda Hilst revela uma característica peculiar da profanação em sua obra, que é elaborada a partir da “anarquia dos gêneros”, como pensa Alcir Pécora (2005). Para o crítico brasileiro, essa anarquia é devida, em primeiro lugar, aos “[...] exercícios de estilo, isto é, eles fazem o que lhes é próprio com base no emprego de matrizes canônicas dos diferentes gêneros da tradição [...]. Em segundo lugar, é fácil perceber que essa *imitação à antiga* jamais se pratica com purismo arqueológico” (PÉCORA, 2005). A “imitação à antiga” nos parece de caráter altamente profanatório, na medida em que dá nova

visão e efeito aos gêneros antigos, atualizando-os. Assim, gêneros sérios e clássicos como fábulas e contos de fadas “brincam” juntamente com gêneros burlescos e baixos. Como analisa Pécora, ao escolher uma fábula, por exemplo, a autora dilui, no jogo da composição literária, suas marcas genológicas e nelas insere elementos do conto de fadas ou de outros gêneros, como epigramas, *fabliaux*¹⁰, poemas de escárnio, poemas obscenos, pornografia¹¹ etc. Esse hibridismo faz-se presente tanto nos poemas, quanto nas narrativas da autora; é uma marca registrada, como nos permite deduzir Alcir Pécora.

Nos sete poemas que compõem o livro de Hilda Hilst, portanto, ocorre o hibridismo de gêneros, resultado da paródia profanatória, estratégia discursiva fundamental para a compreensão dos poemas de *Bufólicas*.

Conforme esclarece Moisés, a fábula foi cultivada elevadamente na Antiguidade clássica pelo escritor grego Esopo (século VI a.C.), e por Fedro (século I). Segundo o autor, a fábula é uma

Narrativa curta, não raro identificada com o apólogo¹² e a parábola¹³, em razão da moral, implícita ou explícita, que deve encerrar, e de sua estrutura dramática. No

¹⁰ Considera-se esse gênero como “um poema narrativo, geralmente composto em dísticos octossilábicos, cultivado na França entre os séculos XII e XIII [...]. De cunho realista, os *fabliaux* caracterizam-se pelo cômico grosseiro, oscilante entre a simples piada equívoca e a sátira direta, arrasante e, não raro, pornográfica. Girando em torno da classe média, eram seus temas diletos o adultério, a lascívia do clero, o rebaixamento social da mulher, a cupidez dos comerciantes, a sujeira e a bisonhice do plebeu”. Quando direcionados à mulher, tinham uma “reação contra o endeusamento por parte dos trovadores provençais”. Apesar do intuito de entretenimento, tinham também objetivos moralizantes. Podiam conter características obscenas, satíricas, realistas, burlescas e anticortesões (MOISÉS, 2004, p. 183-184).

¹¹ Tudo entra no jogo da profanação paródica de Hilda Hilst, pois a autora faz referência aos romances pornográficos do século XVIII com a utilização de frontispícios em *Bufólicas*. Sobre essas ilustrações, Goulemot (2000, p. 141) destaca que eram desenhos com caráter complementar muito comum na literatura pornográfica daquele século, tendo como intuito estreitar a relação entre leitor e livro: “Nesta tomada de contato, que engaja ou não a leitura, ou pelo menos a compra, o frontispício desempenha um papel próprio. Poder-se-ia pretender, num caso-limite, que, neste, o texto é supérfluo, a não ser que ele seja concebido como chamariz, esclarecido pela imagem e completado pela página do título. O essencial é, pois, a força sugestiva da imagem”. Em *Bufólicas*, o fetiche da imagem do mascate transando com a rainha é que efetivariam o contato direto com o leitor, já que na primeira edição do livro essa ilustração fazia parte da capa, realizando o convite à leitura (e à compra do exemplar).

¹² “Narrativa curta, não raro identificada com a fábula e a parábola, graças à moral, explícita ou implícita, que deve encerrar e a estrutura dramática sobre que se fundamenta. Contudo, há quem as distinga pelas personagens: o apólogo seria protagonizado por objetos inanimados (plantas, pedras, rios, relógios, moedas, estátuas, etc.), ao passo que a fábula conteria de preferência animais irracionais, e a parábola, seres humanos” (MOISÉS, 2004, p. 34).

¹³ Distingue-se da fábula e do apólogo “pelo fato de ser protagonizada por seres humanos”. Escrita em prosa, “comunica uma lição ética por vias indiretas e simbólicas, [...] identifica-se com a Bíblia, onde se encontra em

geral, é protagonizada por animais irracionais, cujo comportamento, preservando as características próprias, deixa transparecer uma alusão, via de regra satírica ou pedagógica, aos seres humanos. Escrita em versos até o século XVIII, em seguida adotou a prosa como veículo de expressão (MOISÉS, 2004, p. 184).

No que diz respeito aos contos de fadas, Nelly Novaes Coelho (1991, p. 12) explica que estes vêm sendo denominados erroneamente como *contos maravilhosos*. Apesar de os dois pertencerem às *narrativas maravilhosas*, este último gênero, tradicionalmente moralista e pedagógico, propõe uma mensagem diferente. As narrativas denominadas *contos maravilhosos* – como *Aladim e a lâmpada mágica* e o *Gato de botas* –, que não são acompanhados de fadas, teriam seu desenvolvimento “no cotidiano mágico (animais falantes, tempo e espaço reconhecíveis ou familiares, objetos mágicos, gênios, duendes etc.) e têm como eixo gerador uma *problemática social* (ou ligada à vida prática, concreta)”. Teriam, desse modo, um herói (ou anti-herói) que conquistaria bens, a partir da astúcia, esperteza ou inteligência, e sairia de seu estado inicial de pobreza. Logo, nesses contos, “geralmente, a *miséria* ou a *necessidade de sobrevivência física* é ponto de partida para as aventuras da busca” (COELHO, 1991, p. 14, grifos do autor).

Já as narrativas denominadas *contos de fadas* – como *O sapatinho de vidro*, *Rapunzel* e *A Bela e a fera* – podem vir

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

No caso das *Bufólicas*, as personagens dos contos de fadas de que Hilda Hilst se apropriou aparecem nos poemas-fábulas com anomalias genitais ou simplesmente com vícios – ou com o que se pensa comumente ser vício – que não são característicos dessas personagens. Um exemplo é o rei de “O reizinho gay”, que faz seu reino sucumbir de susto ao exigir um “cu cabeludo” (HILST, 2002, p. 25), personagem que nos remete ao pai da princesa em “O rei sapo”. Como vimos, neste conto de fadas, o pai tem o papel fundamental de aconselhar a filha a manter a palavra. No texto de Hilst, ao contrário, a personagem é marcada

abundância: o filho pródigo, a ovelha perdida, o sementeiro, o bom samaritano, a ceia de Natal, Lázaro e o rico, etc.” (MOISÉS, 2004, p. 337).

pela acentuada sexualidade, derivada, por um lado, do obsceno e do realismo grotesco, em que se enfatiza pelo exagero o baixo corporal; e, por outro, do pornográfico.

Vladimir Propp, em *Comicidade e riso*, acrescenta à discussão que a arte de parodiar

Consiste na imitação das características exteriores de um fenômeno qualquer da vida (das maneiras de uma pessoa, dos procedimentos artísticos etc.), de modo a ocultar o sentido interior daquilo que é submetido à parodização. [...]. É possível, a rigor, parodiar tudo: os movimentos e as ações de uma pessoa, seus gestos, o andar, a mímica, a fala, os hábitos de suas profissões e o jargão profissional; é possível parodiar não só uma pessoa, mas também o que é criado por ela no mundo material (PROPP, 1992, p. 84-85).

Como podemos observar, Propp define que há a liberdade de se parodiarem os “procedimentos artísticos” de uma pessoa, mas ocultando o sentido original daquilo que é submetido à paródia.

Já Flávio René Kothe (1981), em “Intertextualidade e literatura comparada”, entende a paródia como uma luta de classes no âmbito da arte, uma vez que “a tensão entre escolas, períodos, estilos e tendências” (KOTHE, 1981, p. 134) faria a arte evoluir e ter o seu progresso artístico. A luta de classes estaria relacionada com a escaramuça dos agrupamentos literários, como uma forma de rebaixar estilos, textos e escolas literárias. O texto parodístico teria, portanto, o objetivo de negar algo anterior a ele (1981, p.134-135). Kothe assume que a intertextualidade seria um sinônimo de paródia que procuraria liquidar com o texto parodiado.

Affonso Romano de Sant’Anna, em *Paródia, paráfrase & cia.*, acrescenta que “a paródia por estar ao lado do novo e do diferente é sempre inauguradora de um novo paradigma. De avanço em avanço, ela constrói a evolução de um discurso” (1985, p. 27). Ou seja, Affonso Romano declara que a paródia tem como função degradar a ideologia dominante, pois, ao parodiar um texto canônico e aceito como uma verdade, o autor rompe com os paradigmas existentes em sua época, estabelecendo novos parâmetros (p. 28).

Linda Hutcheon propõe uma definição diferente em *Uma teoria da paródia: ensinamentos das formas de arte do século XX* ([1985] 1989), pois, para ela, a definição de intertexto estaria na interação do leitor com o texto; dessa forma, sua definição parte do princípio interativo entre o texto e o leitor. Logo, para Hutcheon, o leitor é que legitimaria as relações de um texto com outro, na medida em que determinada obra faz com que o leitor se recorde de outros textos, relacionando essa obra a outras (1989, p. 111). Por isso, a

intertextualidade não pode ser tomada como paródia, já que seria apenas uma alusão ou atualização de outro texto.

Linda Hutcheon acrescenta novos elementos à visão tradicional da paródia, normalmente entendida como degradação do discurso, uma vez que ela seria ridicularizadora. Afastando-se dessa concepção de paródia como um recurso estilístico que deforma o discurso com o qual dialoga, a pesquisadora considera errônea a ideia de contra-ideologia aliada à paródia. Para Hutcheon, a paródia é positiva em relação à inversão irônica, pois reativa o passado, “dando-lhe um contexto novo e, muitas vezes, irônico, faz exigências semelhantes ao leitor mas trata-se mais de exigências aos seus conhecimentos e à sua memória do que à sua abertura ao jogo” (HUTCHEON, 1989, p. 16). Dessa forma, a paródia é “uma forma de imitação caracterizada por uma inversão irônica, nem sempre às custas do texto parodiado” (p. 17). Com esta afirmação, contrariamente a Kothe e a Sant’Anna, Hutcheon defende que a paródia não degrada o texto ao qual faz referência, nem o rebaixa ideologicamente, mas está, em relação a esse texto, em uma posição irônica. Hutcheon indica que o homem tem a necessidade de afirmar o seu lugar na confusa tradição cultural que o cerca, utilizando-se, para tanto, da inversão irônica. Isso o leva a buscar a incorporação do velho discurso, textos antigos e tradicionais, repaginando-os num processo de desconstrução e de reconstrução por meio dos recursos estilísticos encontrados na ironia e na inversão:

Há de ter-se já tornado claro que aquilo que aqui designo por paródia não é apenas aquela imitação ridicularizadora mencionada nas definições dos dicionários populares. O desafio a esta limitação do seu sentido original, tal como é sugerido (como veremos), pela etimologia e história do termo, é uma das lições da arte moderna a que há que atender em qualquer tentativa de elaborar uma teoria da paródia que se lhe adéque. O *Ulisses*, de Joyce, fornece o exemplo mais patente da diferença, quer em alcance, quer em intenção, daquilo que designarei por paródia do século XX. Há extensos paralelismos com o modelo homérico, ao nível das personagens e do enredo, mas trata-se de paralelismos com uma *diferença irônica*: Molly/ Penélope, esperando no seu quarto insular pelo marido, manteve-se tudo menos casta na sua ausência. Tal como acontece com os ecos irônicos de Dante e de muitos outros na poesia de Eliot, não se trata apenas de uma inversão estrutural; trata-se também de uma mudança naquilo a que se costumava chamar o “alvo” da paródia. Embora seja evidente que a *Odisseia* é o texto formalmente parodiado ou que serve de fundo, ele não é escarnecido ou ridicularizado; quando muito, deverá ser visto, tal como na epopeia cômica, como um ideal – ou, pelo menos, uma norma –, da qual o moderno se afasta (HUTCHEON, 1989, p. 16-17).

A inversão irônica, para Hutcheon, seria a única forma de explicar por que algumas paródias não provocam o riso em seus leitores. Para ela, além da inversão irônica

característica desse gênero, o riso poderia ser trabalhado com os outros gêneros, pois “a paródia está [...] relacionada com o burlesco, a farsa, o *pastiche*, o plágio, a citação e a alusão, mas mantém-se distinto (sic) deles” (HUTCHEON, 1989, p. 61). Ao longo de seu trabalho, Hutcheon diferencia a paródia de todas as outras concepções. Sobre a sátira e a paródia, a autora afirma que

Os fundamentos sobre os quais outros teóricos baseiam a separação dos dois gêneros são, por vezes, discutíveis. Winfried Freund (1981, 20) afirma que a sátira visa a restauração de valores positivos, ao passo que a paródia só pode ocorrer negativamente. Dado que se centra essencialmente na literatura alemã do século XIX, é dito que à sátira faltam importantes dimensões metafísicas e morais que a sátira pode demonstrar. Mas eu argumentaria que a diferença entre as duas formas não reside tanto na sua perspectiva sobre o comportamento humano, como ela julga, mas naquilo que é transformado em “alvo”. Por outras palavras, a paródia não é extramural no seu objetivo; a sátira é (HUTCHEON, 1989, p. 62).

Tal confusão na distinção do gênero é atribuída por Linda Hutcheon ao fato de a sátira e a paródia serem utilizadas conjuntamente. Esse seria o caso de *Bufólicas*, pois Hilda Hilst, para compor seus sete poemas-fábulas, utiliza ambos os gêneros. Portanto, a paródia não se caracterizaria apenas pelo seu potencial subversivo e ridicularizador. Além disso, a paródia pode ser transgressora ou manter os padrões conservadores da sociedade (HUTCHEON, 1989, p. 32).

Afonso Romano Sant’Anna, sendo contrário ao que Hutcheon estipula, parte da visão tradicionalista da paródia, como vimos, e diferencia paráfrase, estilização e paródia. Acerca da intertextualidade, Sant’Anna a conceitua como sinônimo de paródia, como o faz Kothe. Aquele pesquisador divide a paródia em dois grupos: a intertextualidade, paródia com textos alheios, e a intratextualidade (ou autotextualidade), que seria a referência aos textos do próprio autor (SANT’ANNA, 1985, p. 8).

Vitor Manuel de Aguiar e Silva, no capítulo “Texto, intertextualidade e intertexto” (2007, p. 624-633) de seu clássico *Teoria da literatura*, diferencia intertextualidade *homo-autoral* de *autotextualidade*, pois o primeiro termo indica que textos podem ter referências intertextuais

com outros textos do mesmo autor, numa espécie de auto-imitação marcada tanto pela circularidade narcisista como pela alteridade (ao auto-imitar-se, ao auto-citar-se, o autor espelha-se a si mesmo e é, no entanto, já outro). André Bretton, por exemplo, ao escrever *L’amourfou*, incorpora e transforma nesse texto narrativo fragmentos de outro texto seu, *Tournesol* (AGUIAR E SILVA, 2007, p. 630-631).

A intertextualidade como um todo e, em especial, a homo-autoral é marcante em *Bufólicas*, pois nos poemas-fábulas há referência direta às obras anteriores da escritora que compõem a trilogia obscena, personagens que foram enunciados em *Cartas de um sedutor* (2002, p. 90-91) como um projeto futuro de escrita, como “Filó, a fadinha lésbica”, ou os que foram reaproveitados, como a avó Leocádia em “A Chapéu”.

Voltando a Aguiar e Silva, vemos que o teórico diferencia autotextualidade de *intertextualidade homo-autoral*, contrariando a tipologia estabelecida por Affonso Romano de Sant’Anna, já que, segundo Vitor Manuel, a intertextualidade homo-autoral – o intertexto com textos do próprio autor – “não deve ser confundida com outro fenômeno que Jean Ricardou designa por intertextualidade interna: e que Lucien Dällenbach prefere denominar autotextualidade: um texto cita-se, repete-se, glosa-se e espelha-se a si próprio, numa espécie de ‘mise en abyme’” (AGUIAR E SILVA, 2007, p. 631).

Lucien Dällenbach (1979, p. 52) teoriza que o autotexto é uma “intertextualidade interna, compreendida como a relação dum texto consigo mesmo”. Desse modo, segundo Dällenbach, há dois tipos de intertextualidade, uma geral e outra restrita. A primeira é quando há a referência entre obras diferentes; a segunda ocorre quando um texto faz relação consigo mesmo, tornando-se um “aparelho de auto-interpretação” (1979, p. 54). Esse texto que se auto-cita o autor define como autotexto. Por isso, a conceituação de Sant’Anna, sob o viés de Dällenbach, é discordante, uma vez que a autotextualidade seria autárquica da enunciação de um enunciado a outro dentro do próprio texto, o que divergiria da intratextualidade, que consiste em referências dentro de uma obra a outra obra do mesmo autor.

Ainda a respeito da intertextualidade, Laurent Jenny, em “A estratégia da forma”, conceitua o recurso como parte do funcionamento literário; no entanto, o autor diz que a intertextualidade não pode ser separada de sua poética histórica, já que “certos textos parecem romper periodicamente na história literária com o monolitismo do sentido e da escrita, habitados como estão pela pregnância cultural dos textos anteriores” (1979, p. 7). Seguindo o pensamento de McLuhan, Laurent Jenny utiliza-se do conceito da evolução dos “mídia” para comentar o avanço da intertextualidade, pois

Antes do advento da eletricidade, a imprensa não conhecia rival, no que toca quer à expansão quer à intensidade, no seu poder de recuperar o passado e de servir de memória coletiva. Não só faz reviver a Antiguidade, outrora reduzida ao pequeno caudal dos manuscritos, como inebria os letrados de aforismos sentenciosos. A mecânica rápida da imprensa põe ao alcance de todos as iluminuras dos livros de horas (MCLUHAN, apud JENNY, 1979, p. 9).

Logo, a intertextualidade está ligada, para McLuhan, ao avanço tecnológico da imprensa, que coloca à disposição de todos as obras a que anteriormente alguns tinham pouco acesso. “Estas ‘leituras de todos’ formam um público novo e dão origem a um florescimento de gêneros novos” (MCLUHAN, apud JENNY, 1979, p. 9). Ou seja, a intertextualidade está ligada à democratização do acesso aos livros que foram escritos ao longo da história. A partir dessas constatações, Jenny observa que

Os períodos de crises intertextuais seriam portanto todos os que se seguem à introdução de novos “médias”. Desse modo, poder-se-ia talvez explicar o facto de o renascimento e o início do séc. XX serem dois momentos chaves na intertextualidade literária. Ainda assim, seria necessário analisar minuciosamente a influência de cada “medium” e, por exemplo, distinguir várias fases no seio do séc. XX (JENNY, 1979, p. 9).

Contudo, Jenny discorda de alguns pontos das assertivas de McLuhan, uma vez que este pesquisador “esvazia a intertextualidade de qualquer significação ideológica” (JENNY, 1979, p. 9). Para Jenny, é preciso que haja o conhecimento de quais são os meios de que as pessoas de uma determinada época se utilizavam, e qual o tempo em que essas obras foram publicadas, para se ter uma ideia de suas influências, ou seja, de sua intertextualidade e de seus efeitos. Jenny completa que também se deve perguntar quem detém os recursos de “linguagem de poder”. Assim, faz-se necessário questionar, em cada época, com quem está o poder de manipulação dos aparelhos de “mídia” e como eles são utilizados (JENNY, 1979, p. 10).

O autor deixa claro ainda, e diferentemente do que pensa Sant’Anna, que não existe paródia sem intertextualidade, mas “a intertextualidade não se reduz à paródia” (JENNY, 1979, p. 11), uma vez que “as obras literárias nunca são simples memória [...]. O olhar intertextual é então um olhar crítico: é isso que o define” (JENNY, 1979, p. 10). Para se transmitir a ideologia contida em outro texto, é necessário apenas “uma alusão para introduzir no texto centralizador um sentido, uma representação, uma história, um conjunto ideológico, sem ser preciso falá-los. O texto de origem lá está, virtualmente presente, portador de todo sentido sem que seja necessário enunciá-lo” (JENNY, 1979, p. 22).

A intertextualidade, como nos deixa presumir o autor, reporta-nos para fora daquela obra que está sendo lida, tendo o leitor que recorrer às suas lembranças de outros textos para saber qual poderá ser o verdadeiro sentido ideológico que a obra literária indica ou sugere. Após elucidar a intertextualidade, Jenny afirma que o seu fundamento teórico parte da

concepção de que ocorre “a intertextualidade como a irrupção transcendente dum texto noutra. O discurso crítico contemporâneo, com linguagens e ideologias subjacentes bastante diversas, parece estar de acordo em ver, nestas relações de texto para texto, relações de transformação” (JENNY, 1979, p. 30).

No intertexto de *Bufólicas*, constituído principalmente de fábulas e de contos de fadas, vemos que esse recurso, amplificado por Hilda Hilst pelo uso da caricatura e do grotesco, é empregado para se rir da moral estreita que esses gêneros tradicionais veiculam. Usam-se, por meio dos personagens emblemáticos do conto de fadas e das fábulas, os gêneros como fonte intertextual, com a intenção de ironizar ou satirizar os valores que a sociedade vigente cristaliza justamente por meio daqueles gêneros.

A propósito, Laurent Jenny acrescenta que há “intertextualidade entre determinada obra e determinado arquiteyto¹⁴ do gênero” (1979, p. 18). Nota-se, em *Bufólicas*, o intertexto com o arquiteyto das fábulas a partir do uso do epimídio, a moral no fim dos poemas. Adriane Duarte comenta que,

Mais tarde, quando a fábula torna-se um gênero autônomo, o que só começa a acontecer no fim do século IV a.C., será comum encontrar o registro explícito da moral a ser extraída da história quer antecedendo a narrativa (promítio) quer, como ocorre com maior frequência, ao seu final (epimídio), assumindo muitas vezes uma construção quase que formular – as introduções “a fábula mostra que” ou “assim, também” são tão frequentes que por vezes nem são transcritas, já que o leitor pode presumi-las (assim será comum encontrarmos morais iniciadas apenas por “que”) (DUARTE, 2013, p. 13-14).

Em *Bufólicas*, Hilst lança mão do intertexto com o arquiteyto *fábula*, ou com a sua forma, pois seus poemas “são escritos em versos livres, assim como algumas versões de fábulas, apresentam rimas internas, assonâncias e aliterações que ditam o ritmo dos versos e, principalmente, a moral da história” (BARROS; BORGES, 2006), além de terminarem com uma *coda*, ou o epimídio. Ao adicionar vários arquiteyos, ou formas genológicas, em um único texto, Hilda Hilst propõe um gênero novo, em que se misturam variadas formas literárias.

¹⁴ Lillian De Paula Filgueiras, em seu artigo “A tradução da tradição como critério de inventividade”, estuda os conceitos de Gérard Genette, e explica *arquiteytualidade* como “a categoria mais abstrata e implícita – tipos de discursos, modos de enunciação, gêneros literários – de onde emerge cada texto singular. A literatura, sendo concebida como um sistema formalmente definido em categorias como romance, tragédia, etc., encontra na arquiteytualidade o estudo de literatura nos termos dessas categorias formais” (2005, p. 220). Lamentavelmente, não tivemos acesso direto a essa obra de Genette.

Embasando-nos nas questões acerca da paródia, da profanação, da intertextualidade e intratextualidade, ou intertextualidade homo-autoral, debatidas até o momento, partimos agora para a análise dos poemas-fábulas “Drida, a maga perversa e fria” e “A Chapéu”. Antes, porém, comentaremos sobre a intratextualidade nestes e em outros poemas.

2.1.A INTRATEXTUALIDADE EM *BUFÓLICAS*

A bruxa é representada, nos poemas bufões de Hilst, como nas histórias infantis: um ser perverso que não mede a consequência dos seus atos. Entretanto, essa personagem que é severamente punida nos contos tradicionais, no poema-fábula “Drida, a maga perversa e fria”, não sofre castigo, ficando para o leitor a moral de que “se encontrar uma, que a sodomize”. Essa bruxa (ou maga) já foi referenciada em uma obra anterior da mesma autora, *Contos d’escárnio – Textos grotescos*, na qual Craso conversa com o seu demônio pessoal e este, que tinha escrito um poema infantil, resolve lê-lo:

A bruxa perversa
voltou do mato às pressas.
Numa valise
guardava o nariz da anti-tese.
Na outra, a boca da antítese.
No guarda-roupa
guardou as tetas da tese.
Logo depois ficou louca
com epiclese contínua de pombas.
Morreu de parangolese desconjuntada
coisa mais complicada que a metalepse.
A aldeia assombrada
só encontrou vestígios de valise:
fundo, as alças
e um cheiro nauseabundo de palavras (HILST, 2002, p. 111).

Na retomada em um novo texto de outras obras do próprio autor, isto é, na intertextualidade homo-autoral, percebe-se inicialmente a “evidência narcisista”. Ao se espelhar em escritos próprios, o autor inova-os, e cria-se um outro texto (AGUIAR E SILVA, 2007, p. 630-631). Assim se processa a intertextualidade homo-autoral em Hilst. Da “bruxa perversa” dos *Contos d’escárnio – Textos grotescos* surge “Drida, a maga perversa e fria” de

Bufólicas. No poema infantil da “bruxa perversa”, observamos o jogo de palavras com termos da criação literária, como antítese, anti-tese, tese, epiclese e metalepse. Dessa bruxa que discute a língua, surge Drida, que satiriza o escritor Paulo Coelho, sobre o qual comentaremos a seguir. As características semelhantes entre os dois poemas se realizam na ordem da discussão metalinguística, em “bruxa perversa” a discussão estaria em torno do fim da criação, da morte da palavra: “A aldeia assombrada / só encontrou vestígios de valise: / fundo, as alças / e um cheiro nauseabundo de palavras” (HILST, 2002, p. 111). Em *Bufólicas*, a proximidade com duas obras do escritor Paulo Coelho é que evidencia a personificação da bruxa-maga na figura do escritor, o que se manifesta pelo nome da personagem Drida, que lembra Brida, e do caminho de Santiago de Compostela, que é citado em espanhol: “Me voy a Santiago” (HILST, 2002, p. 19-20). Para inventar um texto novo, a autora reutiliza a personagem anterior, com a adição de novas características. Os dois textos hilstianos, no entanto, mantêm traços em comum, pois refletem sobre o fazer literário de forma irônica.

Outra referência usada por Hilst para compor seu poema-fábula provém de sua crônica “Berta – Isabô”, reunida em *Cascos & carícias & outras crônicas* (2007); vemos a intertextualidade homo-autoral no trecho em que as duas personagens da crônica conversam sobre analidades: “Tu é que coçava os bagos dos menininho e tirava os ranho dos buraco do nariz e enfiava na boca da Dita, coitadinha, aquela neguinha fedida que era tua prima” (HILST, 2007, p. 383). Referência, ao que tudo indica, à Neguinha de “Drida, a maga perversa e fria”, de *Bufólicas*:

Incendiei o buraco da Neguinha.
Uma crioula estúpida
Que limpava ramelas
De porcas criancinhas.
(HILST, 2002, p. 20).

No livro *Cascos & carícias*, ainda, percebemos citações de trechos de seus poemas, contos e de romances, juntamente com a utilização de palavras obscenas. Hilda Hilst, ao utilizar tal processo, parece *profanar* toda a sua obra, conferindo-lhe uma nova significação com o intuito de retirá-la do altar canônico, uma vez que antes era considerada de grande valor estético pelos críticos. É o que acontece com a personagem Leocádia, de “A Chapéu”, que representa a avó da menina, citada anteriormente em *Cartas de um sedutor*, como podemos observar no trecho:

Chamo-me Leocádia. Resolvi beber e berimbar antes de desaparecer na terra, ou no fogo ou na imundície ou no nada. Contratei uma secretária-acompanhante e disse-lhe o seguinte: és jovem e apetitosa. Quando os homens quiserem ter relações contigo diga-lhes que façam um esforço e deem-se comigo. Pagarei muitíssimo bem a cada um deles e terás régias comissões a cada êxito. Ficou perplexa.[...]. Continuou: hei de portar-me indignamente para satisfazê-la, desde que meu salário seja compatível com tamanha velhacaria. Disse-lhe a quantia. Ficou radiante. Chama-se Joyce (!). É mignon e deliciosa, peitinhos de adolescente, tem 30 mas dão-se-lhe 20 (eu não tenho medo da mesóclise), a boca de cantinhos levantados, os olhos claros entre o amarelo e o castanho, os cabelos quase ruivos, elegante no andar e na postura (HILST, 2013, p. 100-101).

No livro, a personagem Tiu, um escritor frustrado com os desmandos editoriais, escreve a história de Leocádia no conto intitulado “besteira”, mote dado por sua companheira de mendicância Eulália. Dessa intertextualidade homo-autoral resulta a velha Leocádia reinventada; em vez de personagem de um conto “realista”, passiva na relação sexual heterossexual, isto é, com parceiros humanos, como se dá em *Cartas de um sedutor*, torna-se, em *Bufólicas*, ou melhor, no poema-fábula “A Chapéu”, personagem ativa, pois aparenta ter “um nabo”, um pênis, em prática de bestialidade. A avó Leocádia é um ser mascarado, indício carnavalizante “das transferências, das metamorfoses, das violações das fronteiras naturais” (BAKHTIN, 1993, p. 35). Comprova-se a violação das fronteiras naturais quando a avó passa de mulher para “avó taluda”, ou seja, aparece-lhe um pênis, como podemos perceber na própria fala do Lobo: “E sinto que tens um nabo / Perfeito pro meu buraco” (HILST, 2002, p. 24). Hilst, na nova versão da “velha”, coloca-a sexualmente ativa, como no conto “besteira” de Tiu, mas de forma invertida: se no primeiro texto ela procurava *homens* para “berimbar”, em “A Chapéu”, ela tem um “talo” para sodomizar Lobão. Tem-se assim uma figura mascarada por meio da qual Hilst dirige sua crítica, pois essas personagens que dissimulam sua sexualidade manteriam a sociedade preconceituosa e retrógrada.

A protagonista do último poema-fábula do livro, “Filó, a fadinha lésbica”, também é citada em *Cartas de um sedutor*, no diálogo entre Eulália e Stamatius:

tá bem. vou escrever Filó, a fadinha lésbica.
não. escreve do menino que virou cachorro.
mas só virou cachorro, só isso?
uai. e não é coisa pra burro?
é. é coisa pra editor sim, mas tem que ser um cachorro sacana, fodeador.
ah, isso não era não, era um cachorro simpres, quietoso.
então não dá, tem que ser assim ó (e lambo os beiços lentamente e reviro a língua),
um cachorrão sacana (HILST, 2013, p. 91).

No livro, a personagem Tiu escuta um relato de sua amante Eulália sobre um menino que vira cachorro e sobre uma fadinha viúva que ela conhecera em Rio Fino, personagem que se vestia toda de filó e gostava de mulher. Tiu então resolve escrever a história “Filó, a fadinha lésbica”, já que a história do menino que se transformara em cachorro não interessaria aos editores, pois esse cachorro não era “fodedor” e sim “quietoso” (HILST, 2013, p. 90-91).

Além de Filó, outra personagem igualmente reutilizada pela autora é Troncudão. Esta personagem aparece em *Cartas de um sedutor*, pois vemos a personagem com “focinho de tira” a vigiar “Cuzinho”:

Não colocaram bolas de polo 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 (HILST, 2013, p. 72).

Em *Cartas de um sedutor*, obra anterior a *Bufólicas* em que aparece Filó, surge também Troncudão – evidência da intertextualidade homo-autoral hilstiana. Naquele livro, há uma personagem de nome Cuzinho que havia sido castigada e que seria vigiada por “um tipo enorme, parrudo, focinho de tira”, para que fosse devidamente punida. O castigo aplicado foi lamber o “roxinho suado” de ambas as equipes de pólo, castigo esse que mais parece prêmio, pois ao final ela sai sorrindo “embriagada por pregas” (HILST, 2013, p. 72-73). Em “Filó, a fadinha lésbica”, Troncudão forma com a fadinha o “par romântico”, ou seja, temos a volta da personagem com focinho de tira juntamente com a fadinha em *Bufólicas*.

Como é característico em *Bufólicas*, constata-se que Hilda Hilst manteve igualmente a autorreferência: um texto com acréscimos e com outras personagens, alguns reaproveitados, como Filó, outros inventados, como os moradores da Vila do Troço. Desse modo, Hilst profana textos da literatura canônica ao colocar de forma obscena, personagens e escritores consagrados: “o abuso obsceno da escrita inverte a escritura do sexo enquanto as perversões do sexo transgridem a sexualidade da letra” (HANSEN; PÉCORA, 1998, p. 143). Assim, Hilst vai seguindo seu percurso criativo misturando referências às obras universais e às suas próprias. A profanação realizada por Hilda Hilst em suas próprias obras é um recurso eficaz na medida em que se denunciam os falsos moralismos da sociedade conservadora brasileira. Ao retomar de modo invertido as personagens anteriormente utilizadas, como Leocádia, que em *Cartas de um sedutor* era heterossexual, mas que agora se esconde atrás do fogão para

praticar bestialmente sexo anal com Lobão, desmonta o sórdido obsceno cotidiano em que as escolhas sexuais não são respeitadas pelo saber mediano de nossas elites preocupadas com aparências e falsos moralismos. Assim denuncia Hilst em todas as bufólicas.

2.2.A INTERTEXTUALIDADE COM OS CONTOS DE FADAS

Voltemos à bruxa. Ser amedrontador dos contos de fadas, representação conhecida da negatividade feminina, além de ter sido retomada dos próprios escritos de Hilst, a bruxa é atualizada em *Bufólicas*.

No pensamento cristão, as feiticeiras e magas drúidicas são relacionadas ao diabo; ademais, esses seres ligados à magia são representados por figuras femininas, pois tradicionalmente considera-se que “as mulheres têm mais ligação com as forças obscuras e os espíritos” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 419¹⁵); logo, a bruxa é o oposto da idealização da mulher. Nas histórias infantis, essa personagem personifica o mal e “vulgarmente se diz que *fada* e *bruxa* são formas simbólicas da eterna dualidade da mulher ou da condição feminina” (COELHO, 1991, p. 32). No conto “João e Maria”, por exemplo, a bruxa engaiola João e, a fim de comê-lo, ceva-o para que ele engorde. Essa bruxa canibalesca ao final tem a punição de ser trancada dentro de um forno e de morrer queimada (GRIMM, 2002, p. 50-62). Ao contrário do que se dá nos contos de fadas, no poema-fábula “Drida, a maga perversa e fria”, a bruxa-maga não é punida:

Pairava sobre as casas
Defecando ratas
Andava pelas vias
Espalhando baratas
Assim era Drida
A maga perversa e fria.
Rabiscava a cada dia o seu diário.
Eis o que na primeira página se lia:
Enforquei com a minha trança

¹⁵ Embora os poemas-fábulas de Hilda Hilst sejam contemporâneos e, a princípio, demandem uma leitura que leve em conta a decodificação de metáforas e não propriamente de símbolos – no sentido de metáforas de significado cristalizado na tradição cultural –, pareceu-nos produtor considerá-lo o teor simbólico de várias imagens desses poemas, porque a escritora lida, ainda que parodicamente, com o imaginário das fábulas e contos de fada, cujo teor semântico é inescapavelmente simbólico.

O velho Jeremias.
E enforcado e de mastrução duro
Fiz com que a velha Inácia
Sentasse o cuzaço ralo
No dele dito cujo.
Sabem por quê?
Comeram-me a coruja.
(HILST, 2002, p. 19).

Nesse poema, há o escárnio com a produção do escritor de autoajuda Paulo Coelho. Segundo Deneval de Siqueira Azevedo Filho, a primeira alusão é o próprio nome da

maga Drida (não era Brida?), referência explícita ao livro de Paulo Coelho, que mantém um “diário” em que, dia após dia, registra todas as maldades, política e socialmente incorretas, por ele cometidas contra negros, velhos, crianças e homossexuais. O final, pleno de referências ao mistificador e *pour cause* bem-sucedido mago/maga, é apoteoticamente revelador (2007, p. 141).

A primeira referência intertextual ao escritor é feita na troca da letra B pela D no nome da maga, para camuflar o verdadeiro título do livro a que se alude, ou seja, *Brida*, um romance de Paulo Coelho. Num processo metonímico, Hilda Hilst troca autor por obra, mas antes disso, cria-se um novo nome para a bruxa, agora ela se chama Drida. A segunda alusão a Paulo Coelho se faz por meio de referência a outro título seu: *O diário de um mago*. Publicado em 1988, trata de um relato da experiência do escritor ao percorrer o caminho místico de Santiago de Compostela, na Espanha. O motivo da peregrinação seria reaver a sua espada. Para que isso ocorra, ele terá que confrontar o seu demônio pessoal, representado por um cão de uma velha senhora, além de tomar bolas de crianças e discutir com idosos na sua andança (COELHO, 2010).

Comparando os livros de Paulo Coelho com “Drida, a maga perversa e fria”, percebem-se partes que se comunicam de forma intertextual. Nota-se que todo o conjunto ideológico manifesto no livro *O diário de um mago* está presente no texto, sem que haja necessidade de enunciá-lo de forma direta (JENNY, 1979, p. 22). A primeira evidência da intertextualidade é o verso “Rabiscava a cada dia o seu diário”. A segunda alude ao motivo que permeia todo o livro de Coelho: “estou procurando uma espada” (COELHO, 2010, p. 09), que é satirizado no verso: “Com a minha espada de palha e bosta seca” (HILST, 2002, p. 20). Mas aqui “espada” se figura em níveis semânticos para o órgão genital masculino, já que a maga pratica várias maldades, como incendiar “rodela” e comer – ou sodomizar – cachorro –

ou rei (“Comi o cachorro do rei”). A última referência ao “mago” Paulo Coelho (insígnia que ele próprio se atribui) é a menção ao caminho de Santiago, expresso no verso em espanhol “Me voy a Santiago” (HILST, 2002, p. 20).

Ao pensar na possibilidade de comparação entre textos, como nos alerta Joelma Rodrigues da Silva, tem-se que pensar no que é objeto de riso, no caso dos textos de Coelho e Hilst: “A autora paulista, portanto, não poupa o *best-seller* e seus ‘ensinamentos de vida’, e zomba perversamente da condição mágica do homem e do lugar, ao deixar rastros de traques pelo caminho sagrado” (2009, p. 183). Ao usar o processo intertextual, Hilda Hilst tem como objetivo satirizar a ideologia mística propalada pelo livro do escritor-mago e, presumivelmente, o sucesso editorial de seus romances, para ela inconcebível. Tendo como base essa intertextualidade, no começo do poema leem-se os seguintes versos:

Pairava sobre as casas
Defecando ratas
Andava pelas vias
Espalhando baratas.
(HILST, 2002, p. 19).

Vale notar que os animais utilizados para caracterizar esse mundo por meio das excrescências são os que povoam o imaginário popular como pragas: o rato e a barata. São difusores de doenças e do medo desde tempos remotos da humanidade, ligados até mesmo a uma representação diabólica. Trata-se de uma evidência da degradação, mas, ao contrário do que Mikhail Bakhtin aborda sobre a degradação, que resulta grotesca, como algo positivo, regenerador (1992, p. 19), Hilst toma o rumo inverso ao do teórico russo, pois ela rebaixa o livro de Paulo Coelho para destruí-lo, apagá-lo ideologicamente.

Em um processo de inversão, a bruxa Drida se caracteriza como heroína, com marcas da Rapunzel do conto de fadas, já que, neste conto, a bruxa, para ter acesso à moça, tinha que subir por suas tranças (GRIMM, 2004, p. 109-117). Contudo, no poema, agora quem tem a trança é a bruxa, que a utiliza para matar: “Enforquei com a minha trança / O velho Jeremias”.

A palavra “mastruço”, usada no poema, tem o sentido obsceno de “pênis”, além de ser uma “erva cuja semente desperta a virilidade” (ALMEIDA, 1981, p. 172). Entretanto, para Deneval Siqueira de Azevedo Filho, esse termo corresponde a um neologismo literário, pois é captado por uma anomalia, que seria o pênis enorme maior que a personagem, como no caso do reizinho gay (1995, p. 65). No verso do poema, a autora Hilda Hilst

repete *mastruço*, com a mesma significação, para depois, através de uma referência semântica evitar a repetição, usando uma anáfora que se remete ao neologismo com a mesma força de significante: *E enforcado e de mastruço duro / Fiz com que a velha Inácia / Sentasse o cuzaço ralo / no dele dito cujo*. Usa com o mesmo sentido a palavra cercado (*Cagou no meu cercado*) e espada (*Com a minha espada de palha e bosta seca*) (AZEVEDO FILHO, 1995, p. 70-71, grifo do autor).

No decorrer do poema, Drida continua praticando suas maldades politicamente incorretas, pois ela incendeia o ânus da Neguinha que prefere limpar “ramelas de porcas criancinhas”, ao invés de praticar o sexo anal. Para castigá-la, por não se deixar sodomizar, Drida queima o “buraco” de Neguinha, tudo isso por culpa de sua ortodoxia, como nos deixa observar Tatiana Faria Rodriguez: “o último verso, ‘Maldita ortodoxia’, é a declaração final de Drida, mas poderia também ser um comentário do narrador intruso, amaldiçoando a ortodoxia dos critérios de valor que se dividem rigidamente entre aquilo que é identificado como ‘bom’ ou ‘mau’” (2007, p. 36).

Outra característica forte de Drida é exposta por meio de vários trocadilhos nos versos:

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, p. 20).

Segundo Vladímir Propp, existem palavras com mais de um significado, de maneira que o jogo cômico se faz “quando o interlocutor compreende a palavra em seu sentido amplo e geral” e substitui este sentido pelo restrito (1992, p. 121). Assim, no verso “Comi o cachorro do rei”, observa-se o uso do trocadilho, uma vez que a palavra “cachorro” pode tanto significar o animal mamífero como um “indivíduo indigno ou mau-caráter” (HOUAISS, 2009). Desse modo, o verso tem ao menos três significados: o de que Drida se alimentou literalmente com a carne do cachorro; o de que ela manteve “relações sexuais” (ALMEIDA, 1981, p. 79) com o cachorro, sodomizando-o zoofilicamente, e o de que ela “transou” com o próprio rei, que é indigno de ter aquela coroa em sua cabeça, portanto, um rei “cachorro”. Trata-se, provavelmente, de uma referência ao primeiro poema de *Bufólicas*, “O reizinho gay”

(HILST, 2002, p. 11-14), no qual o rei não merece ter a realeza por “não assegurar a prosperidade de seus súditos” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 775), visto que estava interessado, apenas, no seu prazer pessoal, como vimos.

A referência intratextual ao reizinho é reforçada no verso seguinte, pois o rei “era um tipinho gay / Que ladrava fino”. “Tipinho” relaciona-se ou à estatura baixa, física, ou à moral ou a ambas as características (baixo e mau-caráter) do rei, pois o sufixo no diminutivo o indica; já “ladrava” pode significar “Dizer (injúrias) violentamente” (HOUAISS, 2009), o que corroboraria a baixeza do rei, seu mau caráter, próprio de um “cachorro”; em sentido figurado, pode o verbo “ladrar” se referir à fala fina do rei, devido à sua orientação homossexual, declarada no poema do reizinho gay. Tal alusão agora é retomada com a certeza de que o rei estava raspando o seu “ganso” em “um buraco negro” (HILST, 2002, p. 14), pois “enrabava o pato do vizinho”. Dessa forma, pode-se entender que o rei praticaria “pederastia ativa” (ALMEIDA, 1981, p. 109) no pato, literalmente, praticando zoofilia, ou, em sentido figurado, no “pato”, indivíduo “parvo, tolo” (HOUAISS, 2009), o vizinho que se deixou levar pelo poder do rei.

No verso seguinte, Drida reaparece com as suas maldades: “Depenei o pato. / Sabem por quê? / Cagou no meu cercado”. O verbo “depenar” também mantém o trocadilho, uma vez que tem dois significados: o primeiro é o de “arrancar, tirar” as penas; o segundo significado, no sentido figurativo, corresponde a “tomar (especialmente de forma fraudulenta) a maior parte dos haveres, sinônimo de roubar” (HOUAISS, 2009). O pato do vizinho, por ser “tolo”, é roubado por ter “cagado no cercado”. Há no verso a ambiguidade dada aos dois sentidos da palavra “cagado”, pois o vizinho pode ter “defecado” ou ter “sentido medo” (HOUAISS, 2009). No poema parece prevalecer o primeiro significado, uma vez que as palavras “espada” e “cercado” (AZEVEDO FILHO, 1995, p. 71) significam a mesma coisa: o pênis.

Na estrofe ou coda em que se expõe a moral do poema-fábula, vemos a possível punição da maga Drida: “Se encontrares uma maga (antes / que ela o faça), enraba-a”. Segundo Paulo Roberto Sodré, a ideia de castigo é ambígua para, pelo menos, duas figuras dos poemas de *Bufólicas*: uma é Ula, “a rainha careca”, e a outra é Drida:

Esta, esfolando velhos, crioulas, *gays* e patos, segue adiante com a intenção de “encher de traques / O caminho dos magos. / Com minha espada de palha e bosta seca / Me voy a Santiago”. A rainha e a maga salvam-se de certo castigo moralista das bufólicas e, ao que tudo indica, castigam *elas* a conveniência social (Ula) e os místicos caminhantes de Santiago de Compostela (Drida), embora a “moral da estória” de Drida (indisfarçável pilhéria com *Brida* de Paulo Coelho) seja “se

encontrares uma maga (antes / que ela o faça), enraba-a”. Resta saber, contudo, se isso é de fato um castigo para uma maga fixada em analidades (2009, p. 53).

A intertextualidade parece ser um recurso eficaz para trocar da literatura considerada oportunista, que pretende ajudar as pessoas na sua leitura e, antes, faturar muito com a venda de livros, metaforizada sarcasticamente pela bufólica da bruxa. Em “Drida, a maga perversa e fria”, Hilda Hilst satiriza os ensinamentos sobre a vida e a mística no *best-seller* do mago Coelho.

A intertextualidade com contos de fadas também se faz presente no poema “A Chapéu”, no qual a protagonista representa aparentemente uma criança. De todas as personagens das sete bufólicas, Chapéu é a única que desempenharia o papel, a princípio, de uma criança, dado o seu intertexto com “Chapeuzinho vermelho”, tanto de Charles Perrault (2004, p. 336-338), como de Wilhelm e Jacob Grimm (2004, p. 28-36), já que as personagens dos dois contos são as mesmas. Além de Chapéu, nesse poema-fábula, temos a avó e o lobo que compõem o trio dos contos infantis.

Entretanto, diferentemente de como se dá nos contos de fadas, em que a Chapeuzinho Vermelho “já luta com problemas pubertais, para os quais ainda não está preparada emocionalmente” (BETTELHEIM, 1998, p. 208), no poema, a personagem protagonista já venceu essa fase de sua vida:

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

Utilizando-se das personagens principais das duas versões dos contos de fadas, a menina desprotegida, o lobo e a avó, Hilda Hilst reescreve “Chapeuzinho vermelho”, dando uma nova roupagem para a história. Tanto em Wilhelm e Jacob Grimm quanto em Perrault, a

personagem principal usa uma vestimenta que lhe dá nome e a caracteriza, ficando conhecida pelas pessoas pela capa, ou capote de cor vermelha,

[...] cor que significa as emoções violentas, incluindo as sexuais. O capuz de veludo que a avó dá para Chapeuzinho pode então ser encarado como o símbolo de uma transferência prematura da atração sexual, que, além disso, é acentuada pelo fato de a avó estar velha e doente, demais até para abrir a porta. O nome “Chapeuzinho Vermelho” indica a importância capital dessa característica da heroína na estória. Ele sugere que não só o chapeuzinho vermelho é pequeno, mas também a menina. Ela é demasiada pequena, não para usar um chapéu, mas para lidar com o que ele simboliza e com o que o uso dele atrai (BETTELHEIM, 1998, p. 209).

Em “A Chapéu”, o vermelho continua representando a “emoção violenta do sexo”, porém, ao contrário do que ocorre no conto de fada, no poema ela aparece ao avesso, pois o apelido da personagem vem grafado sem o diminutivo no título do poema (Chapéu – z – inho), o que denuncia sua perda de ingenuidade. Trata-se, portanto, de uma criança precocemente envolvida com situações adultas voltadas para a sexualidade¹⁶.

Acerca desse assunto, em uma entrevista, Hilda Hilst reflete sobre a infância excessivamente erotizada das crianças do século XX, efeito dos meios de comunicação como a TV e da desatenção dos pais:

O que eu sei é que a criança está erotizada demais. Você vê meninas de dois anos fazendo a dança da garrafa. Será que as mães querem que elas virem prostitutas loucas? Eu não entendo isso. E não sei o que fazer. A minha solução, a vida inteira, foi, sempre, escrever (HILST, 2013, p. 200).

Aparentemente, essa inocência perdida é o tema dessa bufónica. “A Chapéu” denuncia que essa criança “erotizada demais” já não é a mesma dos tempos em que foram escritos os contos de fadas. Essa personagem, ao invés de ter o indício das emoções sexuais (a cor vermelha) na cabeça, região do alto corporal, que simboliza a intelectualidade humana, tem no na região do baixo corporal, na “gruta” (“De vermelho só tinha a gruta”), “órgão genital da mulher” (ALMEIDA, 1981, p. 143). No poema, esse rebaixamento coincide com a ideia de

¹⁶ No caso da Chapéu hilstiana, a *infantilidade* é presumida, porque, de fato, nada se diz a respeito da idade da personagem, senão a proximidade com “Chapeuzinho vermelho”. A ausência do diminutivo talvez seja a pista para defender a adolescência ou juventude da personagem, além da “choca preta”, sinônimo talvez de certa maturidade, o que parodia a figura do conto de fada.

carnavalização proposta por Bakhtin, apesar de o autor russo ter como alvo de estudo a cultura medieval (1993, p. 17).

Além disso, em “A Chapéu”, não há afeto na relação avó-neta, presente nas versões dos contos dos irmãos Grimm – “Era uma vez uma menina encantadora. Todos que batiam os olhos nela a adoravam. E, entre todos, quem mais a amava era a sua avó, que estava sempre lhe dando presentes” (GRIMM, 2004, p. 30) – e de Perrault – “Era uma vez uma aldeã, a menina mais bonita que poderia haver. Sua mãe era louca por ela e a avó, mais ainda” (PERRAULT, 2004, p. 336). As palavras doces, que simbolizariam o carinho, são sugeridas na versão hilstiana pela palavra “mel”, mas voltada para a “língua suja”, criando inicialmente um paradoxo: “E um certo mel na língua suja”. Contudo, a palavra “mel” pode significar também “facilidade em falar palavras”, dada a origem da palavra *melliflua*, um adjetivo oriundo do latim “*mellifluus, a, um*”, significando “de onde corre o mel”. No entanto, o adjetivo parece ter um sentido pejorativo, pois “um certo mel na língua suja” de Chapéu “revela doçura hipócrita afetada; melieiro, meloso” (HOUAISS, 2009), ao se dirigir a sua avó Leocádia.

Outra característica forte dessa personagem é exposta por meio do trocadilho com a palavra “choca”. Segundo Vladímir Propp, como vimos, existem palavras com mais de um significado, de maneira que “o riso é despertado quando em nossa consciência o significado mais geral da palavra passa a ser substituído pelo significado exterior, literal” (1992, p. 121). No primeiro significado dado à palavra, a avó Leocádia diz à neta que ela não faz sexo com a “choca preta”. “Choca” aqui tem o sentido de órgão sexual, ou seja, o monte de Vênus repleto de pelos pretos. Entretanto, a Chapéu retruca, invertendo a colocação das duas palavras na frase, passando agora ao sentido contrário do que a avó havia dito: a vagina está “preta de choca”, que tem o sentido de algo que “se deteriorou; podre” (HOUAISS, 2009). Ou seja, o órgão sexual de Chapéu está estragado, ou preto de podre, de tanto usá-lo. A “Chapéu” hilstiana, então, não seria virgem devido ao segundo significado dado à palavra: “Não fazendo nada / Com essa choca preta. / Preta de choca, nona” (HILST, 2002, p. 24).

É interessante observar que tanto no conto de Charles Perrault como no poema de Hilda Hilst, a personagem Chapeuzinho Vermelho vem carregada de uma certa malícia, o que talvez torne a intertextualidade do poema com o conto escrito por Perrault mais forte do que com o escrito pelos irmãos Grimm. Dessa malícia trata Bruno Bettelheim:

quando a menina se despe e entra na cama com o lobo e este lhe diz que os braços fortes são para abraçá-la melhor, não sobra nada para a imaginação. Como Capinha não responde a esta sedução óbvia e direta tentando escapar ou lutar, ou ela é estúpida ou deseja ser seduzida. [...] Com esses detalhes Capinha Vermelha se transforma de uma menina atraente e ingênua, que é induzida a negligenciar as advertências da Mãe e a divertir-se com o que acredita conscientemente ser um caminho inocente, em uma mulher decaída (1998, p. 205).

A malícia é observada na Chapéu pela perda da virgindade e pelo aliciamento do lobo homo-orientado que vende seu corpo em troca de dinheiro. Chapéu ganha ares de empresária do sexo, ou seja, ela é a *cafetina* de Lobão, outra inversão paródica em que a seduzida vira aliciadora, para fazer com que o lobo vire um garoto de programa, um *michê*.

A primeira referência ao lobo mau no poema-fábula ocorre quando a empresária Chapéu anuncia a chegada do funcionário: “Aí vem Lobão! / Prepara-lhe confeitos / Carnes, esqueletos / Pois bem sabes / Que a bichona peluda / É o nosso ganha-pão”. Vale ressaltar que, na história de Charles Perrault, “o lobo é o tempo todo um sedutor masculino” (BETTELHEIM, 1998, p. 211), mas, no poema hilstiano, ele é, sobretudo, o seduzido e o explorado tanto financeira como sexualmente. A orientação sexual de Lobão é evidenciada pelo vocábulo “bichona”. Segundo Horácio de Almeida, em seu *Dicionário de termos eróticos e afins*, a palavra “bicha” designa o “pederasta passivo” (1980, p. 44). Essa palavra, com a adição do sufixo aumentativo “-ona”, exagera, portanto, a passividade sexual da personagem. Além disso, rebaixa a heterossexualidade violenta que o lobo representa nos contos, uma vez que as duas versões de “Chapeuzinho Vermelho” são histórias de estupro, de violência masculina.

Ainda nos versos referentes a Lobão, este perde a peculiaridade de ser mau, como na tradição, já que, além de ser “bichona”, se exprime ridiculamente no registro bucólico, cantando suave e idealistamente a natureza, por meio do idílio (MOISÉS, 2004, p. 58). Hilda Hilst, ao atualizar a figura do lobo mau, coloca em sua fala referências ao soneto árcade de Manuel Maria de Barbosa Du Bocage, “Olha, Marília, as flautas dos pastores” (1995, p. 36), o que deixa a relação intertextual satírica mais refinada. No poema do poeta português, há o eu lírico que louva os encantos da natureza, como o canto de um pássaro: “Naquele arbusto o rouxinol suspira”. Esse trecho do soneto aproxima-se do verso hilstiano em que Lobão diz: “Voejam andorinhas”. Outro verso aludido de Bocage é o canto à paisagem: “Que alegre campo! Que manhã tão clara”, que é referenciado no verso em que Lobão canta um dia de sol agradável: “A manhã está clara e tão bonita!”. Logo, a referência aos versos de Bocage

estabelece uma relação estreita entre a “idealização da natureza” na voz de uma personagem invertida, Lobão, e o neologismo do título do livro. O poema então passa a ironizar o *bucolismo* na figura de Lobão. Além disso, este apresenta um vocabulário muito culto, com palavras pouco usadas na comunicação informal entre as pessoas (“Que discussões estéreis / Que azáfama de línguas!”). Dessa forma, o Lobão, que admira paisagens e que ama o contato com a natureza, não se parece com o lobo mau, viril e ardiloso, como se dá no texto de Perrault e dos irmãos Grimm. Ademais, essa personagem é submissa financeiramente a Chapéu, e sexualmente à avó, o que insinua o triunfo feminino sobre a masculinidade violenta.

Nota-se, no poema-fábula, a metamorfose da figura da avó. Na versão de Perrault e dos irmãos Grimm, ela perde sua aparência benigna e humana para o lobo, quando ele, imitando-a, ilude e devora Chapeuzinho Vermelho. No poema de Hilst, dá-se o contrário, pois a avó Leocádia toma do lobo a forma bestializada: “E por que tens, ó velha, / Os dentes agrandados?”. Aspecto, aliás, ressaltado pelo Lobão, que declara que a aparência da avó lembra a dele (“Pareces de mim um arremedo!”). A vovozinha, por sua vez, pode ser identificada como um dos produtos mascarados presentes no poema, já que apresenta o órgão sexual masculino, o “nabo”. Leocádia, a avó de Chapéu, seria um ser mascarado na medida em que encobre e engana sua neta, sendo produto da “expressão das transferências, das metamorfoses, das violações das fronteiras naturais” (BAKHTIN, 1993, p. 35).

Nos três versos que encerram a fala de Lobão, constata-se também o desmascaramento, pois os defeitos que estão escondidos devem ser revelados para que, com isso, surja o riso (PROPP, 1992, p. 175). Dessa forma, Lobão e avó Leocádia têm seus atos sexuais desmascarados por Chapéu, como deixam perceber os versos:

Num átimo percebo tudo!
Enganaram-me! Vó Leocádia
E Lobão
Fornicam desde sempre
Atrás do meu fogão!
(HILST, 2002, p. 24).

Na moral do poema, Hilst nos remete ao conceito psicanalítico de Sigmund Freud, o id, de forma satírica. Segundo o psicanalista,

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

Nota-se, portanto, que a avó Leocádia, ao esconder seu princípio do prazer, seu “pênis”, revela-se um produto mascarado, “Um id oculto mascara o seu produto”, como afirma a moral do poema. O Lobão, ao seu turno, é um produto mascarado, na medida em que esconde seu relacionamento com Leocádia, avó da Chapéu. Tal moral alude aos contos de fadas, pois estes trabalham com o princípio da realidade, que é comandado pelo ego. Os contos de fadas, como observamos, ensinam às crianças que é melhor e mais seguro seguir o princípio da realidade, pois, quando Chapeuzinho seguiu o id, colocou sua vida e a de sua avó em perigo (BETTELHEIM, 1998, p. 53-55). Hilda Hilst, ao atualizar as personagens de “Chapeuzinho Vermelho”, parece troçar dessa afirmativa e da própria Psicanálise que tenta “ajustar” as personalidades ao princípio da realidade. A moral, portanto, indica que muitas vezes o prazer inibido, ou o nosso id escondido, pode trazer sérias consequências negativas para o homem, e o convida a assumir o princípio do prazer em detrimento do que recomenda a Psicanálise, que nos impulsiona a seguir o princípio da realidade.

A intertextualidade com o conto da Chapeuzinho vermelho mostra-se como um recurso pertinente para satirizar os costumes de nossa sociedade, na qual crianças, representadas por Chapéu, são sexualizadas além da conta, e pessoas homo-orientadas, metaforizadas pelo Lobão, são exploradas e excluídas. Hilda Hilst parece escarnecer de nossos costumes, questionando os valores expressos nos contos de fada, o que se evidencia no uso degradado de personagens como a Chapeuzinho, uma criança inocente descobrindo os prazeres da carne, como na versão de Perrault, ou, como nos irmãos Grimm, uma criancinha que cometeu um deslize e foi salva pelo caçador, figura viril que, em contraste com a masculinidade selvagem do lobo, representa a paternidade responsável (BETTELHEIM, 1998, p. 208). Em “A Chapéu”, como procuramos demonstrar, pervertem-se ideologicamente as personagens e o que elas simbolizam: a velhinha Leocádia não mimica Chapéu, nem há uma dúvida sequer de que esta seja um ser malicioso, contrariando o conceito comum de infantilidade.

3. INVASÃO DOS DOMÍNIOS: O GROTESCO HILSTIANO

Os três estudos básicos sobre a estética do grotesco são os de Victor Hugo, *Do grotesco e do sublime* ([1827] 1988), de Wolfgang Kayser, *Do grotesco* ([1957] 1986), e de Mikhail Bakhtin, *A cultura popular na idade média e no Renascimento* ([1965] 1993).

O termo “grotesco”, segundo Wolfgang Kayser (1986, p. 18-26), surgiu com o intuito de explicar as imagens encontradas nas escavações realizadas em Roma, em 1480. No local, que atualmente é o parque Oppius, encontraram-se as ruínas de *Domus Aurea*, palácio do imperador romano Nero (58-64 a.C.). Os pesquisadores, observando as gravuras nas paredes, depararam-se com um outro tipo de desenho, diferente do clássico que imaginavam encontrar. Com o passar do tempo, os principais artistas do Renascimento desceram às grutas para descobrir os afrescos pintados por Fabullus. Por isso, a palavra que originou o termo provém do italiano “*La grottesca e grottesco*, como derivações de *grotta* (gruta); foram palavras cunhadas para designar determinada espécie de ornamentação” (1986, p. 18). O termo, como acrescenta Kayser, também pode surgir como “*crotisque*, provavelmente por prevalecer o sentimento de que a palavra se filiava a uma raiz documentada no francês antigo, como *crot*, e a partir da qual se formara, já no século XV, o adjetivo *croté, crosté*” (p. 26).

As figuras encontradas nesses afrescos causaram espanto a vários pintores e pesquisadores de obras de arte, como no caso de Vasari, que fundamentou suas críticas ao grotesco a partir das concepções do arquiteto romano Vitrúvio. Para ambos, essas pinturas consistiam em retratos de monstros em vez de elementos do mundo real. Assim, a crítica de Vitrúvio baseava-se no critério artístico da verdade natural, execrando as combinações do novo estilo de ornamentação. Entretanto, suas duras críticas não impediram a difusão da estética grottesca.

O monstruoso, o fantástico e o absurdo é que dariam toda a significação que percebemos hoje nas obras do Renascimento:

Já no século XVI, os outros países aceitam, com o novo estilo ornamental, a denominação correspondente. Como substantivo, isto é, como designação fixa de algo objetivo, penetra em toda parte e mantém-se vivo. Paralelamente, aparece também o adjetivo, que antes substantivava o nome. A mistura do animalesco e do humano, o monstruoso como a característica mais importante do grotesco, já transparece no primeiro documento em língua alemã. Quando Fischart, na introdução à sua *Geschichtklitterung* – “Esboço da História” – (1575) fala de “vasos,

receptáculos e caixas de moldes extravagantes, excêntricos, gruta-grotesco e fantásticos... como hoje em dia se encontram nas farmácias”, elucida sua referência com uma enumeração, de página inteira, de monstruosidades (em Dante, Giotto, Ovídio, nos usos carnavalescos, nas representações do diabo, nas tentações de Santo Antônio e outros “sonhos de pintores”), e dá livre curso a seu desgosto com tais deformações “ridículas, afetadas, e muitas vezes assustadoras”. O monstruoso, constituído justamente da mistura dos domínios, assim como, concomitantemente, e o desordenado e o desproporcional surgem como características do grotesco num documento antigo da língua francesa (KAYSER, 1986, p. 24),

e, poderíamos acrescentar – a propósito do que aqui nos interessa – nas de Hilda Hilst, como procuraremos demonstrar.

Na Renascença, os pintores italianos inspirados na estética descoberta nas escavações, elaboraram uma arte pensada a partir de “elementos mais fantásticos (veja-se a transição dos corpos humanos para formas de animais e plantas), assim como na quebra brincalhona da simetria e na mais acentuada distorção das proporções” (KAYSER, 1986, p. 16). Assim, os corpos híbridos e gigantescos começam a ganhar popularidade nas artes e se espalham para outras linguagens, como: desenho, gravura, decoração, dança e arquitetura. A estética grotesca a partir desse momento não tem mais apenas uma característica alegre e discreta, mas é tida como a revelação da verdade.

O primeiro trabalho conhecido sobre o tema, após o Renascimento, foi desenvolvido por Victor Hugo, no Romantismo. Em 1827, o escritor estuda o grotesco por meio do prefácio de *Cromwell*, intitulado “Do grotesco e do sublime”, publicado depois em forma de livro independente. No prefácio, o autor enfatiza a importância do fenômeno no drama e faz duras críticas às idealizações artísticas, com o intuito de abrir espaço para o extravagante, o feio, o desproporcional. Para o literato francês, o contraste entre o sublime e o grotesco é o que dá à literatura a sua conjugação, pois, segundo ele, com o advento da moral cristã, o grotesco representará o papel da besta humana dos vícios e crimes. O grotesco, portanto, na visão romântica, será “luxurioso, rastejante, guloso, avaro, perverso, enredador, hipócrita” (1988, p. 33). Para Hugo, a partir da análise do grotesco, poderíamos enxergar com maior clareza o belo, pois a poesia nova “representará a alma tal como ela é, purificada pela moral cristã”, sendo a poesia sublime e livre da mescla de impurezas mundanas.

Sobre o pensamento de Victor Hugo, Kayser reflete que “se existe algo de grotesco nos exemplos dados por Hugo, encontra-se apenas na contraposição, ou seja, na forma especial do contraste” (1986, p. 61). Para o teórico alemão, o grotesco e o sublime estariam unidos por um todo dramático ou belo, contraste que tecnicamente não deveria existir. Essa

incompatibilidade que, para Kayser, demonstra algo de diabólico, nos faz perceber a proximidade e o distanciamento entre o cômico e o grotesco. O cômico, segundo Kayser, “anula de maneira inócua a grandeza e a dignidade, de preferência quando são afetadas e estão fora de lugar. Provê esta anulação, colocando-nos no solo firme da realidade. O grotesco, por seu turno, destrói fundamentalmente as ordenações e tira o chão de sob os pés” (KAYSER, 1986, p. 61).

Entretanto, pelo que Kayser aborda em seu trabalho, o conceito de grotesco desenvolvido por Georg Wilhelm Friedrich Hegel é que dará ênfase ao caráter de deformação da realidade presente no termo, dissociando-o da relação obrigatória com o cômico, que estava mantida na visão dos críticos anteriores:

A arte da “simbólica fantástica” já pode valer como arte, na medida em que se percebe nela a separação entre o sensível-individual e o geral-espiritual, e o intento de uni-los numa simbólica. Mas esta simbólica ocorre de maneira totalmente arbitrária, inadequada e fantástica. Pois bem, Hegel qualifica tais figuras como “grotescos”. Apresenta, antes de tudo, três características: grotesco é mistura injustificada dos diversos domínios (“a arte indiana fica na mistura grotesca do natural e do humano, de maneira que nenhum dos dois lados recebe o que lhe cabe por direito, e ambos se deformam reciprocamente”, I, p. 456; cf. também II, 4: “o desordenado e o grotesco na mistura de elementos antagônicos”). Grotesca é ainda a “desmedida” (*Masslosigkeit*), a “deformação” (*Verzerrung*): “As figuras individuais na arte indiana são deformadas barbaramente no colossal e no grotesco, para que possam assim alcançar universalidade enquanto figuras sensíveis” (I, p. 452). Mas grotesca é também, finalmente, a antinatural “multiplicação de um mesmo traço característico – múltiplas cabeças, multidão de braços, etc.” [...] (KAYSER, 1986, p. 92).

A arte grotesca seria a mistura de domínios, ou uma deformação da realidade. A concepção hegeliana desse tipo de ornamentica predominou até o século XX. Em 1965, Mikhail Bakhtin aprofunda a discussão sobre o grotesco, ao estudar o caráter carnavalesco na obra de François Rabelais, evidenciado por rebaixamento e ações do corpo em que se estabelece um jogo entre o alto e o baixo corporal. Atitudes que o teórico russo chamou de realismo grotesco, como observamos preliminarmente.

O realismo grotesco se manifestaria, sobretudo, sob as concepções estéticas fundamentadas no princípio material e corpóreo, que nos lembra muito os conceitos definidos em *A poética* por Aristóteles. O filósofo grego opõe dois tipos de ação literária que se classificariam conforme a imitação que elas fariam das ações do homem. Dessa forma, as obras de “mais alto ânimo imitam ações nobres e das mais nobres personagens” (ARISTÓTELES, 1979, p. 243), como a tragédia e a epopeia. Já as de ânimo baixo

“voltaram-se para as ações ignóbeis, compondo [...] vitupérios” (ARISTÓTELES, 1979, p. 243), como a comédia e a paródia. Diferentemente dos cânones considerados altos, que tendem a representar o mundo como algo perfeitamente “acabado” e pronto, a realidade do corpo – humano, animal ou coletivo – é apresentada, em sua forma grotesca, sempre no seu caráter de incompletude. Para os apreciadores das obras canônicas é difícil compreender a proposta do realismo grotesco, uma vez que o corpo, nessa estética anti-idealista, parece-lhes “monstruoso, horrível e disforme” (BAKHTIN, 1993, p. 26), representações que seriam inadmissíveis na “estética do belo” forjada no Renascimento, que esperava, como arte, que se retratassem os modelos ideais ao mesmo tempo greco-latinos clássicos e cristãos (BAKHTIN, 1993, p. 26). Para Mikhail Bakhtin, o grotesco integrado à cultura popular “faz o mundo aproximar-se do homem, corporificando-o, reintegra-o por meio do corpo à vida corporal” (1993, p. 34).

O primeiro traço marcante na estética do realismo grotesco, portanto, é o rebaixamento, ou seja, a transposição “ao plano material e corporal, o da terra e do corpo na sua indissolúvel unidade, de tudo que é elevado, espiritual, ideal e abstrato” (BAKHTIN, 1993, p. 17). Rebaixar significa aproximar algo da terra, fazê-lo entrar em sintonia com seu processo de absorção e de nascimento. Nesse contexto, “degradar significa entrar em comunhão com a vida da parte inferior do corpo”, omitida ou rejeitada pelo pensamento idealista e espiritual do Estado e da Igreja e, por conseguinte, dos produtores culturais como literatos e pintores, dependentes do mecenato dessas instituições. Sendo assim, “rebaixar” significa que as partes superiores do corpo entram em comunhão com as partes inferiores, a dos órgãos genitais e a do ventre. Com o “coito, a concepção, a gravidez, o parto, a absorção de alimentos e a satisfação das necessidades naturais”. A partir desses fatores, “a degradação cava o túmulo corporal para dar espaço a um novo nascimento”. Logo, a degradação é ambivalente, não tem só o sentido negativo, mas tem o sentido regenerador, pois, ao mesmo tempo em que mata, dá a vida. Desse ângulo, o baixo corporal implica sempre recomeço (BAKHTIN, 1993, p. 19), estando, assim, sempre em movimento, nascendo e morrendo para dar lugar ao novo (p. 277).

Depois do pênis e do ventre, as regiões mais importantes na manifestação do realismo grotesco são a boca, que devora o mundo, e o ânus, que o expele metamorfoseado. Todos os orifícios são caracterizados “pelo fato de que são o lugar onde se ultrapassam as fronteiras entre os dois corpos e entre o corpo e o mundo, onde se efetuam as trocas e as orientações

recíprocas” (BAKHTIN, 1993, p. 277). Por essa razão, os principais acontecimentos que ocorrem no corpo grotesco são chamados de “drama corporal”, como beber, comer, copular, isto é, as necessidades naturais. Estas se realizam “nos limites do corpo e do mundo ou nas do corpo antigo e o novo; em todos esses acontecimentos do drama corporal, o começo e o fim da vida são indissoluvelmente imbricados” (BAKHTIN, 1993, p. 277). Como a teoria de Mikhail Bakhtin se embasou na narrativa medieval de François Rabelais, *Pantagruel* e *Gargântua*, a imagem grotesca artística desse período estava centrada nas saídas do corpo que seriam de caráter regenerador, pois era o que ligava o homem à terra, que representava tanto a morte, como o nascimento.

Para Mikhail Bakhtin (1993, p.19), o grotesco é ressaltado, na medida em que se observa a proximidade das personagens com a terra. Rebaixar equivaleria à ideia de “entrar em comunhão com a terra concebida como um princípio de absorção e, ao mesmo tempo, de nascimento: quando se degrada, amortalha-se e semeia-se simultaneamente” (p. 19), ou seja, há na degradação um caráter ambivalente, pois, ao mesmo tempo em que concede a morte, dá-lhe também um novo recomeço. O redirecionamento em direção ao baixo corporal, relacionado à terra, à tumba e ao ventre, é o traço característico das formas de comicidade popular e consiste em transferir tudo o que é elevado e ideal para o plano material do corpo e da terra (BAKHTIN, 1993, p. 19). A concretude dessa simbologia se manifesta particularmente nas excreções fisiológicas – metáfora de uma conjunção entre o corpo e o cosmo – e a referência aos excrementos tem um papel importante: concebidos pelo traseiro (a face carnavalesca do corpo), estas partes baixas são matéria cômica por excelência, mas mantêm uma unidade simbólica com o renascimento. Ligados intimamente à fecundidade, estão a meio caminho entre o corpo humano e o terrestre, mantêm dois polos: o negativo, que seria a morte (os excrementos, assim como os mortos, são devolvidos à terra) e o polo positivo, o renascimento (o adubo e a fertilidade).

Ainda sobre esse aspecto regenerador, Mikhail Bakhtin (1993, p. 23) define que há uma proximidade entre a tumba e o nascimento, uma vez que a terra decompõe, mas também dá novo uso à matéria para que com ela surjam novas vidas, como vimos. Rebaixar, portanto, é um gesto de extrema força regeneradora, que reenvia toda forma à terra e às partes baixas do corpo, lugar das ações que dão vida e morte e onde as trocas com o mundo são abundantes. Estas trocas se realizam, por exemplo, a partir da fecundação e do parto, com a terra, sendo este o local onde se depositam os excrementos.

A teoria apresentada por Bakhtin, muito brevemente aqui exposta, nos ajuda a compreender as manifestações culturais e, em especial, as literárias num amplo espectro. Diversas obras, modernas, como o teatro de Gil Vicente e a poesia pantagruélica de Bernardo Guimarães, e contemporâneas, como a trilogia obscena de Hilda Hilst, foram redimensionadas a partir da atenção crítica dada à importância do baixo corporal e do realismo grotesco.

Em “O corpo escatológico em Hilda Hilst”, de Edson Costa Duarte, ressaltam-se as características de renovação a partir do trânsito do corpo, presente nas situações escatológicas que a obra hilstiana nos impõe. Para o crítico e amigo pessoal da escritora, há “duas possíveis representações do corpo, uma [...] ‘primitiva/arcaica’ e outra contemporânea/pós-moderna” (2010, p. 319). De acordo com Duarte, ao utilizar o escatológico em suas obras, Hilda Hilst questionaria os porquês da existência do homem, e revitalizaria o corpo tal como ele é constituído: “desde a víscera, os buracos (o corpo é definido, no Bhagavad-Gita, como uma ‘chaga de nove aberturas’), até as sensações e os sentimentos” (p. 325). Dessa forma, pelo escatológico e pelas excrescências, além da enunciação dos órgãos sexuais de forma exagerada, Hilda Hilst brinca com o baixo, representado, nas *Bufólicas*, por exemplo, pelo cômico, contrastando-o com o elevado – os contos de fadas e fábulas que tentam passar um conhecimento moral às crianças –, ou pela enunciação de palavras obscenas.

Sobre a obscenidade relacionada com a matéria baixa, Sarane Alexandrian ressalta, em *História da literatura erótica*, que ambas são classificadas como “o rebaixamento da carne e o uso de palavras associadas à doença, à sujeira e às imundices” (1994, p. 8). Nas *Bufólicas*, Hilda Hilst utiliza exemplarmente as palavras obscenas, portanto, relativas ao “baixo corporal”, como os órgãos sexuais de ambos os gêneros, além de empregar palavras relativas às necessidades fisiológicas, por exemplo, *cagar* e *defecar*. Esses elementos realistas e corporais, em geral, implicam uma linguagem grotesca.

A propósito das histórias da carochinha e das fábulas, Anatol Rosenfeld, em “A visão grotesca” (1973, p. 60), comenta que os contos de fadas surgem estranhamente, mas não nos causam estupor, pois não observamos esses gêneros como grotescos, uma vez que tais contos são coerentes e não entram em conflito com a realidade empírica. Desse modo, para o crítico, o “reino de dragões e fadas não colide com o nosso mundo”. Sobre a arte grotesca, Rosenfeld demonstra seu entrechoque ideológico:

Na arte grotesca, porém, há o entrechoque entre as duas esferas. O fantástico, monstruoso, macabro, excêntrico, obsceno invadem nossa realidade cotidiana, as

suas leis de repente são suspensas, a ordem habitual das coisas se desfaz. É daí, ante a alienação surpreendente do *nosso* mundo, que decorre a reação de horror, espanto, nojo e, por vezes, de riso arrepiado. Mesmo nos graus atenuados do grotesco, de tipo mais lúdico ou satírico, não podemos deixar de sentir um ligeiro estremecimento, ante o espetáculo descomunal de um mundo, cujas categorias básicas perdem a sua validade (ROSENFELD, 1973, p. 61, grifo do autor).

Ao contrário do que especifica Rosenfeld sobre os contos de fadas, Hilda Hilst veste as personagens desses contos de forma grotesca, fazendo-as colidir com o nosso mundo, a partir da invasão dos domínios, o uso de falos monstruosos e metamorfoses. Nas *Bufólicas* os orifícios, como: o ânus, a boca e as regiões reprodutoras, são descritos de forma negativa como um modo de degradação das personagens típicas dos contos de fadas, uma ferramenta para satirizar a ideologia de nosso tempo, como procuramos demonstrar. Por isso, observa-se que, em *Bufólicas*, Hilda Hilst parece brincar com as estratégias discursivas medievais estudadas por Bakhtin, ao degradar, por exemplo, gêneros consagrados pelo imaginário infantil, como os contos de fadas e as fábulas. O efeito é a mescla de gêneros e discursos, como o da obscenização de fábulas. A autora, ao representar personagens dos contos de fadas de forma grotesca, ao que parece, pretende ridicularizar a partir do riso a ideologia propalada por esse tipo de literatura, já que nas *Bufólicas* há os órgãos monstruosos a ganharem maior importância do que o homem e a diluir sua capacidade intelectual de argumentar.

Consideradas as complexas questões sobre o grotesco e sua expressão literária – vinculada à representação por meio do monstruoso e à invasão dos domínios animais, vegetais e humanos –, examinemos sua presença em “O anão triste”, “A cantora gritante” e “Filó, a fadinha lésbica”.

3.1. A POESIA PANTAGRUÉLICA

Bufólicas está para a tradição literária brasileira como os poemas de Gregório de Matos, de Bernardo Guimarães e os melhores do gênero satírico praticados no Brasil. Em relação a este último, há em sua poética vários pontos de convergência com a de Hilda Hilst.

Em Guimarães, vemos a utilização de técnicas discursivas empregadas também em Hilst, como podemos notar:

[...] Bernardo Guimarães brinca nitidamente com o tom missionário, profético, teatralmente cínico ou melancólico característico aos vates românticos. Brinca, inclusive, com os seus próprios textos. E, é em diálogo com o triste abandono da lira em “Hino à tarde” que parece escrever, por exemplo, o seu “Dilúvio de papel” (SÜSSEKIND, 2003, p. 154).

Acerca da poesia pantagruélica, Antonio Candido nos deixa pistas importantes sobre a definição do termo, que, segundo ele, estaria relacionado aos estudantes de Direito de São Paulo na segunda metade do século XIX. Esses estudantes realizavam jantares regados a vinho e charutos, nos quais comiam e escreviam versos disparatados e *nonsense*, por isso o nome da poesia praticada naquele momento relembra o personagem lendário de Rabelais (CANDIDO, 2004, p. 199). Dessa poesia pouco chegou ao leitor atual. Entretanto, acredita-se que o maior representante do gênero seja Bernardo Guimarães com o seu “Elixir do pajé”, livro publicado pelo autor ainda em vida, que faz uma sátira à literatura indianista escrita na época. Duda Machado, em “Bernardo Guimarães: a exceção pelo riso”, considera o poema “Elixir do pajé” como uma paródia estilística de Gonçalves Dias, pois imitaria as redondilhas menores do canto IV de “I Juca Pirama” e do “Canto guerreiro”. Devido a esse fato, Machado pensa que a utilização da paródia nesses poemas estaria relacionada à crítica à falsificação feita pelo indianismo romântico, que forçava uma identidade brasileira. Logo, o poema “Elixir do pajé” tinha como intenção satirizar os recursos estilísticos e imagéticos empregados pelos indianistas (MACHADO, 2010, p. 31). Portanto, a poesia pantagruélica, como se observa nas considerações de Machado, teria como foco o desmascaramento das falsidades estéticas do Romantismo brasileiro, em que se exaltava um modelo indígena que não existia e era apenas um espelho dos europeus. Evidentemente, a poesia pantagruélica critica as formas através da paródia e a partir do conteúdo inerente ao poema de Gonçalves Dias, com o intuito de apagá-lo ideologicamente.

Hilda Hilst, segundo Deneval Siqueira de Azevedo filho, se utiliza da mescla das “formas marginais à contraluz das formas canonizadas” (2007, p. 145) empregadas pelos praticantes da poesia pantagruélica, para que com isso realize a sua crítica à sociedade brasileira. Hilda parodia os contos de fadas, como vimos, e faz um movimento similar ao desses poetas: se nos românticos criticavam-se os indianistas em poemas como o “Elixir do

pajé”, em Hilst criticam-se “alguns contos de fadas canônicos e [...] outros textos e fábulas mórbidas, moralistas e de desvairada hipocrisia” (AZEVEDO FILHO, 2007, p. 140). Além disso, outra aproximação da poesia pantagruélica com os poemas de *Bufólicas* são as brincadeiras com os escritores contemporâneos, como no caso do poema “Drida, a maga perversa e fria”, por meio do qual Hilda, como Bernardo Guimarães faz com os poetas românticos, brinca com a “audácia” do autor Paulo Coelho em se considerar escritor de literatura, gozando da sua perambulação mística e de seus livros *Brida* e *Diário de um mago*.

Em “O anão triste”, Hilda Hilst faz um intertexto com os sete anões de “Branca de Neve”, dos irmãos Grimm (2004, p. 84-99), com a intenção de satirizar o conto de fadas. Os anões de “Branca de Neve”, dos irmãos Grimm, relacionam-se simbolicamente à terra e ao trabalho mineralógico. Estão ligados às fadas, mas, contrariamente a estes seres aéreos, os anões são associados às grutas e montanhas, “onde escondem suas oficinas de ferreiros”. Portanto, entende-se que a figura do anão está conectada ao “mundo subterrâneo ao qual permanecem ligados, simbolizam as forças obscuras que existem em nós e em geral têm apenas aparências monstruosas” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 49). Esses seres ligados ao trabalho de extração das riquezas da terra é que acolhem generosamente a protagonista, Branca de Neve, que sofre com os abusos e com a inveja da rainha-madrasta (GRIMM, 2004, p. 37-49). Os anões são seres telúricos que vivem em subterrâneos, seu caráter é assexuado no conto, não colocando em risco a figura inocente de Branca. São feios e toscos, mas sublimes no comportamento inesperadamente cortês.

Como ocorre na poesia pantagruélica, que nega o discurso indianista, em *Bufólicas*, nega-se a inocência propalada pelos contos de fadas. Assim, a personagem Cidão, o anão triste, apresenta acentuada sexualidade, derivada, por um lado, do obsceno e do grotesco, em que se enfatiza o baixo corporal, e, por outro, do presumível pornográfico. Tanto que seu problema, grotesco por excelência, era o avantajado e monstruoso membro¹⁷:

¹⁷ Em “O reizinho gay” (2002, p. 11-14), como observamos, o “régio falo” do reizinho era tão grotescamente enorme que os cidadãos do reino se embasbacaram ao vê-lo. Por isso é dada muita importância àquelas partes que “ultrapassam os próprios limites do corpo”, expressas pelo exagero. Tais partes podem levar “uma vida independente”, isto é, serem mais importantes que as personagens (BAKHTIN, 1993, p. 277), como é o caso do exagero em “O reizinho gay”, em que seu pênis passa a governar o povo, fazendo-se desnecessário o uso de palavras, já que só a visualização do membro do reizinho acalma a turba (HILST, 2002, p. 11-12). Assim, o pênis ganha importância maior do que a do próprio homem, diluindo sua capacidade de ordem, de expressão do pensamento, originada no intelecto. Como vimos, o fato criticado no poema não é o monstruoso falo, mas sim o silêncio que impera na população a adorar o enorme pênis do rei. Nota-se o grotesco expresso na forma monstruosa em outros poemas-fábulas do livro. Em “Drida, a maga perversa e fria” e em “A Chapéu”, por exemplo, percebem-se duas personagens grotescas do sexo feminino: Leocádia, que tem “um nabo” para o

De pau em riste
O anão Cidão
Vivia triste.
Além do chato de ser anão
Nunca podia
Meter o ganso na tia
Nem na rodela do negrão.
É que havia um problema:
O porongo era longo
Feito um bastão.
E quando ativado
Virava... a terceira perna do anão.
Um dia... sentou-se o anão triste
Numa pedra preta e fria.
Fez então uma reza
Que assim dizia:
Se me livrasses, Senhor,
Dessa estrovenga
Prometo grana em penca
Pras vossas igrejas.
(HILST, 2002, p. 25-26).

No poema-fábula, a imagem dessa personagem é semelhante à da sua simbologia. Os anões, indivíduos de baixa estatura, são conhecidos pela sua grande capacidade de oratória e de pensamento, como, por exemplo, Licinius Calvus e Alípio de Alexandria (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 50). Na literatura pornográfica, por sua vez, a figura do anão aparece, no Renascimento, como a relação da falibilidade dos homens e a cultura das cortes: “O pequeno mas instruído cortesão que Liberi escolheu para representar o pecado original humanista é revelador, ao corporificar os vícios sociais e os excessos textuais que caracterizaram as práticas das elites renascentistas” (FINDLEN, 1999, p. 50).

Como no conto de “Branca de Neve”, o anão, no poema hilstiano, carrega consigo toda a imagética da fala, do conselho, para resolver os problemas, mas, ao contrário do que ocorria no conto de fada, o anão Cidão utiliza-se de sua oratória para beneficiar a si mesmo. Pede a Deus para lhe diminuir o membro, com o intuito de poder “meter o ganso [pênis] na tia” e na “rodela [ânus] do negrão” (HILST, 2002, p. 25). Assim, ele perde suas características tradicionais, rebaixando-se, já que é egoísta e bissexual. Em vez de aconselhar as mocinhas para fugir dos atos malévolos da madrasta, no poema, o anão só pensa em resolver seu problema e se satisfazer sexualmente com a ajuda divina: em vez de sabedoria, portanto, mesquinharia. Utilizando-se da sua maior qualidade, que é a oratória, o anão tenta comunicar-

“buraco” do Lobão; e Drida, que sodomiza a todos com a sua “espada de palha e bosta seca”, invasões, como notamos, entre os domínios masculino e feminino.

se com Deus: “Se me livrasses, Senhor, / Dessa estroenga / Prometo grana em penca / Pras vossas igrejas. / 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, p. 25-26). Fecha-se o cenário cômico do poema-fábula para mostrar, na forma de coda moralista, que devemos resolver nossos problemas, ao invés de confiarmos em propensas soluções divinas. Fica, então, a sátira para o leitor, como moral: “Ao pedir, especifique tamanho / grossura quantia” (HILST, 2002, p. 28).

Vale notar que uma das qualidades da figura do anão, a sua ótima oratória, vem rebaixada, no poema-fábula, uma vez que a comunicação com Deus acaba em engano e prejuízo, pois a divindade realiza o pedido ao pé da letra e não deixa nem um pequeno pedaço do pênis. Ao desaparecer o incômodo da personagem, surge outro. Resta a Cidão, que antes carregava consigo a fantasia grotesca masculina de ser “pintudo”, a alternativa de procurar as suas partes pudendas pela manhã fria. Com a linguagem flagrada no fantasioso, na imagística monstruosa de uma “terceira perna”, rebaixa-se a personagem do conto da “Branca de Neve”.

Como os sete anões, Cidão mantém uma ligação com a terra. Segundo Joelma Silva (2009, p. 191), ao enunciar no poema o sentar-se do anão na pedra preta e fria, Hilst ressalta o trabalho de extração de riqueza dos sete anões do seio da terra. Entretanto, no poema-fábula “O anão triste” ocorre o oposto do conto de fadas; se neste os anões trabalhavam sem descanso, no poema hilstiano, a pedra, símbolo da riqueza, é retratada como a origem da inércia, pois é fria, fora o fato de que Cidão perde seu membro avantajado no mesmo lugar.

Como se sabe, no conto de fadas dos sete anões, estes vivem para o trabalho e excluem, dessa forma, qualquer tipo de relacionamento sexual ou conjugal em suas vidas:

O anões – homens pequenos – têm conotações em vários contos de fadas. Como as próprias fadas, eles podem ser bons ou malvados; em “Branca de Neve” são do tipo que ajuda os outros. A primeira coisa que sabemos sobre eles é que voltaram para casa depois de trabalharem nas montanhas como mineiros. Como todos os anões, mesmo os desagradáveis, são trabalhadores e espertos em seus negócios. O trabalho é a essência de suas vidas; não têm descanso ou recreação. Embora os anões fiquem imediatamente impressionados pela beleza de Branca de Neve e comovidos com a sua desgraça, deixam logo claro que o preço de viver com eles é comprometer-se num trabalho consciencioso. Os sete anões sugerem os sete dias da semana – dias cheios de trabalho. Se quiser crescer bem, Branca de Neve deve transformar seu mundo em um mundo de trabalho; este aspecto de sua estada com os anões é facilmente compreensível (BETTELHEIM, 1998, p. 248).

Como se percebe, tradicionalmente, os anões representam o trabalho em detrimento da vida sexual (BETTELHEIM, 1998, p. 247-249). Com o anão Cidão, Hilda Hilst subverte a representação psicanalítica dos anões de “Branca de Neve”, devido ao fato de a personagem desejar diminuir seu membro para poder fazer sexo com a tia e com o negrão, estando voltada para o princípio do prazer em detrimento do trabalho, como todas as personagens de *Bufólicas*.

Também como a maioria das personagens de *Bufólicas*, Cidão tem um triste fim, acaba com “nenhum tico de pau / Nem bimba nem berimbau / pra contá o ocorrido”. Hilda Hilst, ao que parece, brinca sadicamente, por meio de Cidão, com o tipo religioso e crente, e com a onisciência de Deus, que, acredita-se, tudo sabe, pois, segundo Cidão, “qualquer dica [para Deus] / é compreensão segura” (HILST, 2002, p. 26).

Outro exercício de poesia pantagruélica hilstiano se encontra no poema-fábula “A cantora gritante”, em que se apresenta um tipo recorrente nas histórias infantis, a donzela. Presença garantida nos contos de fadas, a donzela, segundo Bruno Bettelheim (1998, p. 142-143), seria a forma que a menina encontraria, nas narrativas, para enfrentar sua situação edípica; largaria, para isso, o princípio do prazer e seria comandada pelo ego. Em todas as versões, a heroína é resgatada pelo príncipe e a história encerra-se com “um feliz para sempre”. Entretanto, nessa bufólica, a donzela acaba mal e violentada pelo jumento Fodão:

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 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, p. 29-30).

Atualizando parodicamente o conto da “Rapunzel”, em que o príncipe encantado é seduzido pelo canto da protagonista, no poema bufólico o canto tem efeito afrodisíaco sobre os homens. Por isso, trata-se, mais uma vez, do rebaixamento de figuras do imaginário infantil. A cantora, no poema-fábula, desempenharia também o papel de sereia que, com o seu canto, excita os marujos, fazendo com que eles se atirem nas águas ardentes de paixão e acabem por morrer afogados. Sobre estes seres mitológicos, Mário Gama Kury, em *Dicionário de mitologia grega e romana*, salienta características peculiares:

Demônios marinhos em parte mulheres e em parte pássaros, filhas do deus do rio Aqueloo com a musa Melpomene, ou com a musa Terpsícore, ou com Esteropé (filha de Portáon e de Eurite), ou ainda filhas do deus marinho Forcis [...]. Numa fonte tardia elas teriam nascido do sangue derramado por Aqueloo quando foi ferido por Heraclés [...]. Seu número varia conforme as fontes; em uma fonte elas seriam duas – Aglaofeme e Telxiêpia –; em outra fonte seriam três – Aglaope, Pisinoe e Telxiêpia, ou Leucósia, Lícia e Partênopé –; e numa terceira fonte aparecem quatro Sereias – Molpe, Raidne, Telés e Telxiope. As Sereias, que além de cantar também tocavam a lira e a flauta, viviam numa ilha do Mediterrâneo (talvez em frente à península de Sorrento), e atraíam com seu canto mavioso os nautas que passavam pelas proximidades; elas provocavam a destruição das naus contra os rochedos, e em seguida devoravam os naufragos. Os Argonautas [...] escaparam ao desastre graças ao canto melodioso de Orfeu [...], mais belo que o das Sereias; o único a ceder ao fascínio foi Butes [...], que se lançou ao mar em direção a elas, mas foi salvo por Afrodite [...]. Ulisses [...], de passagem pela região onde elas moravam, seguindo instruções da feiticeira Circe [...] deu ordens a todos os seus companheiros para obstruírem os ouvidos com cera de abelhas e para o amarrarem no mastro da nau, proibindo-os de o soltarem, ainda que ele suplicasse. Ouvindo-as, o herói sentiu-se atraído irresistivelmente pelo seu canto, mas as amarras o imobilizaram e todos se salvaram. Desesperadas com seu fracasso, as Sereias lançaram-se ao mar e morreram. Em fontes tardias as Sereias eram divindades que cantavam para as almas dos mortos eleitos pelos deuses para morarem na ilha dos Bem-Aventurados [...] (1990, p. 354-355).

O canto desses seres mitológicos que representam tanto a sedução, como o apelo erótico, também representa a morte, uma vez que os marinheiros seduzidos pela voz da sereia se atiram e morrem nas águas. No poema hilstiano, o canto excita os homens, e suas esposas reclamam da sorte claudicante de tanto que eles, os maridos, enfiam “os bagos” nelas. Em vingança, as esposas “gordas” e queixosas, confabulam uma forma de calar o problema. Como ocorre com todas as personagens das bufólicas, aquilo que deveria ser uma qualidade vira defeito, e, vingativas, as mulheres estupram o puro canto da cantora com o auxílio do jumento Fodão: “Curvadas, claudicantes / De xerecas inchadas / Maldizendo a sorte / Resolveram calar / A cantora gritante”.

A indicação da virgindade da Garganta Alva, no poema, fica evidente a partir do uso de palavras que se aliam à pureza sexual: “Subiam oitavas / Tantas tão *claras* / Na garganta *alva*” (HILST, 2002, p. 29, grifo nosso). Palavras como “clara” e “alva” denotam sua sublimidade, pureza tanto oral como sexual. Estado que se dilui ao se eternizar o “nabo”, o pênis (ALMEIDA, 1981, p. 204) do jumento na fonte do canto afrodisíaco da cantora. Utilizando-se da bestialidade animal – com que, segundo Moraes (1999, p. 121), a escritora faria comparações entre o bicho e o homem, com o intuito “de indagar a identidade entre o homem e o bicho na sua dimensão mais prosaica, opondo, à afinidade bestial, a vida besta que aproxima um do outro” –, Hilda Hilst cria a cena grotesca do estupro protagonizada pelo Jumento Fodão:

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

No início da descrição do cenário do estupro da voz, tem-se uma esfera desenhada pelo mistério e pelo fim “negro” da cantora gritante: “Certa *noite...* de muita *escuridão* / De lua *negra* e chuvas / Amarraram o jumento Fodão a um toco *negro*” (HILST, 2002, p. 30, grifos nossos). Como sabemos, a noite carrega consigo vários referenciais de perigo e de surpresas que ressaltam a esfera dramática do poema. Ao que parece, até o ato de chover nos passa a ideia de destruição do canto a partir do esperma representado simbolicamente pelas gotas de chuva: “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”.

O canto nos remete para a região do alto corporal, que está ligado à inteligência, à voz de mando, de ordem, fora toda a simbologia greco-romana ligada ao canto de Orfeu e das sereias. Sobre o canto, Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (2009, p. 176) consideram que sua

simbologia implica a “palavra que une a potência criadora à sua criação no momento em que esta última reconhece sua dependência de criatura, exprimindo-a na alegria, na adoração ou na imploração. É o sopro da criatura a responder ao sopro criador”. O canto, em “A cantora gritante”, aparece rebaixado na medida em que, ao invés de elevar os homens, ao conduzi-los aos bons sentimentos, fá-los ficar excitados sexualmente e procurar afoitamente suas mulheres: “toda vizinhança / Passou a invejá-la. / (As mulheres, eu digo, / porque os maridos / às pampas excitados / de lhe ouvir os trinos, / a cada noite / em suas gordas consortes / enfiavam os bagos)” (HILST, 2002, p. 29). Estes atos observados no poema remetem-nos ao conceito de devoração descrito por Mikhail Bakhtin (1993, p. 284), cena grotesca em que a garganta atua juntamente com a boca. Para o estudioso, a boca escancarada está ligada ao baixo corporal, pois seria a porta de entrada para o baixo, ao inferno corporal. A boca se configura como “a imagem da absorção e da deglutição, imagem ambivalente muito antiga da morte e da destruição, está ligada à grande boca escancarada” (BAKHTIN, 1993, p. 284). Iguamente ao que ocorre em outras bufólicas, o que poderia ser considerado uma qualidade positiva é encarado como defeito e a cantora é punida “eternamente” com o pênis do jumento atravessado na garganta: “O jumento Fodão / Eternizou o nabo / Na garganta-tesão... aquela / Que cantava tão bem / Oitavas tão claras / Na garganta alva” (HILST, 2002, p. 30). Como se observa, a cena grotesca é desenhada com as mulheres mancadas e gordas segurando a cantora pelos gorgomilos, que seria a “entrada do esôfago e laringe; goela, garganta” (HOUAISS, 2009), ou seja, a protagonista é punida em seu instrumento, a voz. A imagem do falo como elemento opressor é recuperada em “A cantora gritante”, aludindo ao falo do reizinho gay, que causa violentamente a morte dos moradores da vila; o “nabo” do jumento Fodão, com a intercessão coletiva das mulheres do poema, estupra a voz da cantora, impondo a mudança de sua fruição estética e o fim do encantamento afrodisíaco.

Os poemas-fábulas “A cantora gritante” e “Drida, a maga perversa e fria” nos parecem metalinguísticos, na medida em que Hilda Hilst se utiliza das personagens dos contos de fadas para refletir sobre o ato criativo e fazer sua crítica ao mercado editorial: o absurdo do sucesso de obras como as de Paulo Coelho e as obras pornográficas escritas na época da publicação de seu projeto obscuro.

Em “A cantora gritante”, a autora retoma a discussão metalinguística de “Drida, a maga perversa e fria”. Nesse novo poema, a donzela representaria o poeta dedicado ao ato criativo, sendo calado pelo mercado pornográfico, o jumento. Alcir Pécora, comentando sobre

essa crítica existente na obra de Hilst, ressalta que a noção de obsceno se aplica, primeiramente, “à perplexidade dolorosa diante da identificação vulgar entre criação e usufruto mercadológico, ou, de outro modo, diante da percepção inconsequente da invenção”. Mas também se aplica ao contrário disso, “isto é, a uma experiência radical de destruição e catástrofe que os textos parecem pressupor na criação genuína” (PÉCORA, 2005).

Seguindo o rastro de Pécora, o pênis de Fodão representaria a pornografia que está a calar a arte, simbolizada pelo canto alvo, belo, da cantora. Como o próprio verbo nos indica, *cantava*, conjugado no pretérito imperfeito do indicativo, mostra que a ação de cantar “oitavas tão *claras*” foi interrompida, ou seja, seu canto se transformou em algo que não é mais puro. A pureza do canto estaria, metaforicamente, ligada ao erótico praticado por Hilst em seus livros anteriores de poesia, como, por exemplo, em *Exercícios*, editado por Alcir Pécora, de que constam: *Roteiro do silêncio*, de 1959; *Trovas de muito amor para um amado senhor*, de 1960; *Ode fragmentária*, de 1961; *Sete cantos do poeta para o anjo*, de 1962; e mais os três livros *Trajatória poética do ser*; *Exercícios para uma ideia*; *Pequenos funerais cantantes ao poeta Carlos Maria de Araújo*, estes reunidos em livro, originalmente, em 1967.

Aliás, o organizador das obras da autora faz uma boa análise sobre o canto:

Para designar esta segunda estratégia [a matéria divina misturada com coisas temporais], pois, e menos para o sentido de preparação para uma obra posterior, penso ser o próprio título *Exercícios*. É que, na poesia órfica, a efetuação de uma religiosidade feita de concretude e evocação divina, de matéria calcinada por alucinações, nada se postula tanto quanto a própria experiência artística como ato fundador da experiência e do conhecimento. Nesses termos, enquanto desce aos infernos, pensando servir ao amor, Orfeu não serve mais que à sua arte, admirada pelos deuses, para cuja crueldade não valem mãos. A elevação do amado é sobretudo a ocasião para a dor que instaura o canto (PÉCORA, 2002, p. 9).

No mito grego, o canto sublime de Orfeu acalmava o mar, libertava marinheiros, por ser mais belo e harmonioso do que o canto das sereias, silenciando estas. Seu canto também convenceu Hades e Perséfone a deixarem Orfeu levar Eurídice para o mundo dos vivos, mas com a condição de que ele não olhasse para trás, missão em que ele fracassou. Ao voltar só para o mundo dos vivos, Orfeu manteve-se fiel à memória de Eurídice. Uma das várias versões do mito retrata que as mulheres de Trácia ficaram despeitadas com a fidelidade de Orfeu, e o rancor delas aumentou tanto que mataram Orfeu e seus seguidores esfaqueados (KURY, 1990, p. 292-293).

Hilst, em “A cantora gritante”, teria recriado o mito de Orfeu, mas conferindo-lhe uma roupagem inovada e um caráter metalinguístico. Se, no mito de Orfeu, as mulheres de Trácia tentam silenciar o personagem, matando-o, na bufólica elas se utilizam do estupro para calar o Orfeu hilstiano. Ao que parece, nesta bufólica, Hilda Hilst alia o rebaixamento do canto órfico – que, ao invés de acalmar monstros, ondas e sereias, causa excitação – com a pornografia ou a prostituição do ato criativo, representadas pelo falo do jumento. Com esse poema-fábula, então, Hilst, na figura do grupo de mulheres, satiriza o leitor e o mercado que privilegiam obras pornográficas que não possuem valor estético. Por fim, a autora deixa a moral para aqueles que se dedicam à arte: “se o teu canto é bonito, / cuida que não seja um grito” (HILST, 2002, p. 30). Para os escritores, em especial, fica a lição de que cuidem que o seu ato criativo não seja cooptado e deturpado pelo mercado editorial, pois a obra perderia em profundidade estética, o que no poema estaria relacionado com a interrupção do desejo sexual – causada pela crueldade das mulheres contra a cantora –, uma crítica, aliás, presente em todas as obras do projeto obsceno de Hilda Hilst.

3.2. OS ANFIGURIS HILSTIANOS

Em *Bufólicas*, como vimos comentando, Hilda Hilst brinca com o fazer literário, gozando da inocência presente nos contos infantis e da utilização da Psicanálise de forma exagerada como uma profissionalização do escritor para o mercado brasileiro de livros direcionados para as crianças, assunto que ela muito comentou em suas entrevistas. Nada escapa de sua sátira; não perdoa nem suas próprias obras, como já analisamos. Nos poemas-fábulas há o diálogo paródico com outros livros da própria autora, como *Cartas de um sedutor* e *Contos d’escárnio – Textos grotescos*, pois ressurgem neles personagens como Leocádia, a maga Drida, Filó e Troncudão. Para punir com o riso os conservadores, Hilda Hilst apela, além do obsceno, da paródia, do grotesco e da poesia pantagruélica, ao anfiguri com o intuito de fazer o contradiscurso dos contos de fadas, em que se cristaliza a lição moral tradicional ocidental, cristã, branca, hetero-orientada.

Sobre o anfiguri, Antonio Candido afirma que

A poesia do absurdo teve no Brasil um momento de particular interesse durante o Romantismo, sobretudo entre os estudantes de direito de São Paulo, que a denominaram “poesia pantagruélica”. Sendo um jogo de grande força burlesca, foi também às vezes tributária de outros registros, mas sob todos os seus aspectos pode ser vista como manifestação de negatividade, que é um traço romântico importante. De fato, ela é um modo de contrariar tanto a ordem quanto as finalidades do discurso, estabelecendo um antidiscurso marcado pela falta de significado *normal* e a criação de significados próprios, aberrantes ao seu modo. É portanto manifestação de “anfiguri” que Péricles Eugênio da Silva Ramos define assim: “Composição em prosa ou verso, de sentido absurdo ou disparatado”, esclarecendo que foi praticado em Portugal e no Brasil, sobretudo no período Barroco, com finalidade cômica [...]. Mas o anfiguri não é paródia, e sim subversão do discurso, como forma mais ou menos drástica de negação do sentido. E é preciso fazer uma avaliação diferencial do que ele significou nos diversos momentos, pois o seu papel e o seu intuito variam conforme o contexto histórico (CANDIDO, 2004, p. 195-198).

Ao brincar parodicamente, ao que parece, com essa relação entre o sério, representado pelo termo *bucólico*, e o cômico, representado pela palavra *bufo*, Hilda Hilst destrona e descanoniza os contos de fadas. No novo texto, que deriva desse processo de “profanação”, as personagens não representam mais o que costumavam simbolizar; a narrativa em verso, portanto, se apresenta como um antidiscurso. Como nos alerta Antonio Candido, o anfiguri é uma subversão do discurso, o que se encaixaria nas *Bufólicas*, pois esta obra é uma negação de todo sentido e ideologia presentes nos contos de fadas, o que denegaria, por sinal, a ideia de paródia. Entretanto, compreendemos a paródia em *Bufólicas* como uma ferramenta discursiva importante, na medida em que relacionamos a intertextualidade dos personagens com o tipo de antidiscurso utilizado pela autora. Neste caso, o anfiguri se justaporia à paródia.

A partir da análise de um poema pantagruélico de Bernardo de Guimarães, efetuada por Antonio Candido, Vagner Camilo, em *Risos entre pares: poesia e humor românticos* (1993), descreve os dois níveis de significação que compõem o anfiguri:

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

No anfiguri bufólico, Hilda Hilst parece utilizar mais claramente apenas um dos níveis de significação, o sádico. Em um primeiro momento, podemos pensar que a crítica à Psicanálise poderia ser o primeiro nível que a autora utilizou. Contudo, até onde

compreendemos o anfiguri, para que ele ocorra é necessário que a terminologia técnica de uma matéria científica seja utilizada comicamente pelo autor, isto é, haveria a necessidade do uso de certo *psicanalês*, o discurso macarrônico de uma linguagem marcadamente psicanalítica. Apesar de todas as personagens características dos contos de fadas serem ressignificadas psicologicamente por Hilst com o intuito de agredir a razão psicanalítica, não há em *Bufólicas*, salvo leitura mais atenta, o primeiro nível de significação com toda a sua esfera *nonsense* e absurda, uma vez que se lê uma narrativa inteligível em todos os poemas. Hilda Hilst, nesse sentido, lança mão do segundo nível significação proposto por Camilo, no qual, assim como define Antonio Candido (2004, p. 209), a irrupção da violência faria com que se desmascarasse o ser, disfarçando-se o caráter sádico pelo tom de brincadeira. Hilst, a partir de suas descrições e punições cômicas, usa do grotesco, do obsceno e do sádico para castigar – ou para encenar o castigo de – suas personagens, mostrando que esconder e distanciar-se do prazer não é o melhor caminho para a felicidade. A partir desse ponto de vista, expõe as personagens de forma sádica e, muitas vezes, macabra.

Para Deneval Siqueira de Azevedo Filho, os poemas de *Bufólicas* jogam com a diagnose sexual freudiana das personagens, resultando em uma “obra com lúcida irreverência, crítica e humor” (2007, p. 141). Assim, para o crítico, os poemas poderiam ser relacionados aos anfiguris românticos na medida em que

[...] [remanejam] os cânones do imaginário infantil (obras) e de um texto dramaturgic (A Cantora Careca, de Eugene Ionesco) também canônico, ela procura situar precisamente os pontos estratégicos, as margens excluídas da história oficial da literatura, em nome de uma “normalidade” ditada, como autodefesa, pela ideologia dominante: os textos parodiados e em desconstrução humorística são legitimados por uma história textual que acredita poder dispensar a profundidade escrita. Hilda, ao contrário, à moda dos *anfiguris românticos*, tão presentes e pouco difundidos no nosso Romantismo (A Origem do Mênstruo, Elixir do Pajé e Orgia dos Duendes, de Bernardo Guimarães, são os mais conhecidos), faz com que o humor manifeste-se às gargalhadas, de forma que apreciá-lo e dar vazão a ele é mais fácil do que defini-lo (AZEVEDO FILHO, 2007, p. 141-142, grifos do autor).

Desse trecho podemos depreender o anfiguri em relação ao discurso e às convenções do conto de fada, e não necessariamente à Psicanálise, cuja terminologia não é suficientemente exposta em forma de discurso absurdo, como ocorre com o daquele tipo de conto. Ao anticanonizar os contos de fadas, Hilst altera as marcas convencionais do rei, da rainha, da bruxa, da menina desprotegida, do anão, da cantora e da fada, além do propósito moralista burguês. Essas personagens são descritas nos poemas-fábulas de forma sádica,

sendo punidas nos seus mais ínfimos desejos. De todas as personagens apenas Drida e Ula não são punidas por seguirem o princípio do prazer. Nos contos de fadas exalta-se o princípio da realidade, que é comandado pelo ego, em detrimento do id, o princípio do prazer, pois, quando os protagonistas dos contos de fadas seguem esse princípio, são punidos até que aprendam a agir pelos princípios do ego (BETTELHEIM, 1998, p. 53-55). Nas *Bufólicas*, as personagens são invertidas, aquelas que seguiam o princípio da realidade são retratadas como rendidas ao prazer sexual, o que as desmascara.

Pensando no tópico do anfigurismo bufólico e as prováveis relações com outros conceitos, partimos para a análise de “Filó, a fadinha lésbica”. Segundo Nelly Novaes Coelho, as fadas são de origem celta e estão relacionadas “ao amor, ou sendo elas próprias as amadas, ou sendo mediadoras entre os amantes”. Após o mundo ocidental se cristianizar, esses seres perderam seu caráter sobrenatural, ficando o sentido de mediadora entre os amantes (1991, p. 32-34). Como nos deixam observar Jean Chevalier e Alain Gheerbrant sobre a fada, mestra na magia, ela simboliza

Os poderes paranormais do espírito ou as capacidades mágicas da imaginação. Ela opera as mais extraordinárias transformações e, num instante, satisfaz ou decepciona os mais ambiciosos desejos. Talvez por isso ela represente a capacidade que o homem possui para construir, na imaginação, os projetos que não pôde realizar (2009, p. 415).

Em torno dessa personagem, que às vezes decepciona, às vezes agrada, é que gira a última bufólica a ser discutida. Tradicionalmente, as fadas são as ajudantes da protagonista que sofre com os abusos da madrasta, como em “Cinderela” de Perrault (2004, p. 37-49) ou dos Irmãos Grimm (2012, p. 116-127). Ambos os textos, de alguma forma, são referenciados no poema-fábula “Filó, a fadinha lésbica” que explanaremos:

Ela era gorda e miúda
Tinha pezinhos redondos.
A cona era peluda
Igual a 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.
Metia o dedo
Em todas as xerecas: loiras, pretas
Dizia-se até...
Que escarafunchava, bonecas.
Bulía, beliscava
Como quem sabia
O que um dedo faz
Desde que nascia.
Mas à noite... quando dormia...
Peidava, rugia... e...
Nascia-lhe um bastão grosso
De início igual a um caroço
Depois...
Ia estufando, crescendo
E virava um troço
Lilás
Fúcsia
Bordô
Ninguém sabia a cô do troço
Da Fadinha Filó
(HILST, 2002, p. 31-35).

No poema-fábula, a imagem dessa personagem é semelhante à das fadas clássicas, como as do conto “Cinderela”, “mas com algumas diferenças: em primeiro lugar temos a troca da ‘vara’ de condão (comumente objeto de poder de transformação das fadas) pela ‘mão’: alusão à preferência sexual de Filó, uma lésbica” (SILVA, 2009, p. 200). Assim, a fada perde suas características, rebaixando-se, do ponto de vista tradicional, já que é lésbica. Em vez de realizar os tradicionais desejos das moças para que se casem, no poema, a fada só pensa em se satisfazer sexualmente: em vez de generosidade, portanto, egoísmo.

Como Cinderela, borralheira que se veste de princesa, o que não coincide com sua ordem social, aparentando assim o que ela não é, a fadinha Filó também se traveste: uma mulher que se veste de homem, o que não coincide com seu gênero. No caso do conto de Charles Perrault, a protagonista, com a ajuda de sua Fada Madrinha, se veste elegantemente e vai ao baile como se fosse uma princesa e chega a ser confundida com uma (2004, p. 38-49). Na versão de Hilda Hilst, a fadinha Filó se veste feito rapaz para enganar as mulheres da vila: “Alegrinha e vivaz / Feito andorinha / Às tardes vestia-se / Como um rapaz / Para enganar mocinhas”. A fada nessa bufólica se traveste para ser o objeto de desejo e para botar o dedo em várias “xerecas”, bulindo-as e beliscando-as como só quem sabe “o que um dedo faz”.

Nota-se que a fadinha Filó é comparada a um pássaro migratório, a andorinha, indicando sua volubilidade e “don-juanice”, e renunciando, desde o começo do poema, a sua

futura partida da vila. Com isso, Hilst traça um paralelo entre a andorinha e os pássaros que são os benfeitores da protagonista do conto de Perrault. Tais pássaros substituem a fada e, magicamente, vestem Cinderela com ouro e prata para encontrar-se com o príncipe no baile (GRIMM, 2012, p. 119-121), realizando o mesmo papel da Fada Madrinha em “Cinderela” de Perrault. No poema, a fada lésbica é comparada à andorinha, mas às avessas, já que tradicionalmente o pássaro tem o objetivo de ajudar a Cinderela a casar-se e a juntar-se a seu príncipe, enquanto na bufónica ela ajuda a si mesma, atuando como príncipe “safado”, enganando as moças para ter o seu prazer: “Metia o dedo / Em todas as xerecas: loiras, pretas”.

Um dos traços de Filó que chama a atenção: além de ser uma fada homo-orientada “Que escarafunchava, bonecas. / Bulia, beliscava / Como quem sabia / O que um dedo faz / Desde que nascia”, quando anoitecia ela se metamorfoseia, princípio carnalizante, como vimos, “das violações das fronteiras naturais” (BAKHTIN, 1993, p. 35). Ao dormir, Filó se transforma em fera: “Peidava, rugia... e... / Nascia-lhe um bastão grosso / De início igual a um caroço / Depois... / Ia estufando, crescendo / E virava um troço / Lilás / Fúcsia / Bordô / Ninguém sabia a cô do troço / Da Fadinha Filó”. Observa-se nesses versos a transformação da fadinha em um tipo de animal, pois ela “rugia” – isto é, “emitia urros” como um leão, ou outros felinos (HOUAISS, 2009) –, e “[à] noite virava fera”. Essa transformação faz referência intertextual ao conto de fadas “A Bela e a fera”, de Jeanne-Marie Leprince de Beaumont (2004, p. 63-83), como veremos.

Segundo Bruno Bettelheim, a aparência animalesca da fera, no conto de fada, tem caráter sexual:

Nenhum de nós se lembra em que momento da vida o sexo pareceu inicialmente algo animal, algo a temer, evitar, e de que nos ocultarmos; é um tabu que ocorre geralmente muito cedo. Podemos lembrar que até recentemente muitos pais de classe média diziam aos filhos que quando casassem então entenderiam o que é sexo. Não é de surpreender, sob esta luz, que na “Bela e a Fera”, esta última diga à Bela: – “Uma fada malvada me condenou a viver sob essa forma até que uma virgem bela consentisse em casar-se comigo” –. Só o casamento torna o sexo permissível, transformando-o de algo animalesco em um laço santificado pelo sacramento (1998, p. 323).

Assim como no conto de fadas, a visão animalesca do sexo é mantida no poema, porém, com a diferença de que no poema-fábula as pessoas da cidade se deliciam com essa transformação, diferentemente do que se dá nos contos de fadas, já que nessas narrativas o

sexo tem que ser evitado e só poderá ser conhecido ou experimentado depois do casamento. Outra característica dada à fada, no conto “A Bela e a Fera”, é que ela é má, pois transformou o sexo em algo animalesco, proibido. Na bufólica, Filó é o próprio objeto sexual e ela se transforma em animal feroz e ávido por “oitis”.

A fadinha Filó sodomizava a todos, “Todo mundo tomava / Um bastão no oiti”. Como explica Horácio de Almeida, “oiti” é uma palavra usada no Nordeste brasileiro, que significa ânus (1981, p. 190). A fadinha Filó, com o seu troço, virou a alegria da vila, ao praticar sexo anal com “Mocinhas, marmanjões / Ressecadas velhinhas”, deixando todos extasiados com o prazer, pois “Todo mundo gemia e chorava / De pura alegria”. Além de sodomizar, Filó dava prazer nos “meios” das mulheres, pois arrepiava os pelos destas. Nessa metamorfose carnalizante da fadinha Filó, o órgão que lhe apareceu no meio das pernas dá nome à cidade: “Vila do Troço”. Por essa razão, a Filó vira monumento de contemplação famosa no exterior e em todo o país: “Famosa nas Oropa / Oiapoc ao Chuí”.

Como nos finais de contos de fadas, a fadinha Filó encontra seu príncipe “encantado”: um tipo “troncudão” que tem a boca com as mesmas características que o troço da Filó, ou seja, há a mesma indefinição de qual seja a cor: “Um cara troncudão / Com focinho de tira / De beijo bordô, fúcsia ou maravilha / (ninguém sabia o nome daquela cô)” (HILST, 2002, p. 33). Há a transposição do pênis para a boca, “regiões onde se efetuam as orientações do corpo grotesco”, como observa Mikhail Bakhtin. Nota-se que ocorre no poema aquilo que o autor russo chama de drama corporal, que está presente no copular e no comer (BAKHTIN, 1993, p. 277).

No entanto, diferentemente do que teoriza Bakhtin ao estudar a obra de Rabelais, com relação ao aspecto renovador, libertário e contestador do carnaval, na bufólica parece haver um retrocesso ideológico, pois a fadinha Filó, que antes era livre para ter e dar o seu prazer sexual a qualquer uma das pessoas da “Vila do Troço”, perde a sua condição inovadora, tornando-se conservadora, pois abdica da poligamia, virando não apenas monógama, mas hetero-orientada.

Segundo Tatiana Franca Rodriguez, a Filó e o Troncudão são a constatação da vitória do prazer, pois

O prazer edêmico que todas as outras personagens de *Bufólicas* procuram chega, enfim, na combinação entre o troço de Filó e o beijo do Troncudão, ambos os sexos de cor indeterminada (“bordô, fúcsia ou maravilha”, ninguém sabia o nome), como que metaforizando o caos sobrepondo-se à ordem, à lei. Vale lembrar: o cara

troncudão, que é a imagem-ícone da afirmação absoluta da masculinidade, também abre mão do padrão que representa (2007, p. 46).

Assim, no desfecho do poema, Troncudão sequestra a fadinha e os dois vão morar juntos numa ilha, lugar aparentemente isolado, já que “nem barco, nem ponte” leva os dois para o local; a personagem com cara de tira vai a nado, sendo comparado, no poema, a um rinoceronte. Ao contrário talvez do que conclui Tatiana Franca Rodriguez, a personagem Troncudão aparentemente não abre mão de sua masculinidade, já que a água, em que ele nada e leva Filó, pode representar a morte regeneradora, não necessariamente no sentido bakhtiano, pois está ligada à ideia de batismo:

Mergulhar nas águas, para delas sair sem se dissolver totalmente, salvo por uma morte simbólica é retornar às origens, carregar-se de novo num imenso reservatório de energia e nele beber uma força nova: fase passageira de regressão e desintegração, condicionando uma fase progressiva de reintegração e regenerescência (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 15).

A fadinha Filó, ao mergulhar nas águas com Troncudão, ao que parece, ressurge como um novo ser. Além de a água apresentar um simbolismo regenerador, esse símbolo que brota da terra também é feminino (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 19-20). Assim, Troncudão e Filó, mergulhando nas águas, experimentam juntos os prazeres, ela o de ser mulher, ele o de penetrar Filó. A primeira evidência da relação sexual da fadinha com o homem, portanto, está no verso: “Pela primeira vez”. Ou seja, aconteceu algo novo com Filó, uma vez que, ao sodomizar os moradores da “Vila do Troço”, era ativa e viril na relação sexual. Agora Troncudão, ao nadar juntamente com Filó, metaforiza o sexo heterossexual, até chegar ao orgasmo representado pela repetição da palavra “veloz” e pelo prazer que Filó sentia ao estremecer com o gozo de ser penetrada:

Pela primeira vez
Na sua vidinha
Filó estrebuchava
Revirando os óinho
Enquanto veloz veloz
O troncudão nadava
(HILST, 2002, p. 33).

Como no poema-fábula “O reizinho gay” (HILST, 2002, p.11-14) – no qual a turba não tem um final feliz, sumindo do mapa, devido ao desejo déspota de seu soberano, que pedia para si um “cu” cabeludo, restando ao povo da vila um triste desfecho –, em “Filó, a fadinha lésbica”, a vila “Ficou triste, vazia / Sorumbática, tétrica”, por perder sua fonte de prazer, seu ponto turístico internacional (“Famosa nas Oropa”) e nacional (“Oiapoc ao Chuí”), pois Filó, juntamente com seu troço, foi embora. E o pior é que:

[...] nunca mais se viu
Alguém-Fantasia
Que deixava uma estrela
Em tudo que tocava
E um rombo na bunda
De quem se apaixonava
(HILST, 2002, p. 35).

Antevê-se que a vila nunca mais voltará a ser a mesma. A fada abandonou os moradores e não deixará a marca de sua estrela, evidência mágica do prazer realizado por Filó (SILVA, 2009, p. 199), pois enfiava o dedo nas “xerecas” das mocinhas. Não deixará o rombo da sodomização em quem se apaixonava por ela, uma referência aos moradores (às velhinhas, aos marmanhões e às mocinhas) que tomavam um “bastão no oiti”.

Há duas codas no poema: uma que se dirige aos moradores, e outra, à fadinha Filó. Aos moradores da Vila do Troço é recomendado: “Não acredite em fadinhas. / Muito menos com cacete. / Ou somem feito andorinhas / Ou te deixam cacoetes”. A partida de Filó trata-se de um processo de perda muito parecido com o da versão dos irmãos Grimm do conto de fada “A Cinderela”, analisada por Bruno Bettelheim:

Em nível bem diferente, o pombal e a pereira substituem os objetos mágicos que sustentaram Borracheira até então. O primeiro é o lugar onde vivem os pássaros auxiliares que separaram as lentilhas para a heroína – substitutos do pássaro branco na árvore, que lhe deu lindas roupas, inclusive o chinelinho fatídico. E a pereira lembra-nos outra árvore que cresceu sobre o túmulo da mãe. Borracheira deve abandonar sua crença e sua dependência dos objetos mágicos se quiser viver bem no mundo da realidade (1998, p. 304).

Dessa forma, observa-se que os moradores da Vila do Troço ainda dependiam de seu objeto mágico, o “alguém-Fantasia”, que no conto dos Grimm é representado como um “pássaro branco”, mas que, na bufólica de Filó, ganha personalidade na figura da fadinha-fera. Como se pressupõe no início do poema, feito “andorinha”, a fadinha, objeto mágico no

poema, emigra para a ilha deserta com Troncudão. A moral dirigida aos moradores avisa que não se pode acreditar em fantasia, ou em seres mágicos, pois há a chance de eles decepcionarem suas expectativas. A moral então pune, por meio das palavras, a crença em seres mágicos ou em alternativas comportamentais, sexuais.

Para a Filó, o final é diferente, pois é dada a ela a possibilidade de continuar a ter o prazer, pois “Quando menos se espera, tudo reverbera”. Assim é dada à fadinha a condição de mudança e não de morte do desejo como se dá aos moradores. A fada só muda sua fonte de prazer, uma vez que agora ela é passiva na relação sexual. Percebe-se uma magia, semelhante à estrela que Filó deixava em tudo que tocava, na relação sexual entre Filó e Troncudão presente no verbo “reverbera”, visto que os dois juntos “emitem luz, brilho” (HOUAISS, 2009). Hilst, nesse poema fábula, recorre, ao que tudo indica – surpreendentemente, e no último poema –, ao processo moralizante conservador dos contos de fadas tradicionais: a necessidade do princípio da realidade.

O anfiguri presente em “Filó, a fadinha lésbica” se manifesta a partir do discurso absurdo de que se traveste a releitura do conto de fada e da presença sádica, pois Filó renuncia a seu posto de “patrimônio” público e cultural e vai embora da Vila do Troço, relegando todos os moradores ao esquecimento. Desse modo, Filó, como o reizinho gay, escolhe o individual em detrimento do coletivo, entregando os moradores ao ostracismo, o que demonstraria o lado sádico do poema-fábula analisado.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Conforme procuramos demonstrar nos capítulos deste trabalho, as *Bufólicas*, de Hilda Hilst, se ajustam aos conceitos de obsceno, de paródia e de grotesco. A argumentação considerou a literatura teórica sobre o assunto, com seus desdobramentos e gradações, mas sem o propósito de sermos exaustivos. Pretendemos escapar da discussão sobre o fracasso pornográfico ou não da tetralogia, apesar de considerarmos a obra em questão um resgate da pornografia renascentista em que se realizam críticas políticas ao sistema vigente, naquele caso à monarquia, no caso de Hilda Hilst, à sociedade brasileira conservadora e ao comportamento totalitário de governantes em nosso século. Por causa desses temas, *Bufólicas* se configura como

o registro baixo mais delicadamente engraçado já produzido nos livros de Hilda Hilst, a moral das fábulas reinventadas termina sempre na formulação de uma outra: a de que a liberdade de alguém é a certeza da vingança odiosa dos outros. Nas descrições agônicas do mundo feitas pelos seus textos, a obscenidade básica está aí, nesse desajuste de raiz entre os desejos mais sinceros, criativos e generosos, de um lado, e as práticas adotadas voluntariamente pelo comum dos homens, de outro. Os homens simplesmente não combinam consigo mesmo, nem em termos pessoais, nem coletivos (PÉCORA, 2008, p. 10).

Ao satirizar os costumes vigentes em nossa sociedade, na qual os homens não entram em comum acordo, Hilst usa e abusa dos recursos paródicos, obscenos, grotescos, mas, sobretudo, humoristicamente poéticos para criar um texto cheio de referências à tradição literária, em especial os contos infantis de Perrault e dos irmãos Grimm, dentre outros.

Pretendeu-se neste trabalho dar uma panorâmica sobre a obra obscena hilstiana para destacar desta os poemas bufólicos. Com o intuito de realizar uma análise ampla do *corpus*, dividiu-se o estudo em três capítulos que abordam o obsceno e seus interditos, a paródia profanatória e o grotesco presentes na obra.

No primeiro capítulo, “A palavra inoculta de Hilda Hilst”, procuramos discutir as divergências acerca dos conceitos de pornografia, erotismo e obscenidade, e realizamos uma análise dos dois interditos presentes na obra: a exposição dos órgãos genitais (pênis, vagina e ânus) e o riso em dois poemas-fábulas: “O reizinho gay” e “A rainha careca”. Destacamos, em um primeiro momento, o papel do interdito, salientando a importância da metáfora, estudada por Roland Barthes e Octavio Paz, na mudança dos sentidos dos órgãos sexuais; os interditos

serviriam como máscara para a verdadeira obscenidade. No caso de “O reizinho gay”, a obscenidade é a tirania dos governantes diante do povo e a inércia deste ao se deixar corromper e não se pronunciar contrariamente à situação: a enormidade de um “cetro”. Já no poema “A rainha careca” tem-se a metáfora da vagina calva, símbolo opressor, uma vez que, por causa desse detalhe, a falta de pelos pubianos, Ula era infeliz.

Como observamos, nas *Bufólicas*, as metáforas mascaram variadas obscenidades, como, além dos governantes totalitários, em “O reizinho gay”, a supressão de desejos devido aos conceitos de beleza, em “A rainha careca”; o absurdo de autores como Paulo Coelho fazerem sucesso editorial, em “Drida, a maga perversa e fria”; a infância pervertida e o mascaramento sexual, em “A Chapéu”; a confiança no divino para a solução de problemas, em “O anão triste”; a crença do povo em objetos mágicos, em “Filó, a fadinha lésbica”.

Em um segundo momento, discutimos o riso hilstiano, verificando que as cenas obscenas retratadas em *Bufólicas* focalizam os órgãos sexuais e fazem surgir o riso, outro interdito estudado por Georges Bataille. O filósofo francês destaca que o riso seria uma reação à exposição dos órgãos sexuais; assim, ao se retratar o sexo de forma cômica, sujar-se-ia sua imagem, configurando-o de maneira repugnante. Portanto, a exposição dos órgãos sexuais e, conseqüentemente, da sexualidade é domínio da derrisão (BATAILLE, 2013, p. 270). Para Georges Bataille, no âmbito da comédia, as cenas mais engraçadas são aquelas que retratam a vida das prostitutas. Como vimos, Hilda Hilst inverte essa suposição. Se tradicionalmente ria-se daqueles que fugiam da moral e dos valores ditados pela elite, considerada conservadora, em *Bufólicas* há o movimento contrário, pois Hilst escracha a literatura considerada “alta” e ironiza todo o conteúdo pedagógico e psicológico que os contos de fadas tendem a ensinar para as crianças. Para tanto a autora utiliza-se dos caracteres cômicos e da caricatura das representações psicanalíticas das personagens dos contos de fadas, rebaixando-as. Hilst hiperboliza o discurso da Psicanálise, “engordando Édipo”, mostrando o quão ridículo e cômico são as representações dos complexos edipianos difundidos na sociedade brasileira. A partir dos rebaixamentos das representações psicanalíticas presentes na obra, Hilst dá às “pessoas condições [...] de produção de seus enunciados individuais para descobrir os verdadeiros agenciamentos coletivos que os produzem” (DELEUZE, 2006, p. 347).

Em “Bufólicas e as profanações paródicas”, segundo capítulo, observamos que Hilda Hilst profana os textos canônicos infantis, como os contos de fadas e fábulas. Essa característica evidencia a profanação estudada por Giorgio Agamben (2007, p. 68). Para o

filósofo, a profanação seria o movimento da esfera sagrada para o profano, devolvendo o objeto ao uso comum dos homens. Ao utilizar a paródia como ferramenta profanatória, a escritora mistura, em *Bufólicas*, variados gêneros, como fábulas, contos de fadas, *fabliaux*, pornografia, parábola, dentre outros, de modo a dessacralizar as “lições morais” convencionalizadas pelo senso comum. Para demonstrar essas características, analisamos dois poemas-fábulas: “A Chapéu” e “Drida, a maga perversa e fria”. Similarmente ao que ocorre em *O caderno rosa de Lori Lamby*, em *Bufólicas*, Hilda Hilst utiliza-se de uma personagem infantil despida de inocência, a sua Chapéu. Ronnie Francisco Cardoso, ao tratar sobre a profanação em *O caderno rosa*, defende que quando a autora utiliza um narrador infantil para escrever “literatura fácil”, que seria a pornografia, profana dois espaços ao mesmo tempo: o espaço infantil, tido pelo público como o lugar da inocência, e o lugar da pornografia, pois florea a escrita pornográfica a partir do uso do plágio, com citações de escritores consagrados da literatura (CARDOSO, 2007, p. 42). Em *Bufólicas* observamos processo semelhante, pois, ao parodiar fábulas e contos de fadas, utilizando as personagens dos gêneros infantis em atitudes obscenas, Hilda Hilst profana os ensinamentos que esses textos queriam passar. Em “Drida, a maga perversa e fria”, além da profanação dos contos de fadas, percebemos também a sátira à literatura *best-seller* de Paulo Coelho e a discussão sobre o valor da literatura oportunista e mistificadora.

Por fim, no terceiro capítulo, “Invasão dos domínios: o grotesco hilstiano”, discutimos a estética grotesca em *Bufólicas*. Nesse capítulo, analisamos os poemas-fábulas “O anão triste” e “A cantora gritante”, destacando o caráter monstruoso do falo da personagem Cidão, que foge dos domínios humanos, e a devoração presente na bufólica da Cantora. Neste poema, o canto da protagonista tem a propriedade de excitar os homens, por isso a personagem é punida pelas mulheres destes, ao ter sua garganta estuprada pelo jumento Fodão. Hilst recria o mito de Orfeu, como vimos, e seu texto teria, por isso, um caráter metalinguístico. Há, portanto, três poemas-fábulas que questionam valores literários em *Bufólicas*: “O reizinho gay”, que salienta a importância da palavra diante da obscenidade da violência e do totalitarismo; “Drida, a maga perversa e fria”, que questiona autores e leitores de *best-sellers*; e “A cantora gritante”, que questiona o “estupro” mercadológico do ato criativo do artista pelo mercado e seus receptores.

No fim desse capítulo, fizemos um breve comentário sobre o anfiguri e sua provável referência na obra hilstiana, aumentando as evidências críticas de que Hilda Hilst satirizou a

Psicanálise em suas *Bufólicas*. Terminamos esse capítulo com a análise de “Filó, a fadinha lésbica”, em que observamos o tema da inversão de papéis por meio da fada que vira fera. Hilst recorre em *Bufólicas*, ao que nos parece, aos dois níveis de significação explicitados por Vagner Camilo ao estudar o anfiguri na poesia pantagruélica do Romantismo brasileiro, que seriam a sátira da matéria científica e o caráter sádico desses poemas. O primeiro deles corresponde às piadas que os estudantes fazem das matérias românticas; Hilda Hilst, dialogando com a sátira pantagruélica, troça do discurso moralista e convencional dos contos de fadas, utilizando-se do rebaixamento ideológico das representações psicanalíticas desses contos. No segundo nível do anfiguri, vê-se o gosto pelo sádico e o macabro; no anfiguri bufólico, as personagens, em sua maioria, são punidas sádica ou macabramente: os habitantes do reino que adoram o falo descomunal do rei e se silenciam diante dele são dizimados e reduzidos a cinzas; as pessoas que atravessavam o caminho de Drida são “enrabadas”; a menina é traída na esperteza que pensava ter; o anão crente perde todo o membro devido ao pedido mal interpretado por Deus; a cantora afinada tem o canto estuprado, e os moradores da vila são abandonados pela fada e relegados ao tédio e ao esquecimento.

Hilda Hilst, como se observou nos capítulos, teria encerrado o seu projeto obsceno com a obra estudada neste trabalho. Por essa razão, a autora retoma críticas e temas evidentes em seus livros anteriores, como a crítica ao mercado editorial e aos escritores e leitores de livros comerciais ou a menção ao cânone de modo dessacralizado ao ser referido de forma sexual. Essas características fazem da tetralogia obscena de Hilst um caso singular na Literatura Brasileira.

Atrelando o obsceno à paródia e ao grotesco, a autora criou personagens cômicas, e deu vida a um dos projetos mais instigantes e vivos de sua carreira. Apesar de sua importância na literatura brasileira, devemos admitir que *Bufólicas* ainda é pouco estudado, talvez devido ao pouco apreço em que se tem ainda a sátira ou a poesia humorística, pantagruélica, anfigúrica. Este trabalho teve o objetivo de, por meio de um estudo crítico, explicar a complexidade dos poemas, tanto em seu aspecto textual, como contextual. Em todas as análises há a evidência da sátira a nossos costumes, verificando-se o emprego, nos poemas-fábulas, de vários recursos discursivos, como o trocadilho, o símbolo, o paradoxo, a caricatura, a inversão, a hipérbole, além das metáforas obscenas referentes ao baixo corporal. Pretendemos, portanto, com tal trabalho e tal propósito, demonstrar ainda mais a profundidade

crítica da literatura de Hilda Hilst no cenário contemporâneo da Literatura Brasileira, e diminuir o silêncio injusto em torno de sua obra.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. Tradução e apresentação de Selvino J. Assman. São Paulo: Boitempo, 2007.

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

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

ALEXANDRIAN, Sarane. *História da literatura erótica*. Tradução de Ana Maria Shereder e José Laurênio de Mello. 2. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

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

ARAÚJO, Celso. Inocência escandalosa. *Jornal do Brasil*. Distrito Federal, 24 maio 1990. Caderno 2.

ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução de Vicenzo Cocco. São Paulo: Nova Cultural, 1979. p. 237-269.

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

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

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

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Tradução de Yara Frateschi Vieira. 2. ed. São Paulo: Hucitec, 1993.

BARROS, Luisa da Rocha; BORGES, Julia. Temas e figuras em *Bufólicas*. *Estudos Semióticos*, São Paulo, n. 02, 2006. Disponível em: <<http://www.fflch.usp.br/dl/semiotica/es/eSSe2/2006-eSSe2-J.BORGESL.R.BARROS.PDF>>. Acesso em: 04 jun. 2010.

BARTHES, Roland. A metáfora do olho. In: BATAILLE, Georges. *História do olho*. Tradução de Eliane Robert Moraes. São Paulo: Cosac Naify, 2003. p. 119-128.

_____. *Sade, Fourier, Loyola*. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

- BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Tradução de Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.
- BEAUMONT, Jeanne-Marie Leprince de. A Bela e a Fera. In: TATAR, Maria (Org.). *Contos de fadas*. Tradução de Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004. p. 63-83.
- BERGSON, Henri. *O riso: ensaio sobre a significação do cômico*. [s. trad.]. 2. ed. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987.
- BETTELHEIM, Bruno. *A psicanálise dos contos de fadas*. Tradução de Arlene Caetano. 12. ed. São Paulo: Paz e Terra, 1998.
- BOCAGE, Manuel Maria de Barbosa du. *Sonetos*. Apresentação, seleção e notas de Fernando Mendes de Almeida; ilustrações de Aldemir Martins. 9. ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 1995.
- BORGES, Luciana. Sobre a obscenidade inocente: *O caderno rosa de Lori Lamby*, de Hilda Hilst. OPSIS - Revista do NIESC, v. 6, n. 1, p. 20-32, 2006. Disponível em: <<http://www.revistas.ufg.br/index.php/Opsis/article/view/9310#.U3vNgrHKtc>>. Acesso em: 22 jun. 2013.
- BRASIL. DECRETO-LEI nº 2.848, de Dezembro de 1940. CÓDIGO PENAL BRASILEIRO. Brasília, DF: 1984. (Capítulo VI: Do Ultraje Público ao Pudor). Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao.htm>. Acesso em: 30 maio 2012.
- BREMMER, Jan. Piadas, comediógrafos e livros de piadas na cultura grega antiga. In: _____ (Org.); ROODENGURG, Herman (Org.). *Uma história cultural do humor*. Tradução de Cynthia Azevedo e Paulo Soares. Rio de Janeiro: Record, 2000. p. 27-50.
- CADERNOS de Literatura Brasileira: Hilda Hilst. São Paulo, n. 8, out. de 1999.
- CALAZANS, Selma. Grotesco. In: CEIA, Carlos (Coord.). *E-Dicionário de termos literários*. Lisboa: _____ [s.n.], 2010. Disponível em: <http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&task=viewlink&link_id=129&Itemid=2>. Acesso em: 26 maio 2011.
- CAMILO, Vagner. *Risos entre pares: poesia e humor românticos*. São Paulo: Edusp, 1997.
- CANDIDO, Antonio. A poesia pantagruélica. In: _____. *O discurso e a cidade*. 3. ed. São Paulo: Duas Cidades, 2004. p. 195- 211.
- CARDOSO, Ronnie Francisco Pereira. *Na falha da gramática, a carne: a pornografia em Hilda Hilst*. 2007. 116 f. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2007. Disponível em: <<http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/handle/1843/ECAP-76BHLL>>. Acesso em: 01 nov. 2013.

CASTELLO BRANCO, Lucia. *O que é erotismo*. São Paulo: Brasiliense, 2004.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Tradução de Vera da Costa e Silva [et al.]. 24. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.

CHIARA, Ana. Piercings na língua: Hilda Hilst e Kiki Smith. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, n. 31, p. 179-190, jan.-jun., 2008. Disponível em: <http://www.gelbc.com.br/pdf_revista/3109.pdf>. Acesso em: 04 maio 2013.

COELHO, Nelly Novaes. Da poesia. In: *CADERNOS de Literatura Brasileira: Hilda Hilst*, São Paulo, n. 8, p. 66-79, out. 1999.

_____. *O conto de fadas*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1991.

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

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

DELEUZE, Gilles. Cinco proposições sobre a psicanálise. In: _____. *A ilha deserta*. Tradução de Cíntia Vieira da Silva. São Paulo: Iluminuras, 2006. p. 345-352.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. Um Édipo grande demais. In: _____. *Kafka: por uma literatura menor*. Tradução de Cíntia Vieira da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2014. p. 21-31.

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

DUARTE, Adriane. Esopo e a tradição da fábula. In: ESOPPO. *Fábulas completas*. Tradução de Maria Celeste C. Dezotti. São Paulo: Cosac Naify, 2013. p. 07-25.

DUARTE, Edson Costa. O corpo escatológico em Hilda Hilst. *Revista Rascunhos Culturais*, Coxim, v. 1, n. 2, p. 317-333, jul./dez. 2010. Disponível em: <<http://revistarascunhos.sites.ufms.br/segunda-edicao>>. Acesso em: 4 abr. 2013.

FERRAZ, Heitor. A cortina de fumaça da obscenidade. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 16 jun. 2002. Caderno Mais.

FILGUEIRAS, Lillian DePaula. A tradução da tradição como critério de inventividade. *Contexto*, Vitória, ano 13, n. 12, p. 215-224, 2005.

FINDLEN, Paula. Humanismo, política e pornografia no renascimento italiano. In: HUNT, Lynn. *A invenção da pornografia: obscenidade e as origens da modernidade, 1500-1800*. Tradução de Carlos Szlak. São Paulo: Hedra, 1999. p. 49-114.

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

GONZÁLEZ MONTERO, Sebastián. Pornografía y erotismo. *Revista Estudios de Filosofía*, Medellín, n. 36, 2007. Disponível em: <http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S012136282007000200012&lng=es&nrm=iso&tlng=es>. Acesso em: 02 maio 2014.

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

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

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

HANSEN, João Adolfo; PECORA, Alcir. Tu, minha anta, HH. *Revista USP*, São Paulo, n. 37, p. 140-143, dez./fev.1998. Disponível em: <<http://www.usp.br/revistausp/36/13-alcir.pdf>>. Acesso em: 19 jun. 2013.

HEYNEMANN, Liliâne. O fogo da paixão, de Mariana a Hilda. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 03 out. 1992. Caderno Ideias.

HILST, Hilda. *A obscena senhora D*. São Paulo: Globo, 2011.

_____. *Bufólicas*. São Paulo: Globo, 2002.

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

_____. *Cantares*. São Paulo: Globo, 2004.

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

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

_____. *Contos d'escárnio – Textos grotescos*. São Paulo: Globo, 2002.

_____. *Da morte. Odes mínimas*. São Paulo: Globo, 2003.

_____. *Do desejo*. São Paulo: Globo, 2004.

_____. *Estar sendo. Ter sido*. São Paulo: Globo, 2006.

_____. *Exercícios*. São Paulo: Globo, 2002.

_____. *Poemas malditos, gozosos e devotos*. São Paulo: Globo, 2005.

_____. *Rútilos*. São Paulo: Globo, 2003.

HIPÓCRATES. *Sobre o riso e a loucura*. Tradução e organização de Rogério Gimenes de Campos. São Paulo: Hedra, 2011.

HUGO, Victor. *Do grotesco e do sublime*: prefácio de *Cromwell*. Tradução de Célia Berretini. São Paulo: Perspectiva, 1988.

HUNT, LYNN. Introdução: Obscenidade e as origens da modernidade, 1500-1800. In: _____. *A invenção da pornografia: obscenidade e as origens da modernidade, 1500-1800*. Tradução de Carlos Szlak. São Paulo: Hedra, 1999. p. 49-114.

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da paródia*: ensinamentos das formas de arte do século XX. Tradução de Tereza Louro Pérez. Lisboa: Edições 70, 1989.

JENNY, Laurent. A estratégia da forma. *Poétique*: revista de teoria e análise literária. Tradução de Clara Crabbé Rocha. Coimbra, n. 27, p. 05-49, 1979.

KAYSER, Wolfgang. *Do grotesco*. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1986.

KOTHE, Flávio René. Intertextualidade e literatura comparada. In: _____. *Literatura e sistemas intersemióticos*. São Paulo: Cortez, 1981. p. 133-151.

KURY, Mário Gama. Orfeu. Sereias. In: _____. *Dicionário de mitologia grega e romana*. Rio de Janeiro: Zahar, 1990. p. 292-293; p. 354-355.

LAWRENCE, D. H. Pornografia e obscenidade. In: _____. *O livro luminoso da vida*: escritos sobre literatura e arte. Tradução de Mario Alves Coutinho. Belo Horizonte: Crisálida, 2010. p. 90-113.

LIMA, Luis Costa. Bernardo Guimarães e o cânone. In: _____. *Pensando nos trópicos*: dispersa demanda II. Rio de Janeiro: Rocco, 1991. p. 241-252.

LUNA, Everardo da Cunha. A arte e o obsceno. *Revista Justitia*, São Paulo, v. 52, n. 152, p. 61-65, out./dez. 1990. Disponível em: <<http://www.justitia.com.br/revistas/3w7ayb.pdf>>. Acesso em: 04 maio 2013.

MACHADO, Duda. Bernardo Guimarães: a exceção pelo riso. In: GUIMARÃES, Bernardo. *Elixir do pajé*: poemas de humor, sátira e escatologia. São Paulo: Hedra, 2010. p. 09- 55.

MAIER, Corinne. *Lo obsceno*: la muerte en acción. Tradução de Heber Cardoso. Buenos Aires: Nueva visión, 2005.

MARTINELLI, Paulo. Tempestade. *Correio Popular*, Campinas, 23 out. 1994.

- MEDEIROS, Gutemberg. O erótico como ato político. *Gonzaga News*, Santos, jan. 1991.
- MENDES, Mário. Brega até a alma. *Revista Elle*, São Paulo, ano 11, n. 128, jan. 1999.
- MINOIS, Georges. *História do riso e do escárnio*. Tradução de Maria Elena O. Ortiz Assumpção. São Paulo: Unesp, 2003.
- MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. 12. ed. São Paulo: Cultrix, 2004.
- MORAES, Eliane Robert. A prosa degenerada de Hilda Hilst. In: GOMES, Cleusa; PRZYBYCIEN, Regina (Org.). *Poetas mulheres que pensaram o século XX*. Curitiba: UFPR, 2008. p. 11-15.
- _____. Da medida estilhaçada. In: CADERNOS de Literatura Brasileira: Hilda Hilst, São Paulo, n. 8, p. 114-126, out. 1999.
- MORAES, Eliane Robert; LAPEIZ, Sandra M. *O que é pornografia*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- ONELLEY, Glória Braga. Teócrito e Virgílio: um diálogo Bucólico. *Fênix*, Uberlândia, v. 4, n. 2, p. 01-13, abr./mai./jun. 2007. Disponível em: <http://www.revistafenix.pro.br/PDF11/Dossie.artigo.1_Gloria.Braga.Onelley.pdf>. Acesso em: 10 jul. 2013.
- PAES, José Paulo. Erotismo e poesia: dos gregos aos surrealistas. In: _____ (Org.). *Poesia erótica*. Tradução e organização de José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. p. 14-28.
- PAZ, Octavio. *A dupla chama*. Tradução de Wladir Dupont. São Paulo: Siciliano, 1994.
- _____. A metáfora. In: _____. *Conjunções e disjunções*. Tradução de Lúcia Teixeira Wisnik. São Paulo: Perspectiva, 1979. p. 9-22.
- _____. *Um mais além erótico: Sade*. Tradução de Wladir Dupont. São Paulo: Mandarin, 1999.
- PÉCORA, Alcir. A morte de HH como questão literária. REEL – Revista Eletrônica de Estudos Literários, Vitória, ano 4, n. 4, 2008. Disponível em: <<http://periodicos.ufes.br/reel/article/viewFile/3501/2769>>. Acesso em: 01 set. 2014.
- _____. As irmãs Brontë do brejo. *Revista de História da Biblioteca Nacional*, Rio de Janeiro, ano 9, n. 99, p. 60-63, 2013.
- _____. *Hilda Hilst: Call for Papers*. 2005. Disponível em: <http://www.germinaliteratura.com.br/literatura_ago2005_pecora.htm>. Acesso em: 01 set. 2014.

- _____. Nota do organizador. In: HILST, Hilda. *Exercícios*. São Paulo: Globo, 2002. p. 7-10.
- PERRAULT, Charles. Cinderela. Chapeuzinho Vermelho. In: TATAR, Maria (Org.). *Contos de fadas*. Tradução de Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2004. p. 37-49; p. 336-338.
- PROPP, Vladímir. *Comicidade e riso*. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini e Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Ática, 1992. (Série Fundamentos, v. 84).
- QUEIROZ, Vera. Hilda Hilst e a Arquitetura de Escombros. *Ipotesi*, Juiz de Fora, v. 8, n. 1-2, p. 67 - 78, jan./dez. 2004. Disponível em: <<http://www.ufjf.br/revistaipotesi/files/2011/09/Hilda-Hilst-e-a.pdf>>. Acesso em: 10 jul. 2012.
- RODRIGUEZ, Tatiana Franca. *A impossível linguagem: uma leitura sobre as vozes dissidentes na escritura de Hilda Hilst*. 2007. 104 f. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2007. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=156765>. Acesso em: 10 jan. 2014.
- ROSA, Leda. Escritora vê a crise com humor e erotismo. *Diário Popular*, São Paulo, 24 set. 1992. Revista.
- ROSENFELD, Anatol. A visão grotesca. In: _____. *Textos / contexto: ensaios*. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 1973. p. 59-73.
- _____. Hilda Hilst: poeta, narradora, dramaturga. 1970. Disponível em: <<http://www.angelfire.com/ri/casadosol/criticaar.html>>. Acesso em: 10 jun. 2013.
- SALGUEIRO, Wilberth Claython Ferreira. *Forças & formas: aspectos da poesia brasileira contemporânea (dos anos 70 aos 90)*. Vitória: Edufes, 2002.
- SANDMANN, Antônio José. O palavão: formas de abrandamento. *Revista Letras*. Curitiba, n.41-42. 1993, p.221-226. Disponível em: <<http://ojs.c3sl.ufpr.br/ojs2/index.php/letras/article/view/19127>>. Acesso em: 04 nov. 2013.
- SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Paródia, paráfrase e cia*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1985.
- SEFFRIN, A. C. A sublime Hilda Hilst. *D. O. Leitura*, [São Paulo, 1990].
- SILVA, Giselle Sampaio. O caderno manchado de Lori Lamby: tradição e ironia. *E-escrita. Revista do Curso de Letras da Uniabeu*, Nilópolis, v. 3, n. 1B, jan.-abr. 2012, p. 29-43. Disponível em: <http://www.uniabeu.edu.br/publica/index.php/RE/article/view/327/pdf_174>. Acesso em: 01 abr. 2013.
- SILVA, Joelma Rodrigues da. *Os risos na espiral: percursos literários hilstianos*. 222 f. Tese (Doutorado em Teoria Literária) – Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística,

Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2009. Disponível em: <<http://repositorio.ufpe.br/xmlui/handle/123456789/7393>>. Acesso em: 01 set. 2014.

SODRÉ, Paulo Roberto. Hilda Hilst e as *Bufólicas*. *Revista Letras*, Curitiba, n. 78, p. 47-58, maio/ago. 2009. Disponível em: <<http://ojs.c3sl.ufpr.br/ojs2/index.php/letras/article/viewFile/15783/13466>>. Acesso em: 01 set. 2014.

SONTAG, Susan. A imaginação pornográfica. In: _____. *A vontade radical*. Tradução de João Roberto Martins Filho. São Paulo: Companhia das Letras, 1987. p. 41-76.

SÜSSEKIND, Flora. Bernardo Guimarães: romantismo com pé-de-cabra. In: _____. *Papéis colados*. 2.ed. Rio de Janeiro: UFRJ, 2003. p. 151-164.

VALENÇA, Jurandy. Hilda Hilst: notas, dobras e desdobras. In: INSTITUTO HILDA HILST; ATÉLIER ABERTO. *Poemas aos homens do nosso tempo: Hilda Hilst em diálogo*. Campinas: Funarte, 2013. p. 32-37.

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

VIAN, Boris. Utilidad de una literatura erótica. In: _____. *Escritos pornográficos*. Tradução de Sofía Tros de Iarduya. Madrid: Rey Lear, 2008. p. 12-32. Disponível em: <<http://pt.scribd.com/doc/99540136/Vian-Boris-Escritos-Pornograficos#download>>. Acesso em: 12 ago. 2013.

WERNECK, Humberto. Hilda se despede da seriedade. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 17 fev. 1990. Perfil.

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