

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E LINGUÍSTICA

Joelma Rodrigues da Silva

**OS RISOS NA ESPIRAL:
Percursos literários hilstianos**

RECIFE
2009

Joelma Rodrigues da Silva

**OS RISOS NA ESPIRAL:
PERCURSOS LITERÁRIOS HILSTIANOS**

**Tese apresentada ao curso de
Pós-Graduação em Letras da
UFPE, como parte dos
requisitos para obtenção do
grau de doutora em Letras.**

**Área de Concentração: Teoria
Literária.
Orientador: Prof. Dr. Lourival
Holanda.**

**Recife
2009**

Silva, Joelma Rodrigues da
Os risos na espiral: percursos literários
hilstianos / Joelma Rodrigues da Silva. - Recife : O
Autor, 2009.
218 folhas

Tese (doutorado) - Universidade Federal de
Pernambuco. CAC. Teoria da Literatura, 2009.

Inclui bibliografia.

1. Literatura brasileira. 2. Poesia brasileira. 3.
Riso. I. Hilst, Hilda- Crítica e interpretação. II.Título.

869.0(81) CDU(2.ed.) UFPE
B869 CDD(20.ed.) CAC2009-18

JOELMA RODRIGUES DA SILVA

OS RISOS NA ESPIRAL: Percursos Literários Histianos

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação
em Letras da Universidade Federal de Pernambuco
como requisito para a obtenção do Grau de Doutor
em Teoria da Literatura.

BANCA EXAMINADORA:

Lourival Holanda

Prof. Dr. Lourival Holanda
Orientador – LETRAS - UFPE

Ermelinda Ferreira

Prof. Dr^a. Ermelinda Maria Araújo Ferreira
LETRAS - UFPE

Virginia Leal

Prof. Dr^a. Virginia Leal
LETRAS - UFPE

Janilto Rodrigues de Andrade

Prof. Dr. Janilto Rodrigues de Andrade
LETRAS - UNICAP

Paulo Rezende

Prof. Dr. Antonio Paulo de Moraes Rezende
HISTÓRIA - UFPE

Recife – PE

2009

ATA DA REUNIÃO DA COMISSÃO EXAMINADORA PARA JULGAR A TESE
INTITULADA: "OS RISOS NA ESPIRAL: PERCURSOS LITERÁRIOS
HISTIANOS", DE AUTORIA DE: JOELMA RODRIGUES DA SILVA, ALUNA
DESTE PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS.

O julgamento ocorreu às 9h do dia 23 de março de 2009, no Centro de Artes e Comunicação/UFPE, para julgar a Tese de Doutorado intitulada: *OS RISOS NA ESPIRAL: Percursos Literários Histianos*, de autoria de Joelma Rodrigues da Silva, aluna deste Programa de Pós-Graduação em Letras. Presentes os membros da comissão examinadora: Prof. Dr. Lourival Holanda (Orientador), Prof. Dr^a. Ermelinda Maria Araújo Ferreira, Prof^a. Dr^a. Virgínia Leal, Prof. Dr. Janilto Rodrigues de Andrade, Prof. Dr. Antonio Paulo de Moraes Rezende. Sob a presidência do primeiro, realizou-se a arguição da candidata. Cumpridas as disposições regulamentares, foram lidos os conceitos atribuídos à candidata: Prof. Dr. Lourival Holanda: **Aprovada**, Prof^a. Dr^a. Ermelinda Maria Araújo Ferreira: **Aprovada**, Prof^a. Dr^a. Virginia Leal: **Aprovada**, Prof. Dr. Janilto Rodrigues de Andrade: **Aprovada**, Prof. Dr. Antonio Paulo de Moraes Rezende: **Aprovada**. Em seguida, o Prof. Dr. Lourival Holanda comunicou à candidata Joelma Rodrigues da Silva, que sua defesa foi aprovada pela comissão examinadora. E, nada mais havendo a tratar eu, Jozaías Ferreira dos Santos, Secretário do Programa de Pós-Graduação em Letras, lavrei a presente ata que assino com os demais membros da comissão examinadora.

Recife, 23 de março de 2009.

Joelma

- *Virginia Leal*
- *Janilto*
- *Antonio*
- *Joelma*
- *Lourival*

A tese, por unanimidade,
foi indicada para concorrer
ao Prêmio de melhor tese.

Holanda

confio no original, em
23. 03. 09

Lourival Holanda
Lourival Holanda
Assist. em Adm. Programa de
Pós-Graduação em Letras UFPE

À minha intuição.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a todas às amigas, amigos, colegas, professoras e professores, funcionárias e funcionários que, direta ou indiretamente, estiveram presentes e tornaram este estudo possível.

De modo especial sou agradecida à Hilda Hilst por tudo o que aprendi e desaprendi – ensinamentos tantos que só o fim de um ciclo pode respeitar. À Glícia, Sofia, Rosângela, Joélia, Rita, Inácia e “Crianças”: um cortejo feminino-ímpar que me ensina a amar.

À CAPES, por ter acreditado e financiado minha pesquisa – desde o mestrado: com a bolsa de estudos aprendi a disciplinar-me e acreditar no trabalho.

À banca examinadora, pela leitura e tempo dedicados.

Às professoras Ermelinda Ferreira, Virgínia Leal e Luzilá Gonçalves: pelo carinho, competência e companheirismo.

À Ana Cecília, pelo cuidado, disponibilidade e abstract.

Ao prof. Lourival Holanda, pelas manhãs e tardes agradáveis em seu universo particular de letras e silêncios.

Ao Recife: minha cidade-abrigo.

Ao mar: meu doce amigo!

RESUMO

Este trabalho tem como objetivo refletir e discutir sobre a presença do Riso, enquanto categoria teórico-literária, na obra da escritora paulista Hilda Hilst. Tomada na simbologia de uma espiral que está infinitamente em movimento, a categoria multifacetada do Riso transforma-se no plural provocante dos risos que passeiam, representativamente, por três textos de Hilda Hilst: *O Caderno Rosa de Lori Lamby* (1990), *Contos d'escárnio/textos grotescos* (1990) e *Bufólicas* (1992). Através de uma escala ascendente que vai do riso racional e ingênuo dos setecentistas, passa pelo riso árido e cáustico dos romanos, até chegar ao riso-ápice e burlesco que gargaña ao modo de Rabelais, procura-se demonstrar, neste estudo, que os risos compõem uma parte fundamental na literatura hilstiana.

PALAVRAS-CHAVE: Risos, Literatura, Filosofia, Prazer, Corpo, Liberdade.

ABSTRACT

The purpose of the present dissertation is to reflect upon, and discuss, the presence of Laughter as a theoretical and literary category in the work of the Brazilian writer, Hilda Hilst. Understood within the symbolism of a constantly moving spiral, the multi-faceted category of Laughter transforms itself into the provocative variety of laughters which symbolically parade three of Hilst's texts: *O Caderno Rosa de Lori Lamby* (1990), *Contos d'escárnio /textos grotescos* (1990) and *Bufólicas* (1992). Through an ascending scale, which ranges from the rational and naïve laughter of the 18th century and the arid and caustic laughter of the Romans, to the climactic and burlesque Rabelaisian laughter, we seek to demonstrate in this study that the Laughter, in its many manifestations, plays a fundamental role in Hilst's literary work.

KEYWORDS: Laughter, Literature, Philosophy, Pleasure, Body, Freedom

RESUMEN

Este trabajo tiene como objetivo reflexionar y debatir la presencia de la risa mientras una categoría teórica-literaria, el trabajo del escritora brasileña Hilda Hilst. Teniendo el simbolismo de una espiral que es infinitamente en movimiento, la categoría de múltiples facetas de la risa se convierte en plural, de provocar la risa ahora, representado por tres textos de Hilda Hilst: *O caderno rosa de Lori Lamby* (1990), *Contos d'escárnio/textos grotescos* (1990) e *Bufólicas* (1992). Utilizando una escala que va hasta la risa de ingenuo del siglo XVIII, a través de la risa en seco y cáustico de los romanos, hasta el vértice y la risa-alto el risible del modo de Rabelais, que en este estudio demuestran que componen la risa parte fundamental en la literatura hilstiana.

PALABRAS-CLAVE: Risa, Literatura, Filosofía, placer, cuerpo, libertad.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	p.10
2. CAPÍTULO 1: O riso de Lori	p.15
2.1 – A literatura libertina	p.27
2.2 – Riso e ética dos prazeres	p.41
2.2.1 – Caderno rosa: mudança de tom	p.53
2.3 – Riso e ingenuidade	p.57
3. CAPÍTULO 2: Os contos do riso	p.76
3.1 – A rusticidade romana	p.83
3.2 – O riso e a sátira	p.106
3.3 – O riso e o grotesco	p.115
3.3.1 – Representação e disfarce	p.119
3.3.2 – Crítica à arte	p.125
3.3.3 – Orgiasmo	p.129
4. CAPÍTULO 3: Rindo das Fadas	p.135
4.1 – A história do conto de fadas	p.146
4.2 – O riso parodístico de <i>Bufólicas</i>	p.158
4.2.1 – O reizinho gay	p.166
4.2.2 – A rainha careca	p.172
4.2.3 – Drida, a maga perversa	p.176
4.2.4 – A chapéu	p.184
4.2.5 – O anão triste	p.189
4.2.6 – A cantora gritante	p.192
4.2.7 – Filó, a fadinha lésbica	p.196
4.3 – Últimas considerações	p.202
5. CONCLUSÃO	p.205
6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	p.210
7. ANEXOS	p.219

1. INTRODUÇÃO

“A espiral não tem começo nem fim”, diz Osman Lins no livro *Avalovara*. Símbolo cósmico do movimento, a espiral é a imagem do Riso na obra de Hilda Hilst; ou melhor, dos risos que circulam toda a órbita de sua escritura, sem parar, sem cessar, inextinguível. Da ficção ao teatro, passando pela “alta dicção” de sua poesia, há risos. Como uma grande corrente em meio à águas largas e profundas, os risos passeiam pelos textos hilstianos numa escala contínua e incessante, ciclicamente, em ritmos repetidos e fugidios, mas também permanentes.

Os risos em Hilda Hilst não têm termo, mas caminhos; estão em todos os lugares e de todas as formas: alegre, sardônico, rancoroso, satírico, mordaz, irônico, triste, burlesco, bucólico, ingênuo, derrisório. Aqui ou além, compõem um rico universo que talvez só consigamos alcançar por etapas – e mesmo assim, correndo o risco de ficar só no rastro deles.

Nesse sentido, penso os risos hilstianos como elementos em movimento que partem de um ponto – a própria Literatura, num constante caminhar metalingüístico – para se deslocarem continuamente pela história literária do todo e de si mesmos; como numa espiral, os quadrantes permitem que esses risos se encontrem e se vejam, sendo sempre outros e mais risos.

De forma fecunda, porque a “espiral é um símbolo de fecundidade”, os risos se repetem no ciclo natural da vida das

obras de Hilda Hilst, sendo eternos em sua finitude; e, embora orbitantes, por ocasião ainda de uma Crítica Literária silenciosa, aparecem intermitentes: ainda não se tornaram matéria de análise abrangente como o são erotismo, pornografia, obscenidade, amor, morte, deus.

Dessa forma, pretendo tornar esta tese um lampejo sobre os risos hilstianos – pois seria infrutífero de minha parte querer limitar os risos na obra de Hilda Hilst apenas em três capítulos; um exercício que tentará apontar para alguns caminhos. Dentre as possibilidades, imaginei que se eu conseguisse trazer à tona uma escala de risos em Hilda Hilst, a fim de demonstrar uma rota de suas intensidades, poderia traçar um quadro figurativo a partir da Teoria do Riso. Dentro dessa perspectiva, o estudo de Georges Minois no livro *História do riso e do escárnio* (2003) tornou-se basilar para este trabalho: em primeiro lugar porque o autor passeia pela história do riso no ocidente de forma bastante abrangente: não só por colocar-se como uma teoria que atravessa o campo da Literatura, Filosofia, História e Sociologia, mas também por circular entre outras tantas teorias do Riso como elementos de reflexão – diferentemente de outros estudos, também importantes, mas com percursos mais limitados: é o caso da pesquisa realizada pela historiadora Verena Alberti no livro *O riso e o risível* (2002), que se detém sobre o Riso numa perspectiva filosófica; e do estudo clássico de Mikhail Bakhtin, *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento* (1999), que localiza o

Riso a partir da contribuição do escritor francês François Rabelais sobre a cultura carnavalesca cômica da Idade Média; em segundo lugar porque o Riso deixa de ser matéria especulativa e taxonômica – como fazem Vladimir Propp e Henri Bergson nos livros *Comicidade e riso* (1992) e *O riso: ensaio sobre a significação da comicidade* (2001), respectivamente - para tornar-se uma teoria histórico-cultural e literária tão importante quanto categorias do porte dos Mistérios, Melancolia, Sátira, Ironia, Angústia, entre outras. Assim, a partir da teoria do Riso de Georges Minois, traçarei uma reflexão escalar do Riso através do estudo de três obras de Hilda Hilst: *O Caderno rosa de Lori Lamby* e *Cadernos d'escárnio/textos grotescos*, ambos publicados em 1990; e o livro de poesias intitulado *Bufólicas*, editado em 1992.

No primeiro capítulo tentarei analisar o Riso ingênuo e racional, característico de obras como *Teresa Filósofa*, com autoria anônima do século XVIII, cuja incursão do riso sob uma perspectiva filosófica e libertina compõe o quadro do riso em *O caderno rosa de Lori Lamby*. Simbolicamente, o riso ingênuo de Lori é um riso imberbe e iniciático da espiral que, segundo Jean Chevalier e Alain Gheerbrant no livro *Dicionário de símbolos* (2008, p.397), “evoca a evolução de uma força, de um estado”: isto é, não tem a intensidade cáustica da segunda escalada do riso e sua sombra burlesca sobre o riso combatido pelos medievais e constituído em Rabelais. É um riso pensado, racionalizado que

ainda não absorveu o sarcasmo dos risos que se movimentam nos quadrantes subsequentes.

No segundo capítulo temos em *Contos d'escárnio/textos grotescos* o Riso rústico, árido e único dos romanos, que ultrapassa os alinhamentos do riso grego – este, desde épocas bem arcaicas, distingue-se em “gelân”, ou “riso simples e subentendido”; e “katagelân”, “riso agressivo e zombeteiro”. A partir do século V a.C. e o “os progressos do intelectualismo” na Grécia, há “uma desconfiança clara em relação ao riso desenfreado”, sendo necessário civilizá-lo: o riso duro e agressivo de Homero dá lugar ao riso velado, culto e urbano de Sócrates (embora a bufonaria continue a ser parte integrante das festas religiosas gregas). O riso de Demócrito é cético, de Diógenes cínico e de Luciano de Samósata é ilimitado; Platão, por sua vez, não aceita que afirmem haver riso entre os deuses; e Aristóteles cria a frase clássica sobre a qual todas as teorias do riso se debruçam: “o homem é o único animal que ri” (MINOIS, 2003, p.49-76). Representando o riso rústico e único dos romanos, simbolizaria o riso que está no meio da escalada espiral; que olha o mundo numa prospectiva em que o riso aparece como motivador dos espasmos e das gargalhas bufônicas dos grandes brincantes medievais. Nos *contos d'escárnio/textos grotescos* tentarei refletir sobre aquilo que considero uma revisitação ao riso cáustico dos romanos através do diálogo com o texto clássico *Satiricon*, de Petrônio – escritor latino do século I d.C.

Já no terceiro capítulo o objetivo é chegar à rota mais alta da espiral: o riso-ápice em Hilda Hilst. Com a obra poética *Bufólicas*, procurarei trazer à tona as escalas mais risíveis dos textos hilstianos, onde o corpo grotesco vira o grande palco de mamulengos e títeres que parodiam com os contos clássicos infantis. Aporte do riso rabelaisiano, o riso paroxístico de Rabelais é escolhido sob uma perspectiva sincrônica, que passível da maior intensidade do riso, costura a linha mais ascendente da espiral hilstiana. Um riso-ápice que parece estar cada vez mais próximo das aventuras da praça pública e “tiradas diabólicas” do palco da corte: bufão, brinca de dizer verdades ensurcedoras.

Por fim, ao tratar o riso sob uma lógica própria, ascendente e paradoxal (e não diacrônica, portanto) tentarei seguir a inquietação de Petrarca que concebe a história “como um processo cíclico no qual reaparecem alternadamente, reiterando-se, períodos de abatimento e decadência, e períodos de esplendor” (AGUIAR e SILVA, 2007, p.407); tendo por referência o núcleo da espiral, que é seu ponto de partida e origem – a Literatura -, tentarei fazer com que os risos dancem sobre os traçados singulares dos textos hilstianos e nos conduzam ao universo sem fim de suas tentativas.

2. CAPÍTULO 1 – O RISO DE LORI

O grande desafio deste primeiro capítulo é falar do riso de uma criança. Parece quase irônico dizer isso, mas não é. Vamos aos fatos: aos oito anos de idade, a pequena Lori - cujo pai é um escritor que não consegue vender, e, por isso, é induzido por seu editor (de nome Lalau) a escrever pornografia infantil – começa a relatar num caderno (que chama de “caderno rosa”) as vivências sexuais de uma menina: “eu tenho oito anos. Eu vou contar tudo do jeito que eu sei” (HILST, 2005, p.13), cujas ilustrações estampadas logo na primeira página do *Caderno rosa de Lori Lamby* (2005), da edição Globo (ver anexo 1), mostram o retrato de uma menininha nua e de braços abertos: é a introdução para muitas “historinhas” de prazer.

A primeira destas “historinhas” conta da chegada de um “homem que não é tão moço” e do ritual de prazer entre este e a menina (que narra em primeira pessoa tudo que acontece à personagem). Tudo é escrito num *diário* que Lori chama de *Caderno Rosa*:

O homem que não é tão moço pediu para eu tirar a calcinha. Eu tirei. Aí ele pediu para eu abrir as perninhas e ficar deitada e eu fiquei. Então ele começou a passar a mão na minha coxa que é muito fofinha e gorda, e pediu que eu abrisse as minhas perninhas. Eu gosto muito quando passam a mão na minha coixinha. Daí o homem disse para eu ficar bem quietinha, que ele ia dar um beijo na minha coisinha. Ele começou a me lambir como o meu gato se lambe, bem devagarinho, e apertava gosto o meu bumbum. Eu fiquei bem quietinha porque é uma delícia e eu queria que ele ficasse lambendo o tempo inteiro, mas ele tirou aquela coisona dele, o

piupiu, e o piupiu era um piupiu bem grande, do tamanho de uma espiga de milho, mais ou menos (HILST, 2005, p.14).

A sinceridade de Lori chega a ser constrangedora; cotidianamente ela anota em seu caderno rosa (um diário) as novas coisas que aprendeu.

Hilda Hilst usa este recente gênero literário, portanto, para dar veracidade aos fatos narrados; como justifica Maurice Blanchot no *Livro por vir* (2005), porque um diário deve falar das coisas mais sinceras de alguém, sendo um dos únicos lugares onde desmascaramo-nos por nós mesmos e nos deixamos acontecer sem as trapaças que infligimos ao cotidiano:

Os pensamentos mais remotos, mais aberrantes, são mantidos no círculo da vida cotidiana e não devem faltar com a verdade. Disso decorre que a sinceridade representa, para o diário, a exigência que ele deve atingir, mas não deve ultrapassar (BLANCHOT, ibid., p.270).

O diário faz parte do “gênero confessional” e surge por volta de 1800 como fruto dessa evidência do *eu*, própria do Romantismo, e que se exacerbará no século XX com a premissa de que privacidade e intimidade geram importância e valor. Sheila Dias Maciel no artigo *A literatura e os gêneros confessionais* mostra que

Apesar de o início da escrita confessional estar atado ao século XVIII e sua afirmação ter sido possível apenas no século seguinte, seu apogeu dá-se no início do século XX. Durante o século XX toda a gama de literatura íntima e, sobretudo, de diários íntimos, tornou-se produto de consumo e passou a ser digerida por uma grande massa de leitores interessados no secreto. Estes leitores, com apetite de *voyeur* acreditam entrar na intimidade e devassar segredos invioláveis do autor.

Os diários contemplam as narrativas próprias à modernidade, e se sedimentam como gênero literário na chamada pós-modernidade porque procuram dar conta desse *eu* no meio da massa, da cidade impessoal e tecnológica, desses sujeitos abstraídos em seus cotidianos pelo trabalho. Como legítima representante da literatura pós-modernista, podemos remontar a trajetória literária de Hilda Hilst à chamada “geração de 45”, que, segundo Alfredo Bosi na *História concisa da Literatura Brasileira* (2001), foi marcada pela presença de

alguns poetas amadurecidos durante a II Guerra Mundial entenderam isolar os cuidados métricos e a dicção nobre da sua própria poesia elevando-os a critério bastante para se contraporem à literatura de 22: assim nasceu a geração de 45 (BOSI, 2001, p.464).

“Cuidado”, “Dicção” e “Critério”, três substantivos importantes na literatura hilstiana: tanto em poesia (porção mais respeitada pela crítica literária), quanto em prosa (mesmo nas obras legadas ao obsceno), há um sério compromisso com a linguagem.

Nas obras em estudo neste trabalho acadêmico - representantes da chamada tetralogia obscena de Hilda Hilst (na prosa: *O Caderno Rosa de Lori Lamby*, 1990; *Contos d'escárnio/textos grotescos*, 1990; *Cartas de um sedutor*, 1991; na poesia: *Bufólicas*, 1992) - o desafio da linguagem é o mesmo: muda a dimensão. O trato com as palavras e as reminiscências com outros textos próprios – como é o caso da segunda parte da última ficção escrita por Hilda Hilst, intitulada *Estar Sendo. Ter Sido* (1997), onde aparecem memórias dos personagens de outros

livros da poeta, “de modo que ficção se torna, ao mesmo tempo, a evidência da unidade do conjunto da obra de Hilda” (PÉCORA, 2006, p.09) -, não prescindem do cuidado com a linguagem e seu embate com os temas mais caros às grandes narrativas, tais como Morte, Amor, Loucura, Deus; ao invés disso, Hilda Hilst retoma essas questões e as trata com humor, deboche e riso típicos das chamadas ficções pós-modernas.

Hilda Hilst não só concretiza o anseio pela reconstrução da palavra e seus signos (daí a referência de A. Bosi a um “neosimbolismo” à geração de 45) na década de 1950 (neste sentido anseios pós-modernistas), como se abre aos novos anseios literários nascentes e pouco a pouco gerados na América Latina em obras como *Rayuela* (1963), de Julio Cortázar, e *Avalovara* (1973), de Osman Lins, e que se convencionou chamar pós-modernidade - no campo da literatura, quando falamos de pós-modernismo referimo-nos tanto ao período que sucede ao Modernismo (movimento literário), quanto àquele que rompe com alguns paradigmas próprios da Modernidade; na verdade, esses conceitos acabam tornando-se sinônimos: “pós-modernismo se entende basicamente como o estilo estético que vem-se desenvolvendo na segunda metade do século atual [século XX], ainda que, por vezes, o termo apareça como sinônimo de pós-modernidade” (PROENÇA FILHO, 1995, p.12).

Assim, segundo Linda Hutcheon no livro *Poética do pós-modernismo* (1988), em primeiro lugar, não podemos deixar de lado

a referência do “modernismo” quando queremos tratar do “pós-modernismo”: “o pós-modernismo indica sua contraditória dependência em relação ao modernismo, que o precedeu historicamente e, literalmente, o possibilitou” (HUTCHEON, ibid., p.43); em segundo lugar, ele não pode ser descrito como fenômeno internacional, já que “é basicamente europeu e (norte – e sul –) americano” (op. cit., p.20).

Domício Proença Filho em *Pós-Modernismo e Literatura* (1995) faz uma síntese das características comumente identificadas nos textos considerados pós-modernos: ludismo exarcebado, utilização constante da intertextualidade, mistura estilística, presença marcante da metalinguagem, uso alegórico “de tipo hiper-real e metonímico”, escrita de um texto cada vez mais fragmentário, auto-consciente e auto-reflexivo. De modo geral, o texto considerado pós-moderno

tenta ser historicamente consciente, híbrido e abrangente. A curiosidade histórica e social aparentemente inesgotável e uma postura provisória e paradoxal (um pouco irônica, embora com envolvimento) substituem a postura profética e prescritiva dos grandes mestres do modernismo (HUTCHEON, ibid., p.52).

A ficção pós-modernista movimenta-se para deslocar e perturbar seus novos leitores, “forçando-os a examinar seus próprios valores e crenças, em vez de satisfazê-los ou mostrá-los complacêncial” (op.cit., p.69). Daí a importância do gênero confessional para este tipo de literatura, que, pelo exame das experiências pessoais, fomentadas e fortalecidas pela veracidade

distinta das memórias, biografias e relatos diários, consubstancia-se na preocupação com o *eu* – agora não mais totalizante e fechado nas narrativas em que pareciam desvendados: preço de um longo processo de individuação, desmistificação, estranhamento e diversidade.

Dessa maneira, quando Hilda Hilst lança mão do diário como transporte do riso de Lori, ela não só se conecta ao código literário de sua época (processo auto-reflexivo dos sujeitos pós-modernos), como resgata, nas *memórias* de Teresa Filósofa (obra em diálogo com *O Caderno Rosa de Lori Lamby*), a função precípua do gênero confessional, ou seja, a de “extravasamento do eu”. Como bem definiu Massaud Moisés (1999, p.50), “o diário constitui o registro dia-a-dia de uma vida, quer dos eventos, quer das suas marcas na sensibilidade”, que Lori marca de aventuras químéricas na menina resgatada dos escritos do pai e revivida na pueril obscenidade da recente escritora; seu objetivo, como veremos, será cumprido: dar continuidade ao processo existencialmente libertador da palavra através do riso.

O riso é o meio, o transporte que não só alimenta, como modifica os rabiscos rejeitados pelo pai de Lori, numa ética própria dos prazeres. Ética que não se preocupa com o plágio, mas com o processo de aprendizagem que é sedutor como a voz da lendária Lorelei (falarei adiante). O riso desfaz a aparente narrativa de pornografia infantil, fazendo o leitor perceber que o ledo engano do início da ficção, onde tudo parece ser uma “deslavada” pedofilia,

na verdade, é riso, é escárnio ao uso dos prazeres, é recriação literária, é liberdade para pensar.

O caderno rosa de Lori Lamby é uma retomada do riso ingênuo característico do século XVIII que representa, antes de qualquer coisa, uma grave quebra na disposição para rir. Deixando de lado os vinhos e as bacantes da Antiguidade, o riso setecentista abraça o ar majoritariamente sombrio da Idade Média, onde é mais aconselhável chorar que rir (embora disso se escape nas festas do carnaval). A trindade santa e todo-poderosa afirmada pela Igreja, sem qualquer aspecto cômico, “puro espírito, sem corpo e sem sexo, o trio divino, imutável, está eternamente absorvido em sua autocontemplação” (MINOIS, 2003, p.111).

O contexto sócio-cultural desse riso, entretanto, passeia por campos minados: se a Idade Média é o período de dominação religiosa, é também de contestação da aristocracia (que não queria mais perder suas terras para a Igreja), de alguns representantes do clero (com a Reforma Protestante encabeçada por Martin Lutero), da Realeza (que queria fortalecer o Estado Nacional Absolutista), da ideologia antropocentrista (com o Humanismo e Renascimento) e do povo (que podia rir). O riso não é, em momento algum de sua história, um objeto inerte e uniforme. Sempre assombrado pelas gargalhadas de Rabelais, no século XVI, volta e meia quer escapar dos rigores de seu tempo. Tanto, que gera algumas controvérsias: Georges Minois em sua Teoria do Riso, a partir do livro *História do riso e do escárnio* (2003),

questiona, por exemplo, a unanimidade do riso rabelaisiano como fruto da cultura popular medieval:

Riso, ao contrário do que afirma Mikhaïl Bakhtine, não é verdadeiramente popular: Rabelais serve-se do popular para divertir uma elite cultivada e aburguesada, que entra em sua ficção para descarregar as tensões pelo riso (MINOIS, ibid., p.455).

Bakhtin na cultura popular na Idade Média e no Renascimento (1999), por sua vez, rebate categoricamente esta afirmativa: “Rabelais não era apreciado apenas pelos humanistas, na corte e nos estratos mais altos da burguesia urbana, mas também entre as grandes massas populares” (BAKHTIN, 1999, p.51); amado, respeitado e compreendido por seus contemporâneos, ratifica Bakhtin:

Eles sentiam de maneira aguda a relação das imagens de Rabelais com as formas dos espetáculos populares, o caráter festivo específico dessas imagens, profundamente impregnadas pelo ambiente do carnaval (op. cit., p.53).

Burlesco e bufônico no século XVI, o riso começa a arrefecer-se no século seguinte; alvo de proibições e esquadinhamentos, torna-se menos alegre e mais inconveniente: relacionando-se, cada vez mais, à bagunça, confusão, desordem, caos. Foi preciso, portanto, polir as relações, torná-las mais apropriadas à nova sociedade que se apresenta ao mundo: clássica, moderna, racional, científica.

O riso rústico – coisa para bárbaros e todo tipo de gente oriunda de uma Idade sombria – precisou ser substituído, ou

melhor, destruído; de outra forma, o riso deveria ser resultado da inteligência e perspicácia humanas; rir-se-á com os olhos, boca, nariz ou face: não mais com o corpo todo. O carnaval, símbolo do riso popular, será dividido em dois tipos: o carnaval aristocrático (festa privada sob a forma de baile de máscaras) e o carnaval urbano (fragmentado entre uma elite urbana e o povo com seus tamborins) (MINOIS, *ibid.*, p.92). O riso seiscentista, dessa forma, perseguirá a meta que será amplamente defendida no século seguinte: o riso racionalizado dos libertinos.

O riso racional, eminentemente iluminista, dos livres-pensadores como Voltaire, Diderot, Hobbes, terá duas frentes de combate: 1) destruir: ao tentar dizimar qualquer vestígio do riso carnavalesco (já em decadência no século XVII), substituindo-lhe pelo cálido e moderado riso estratégico e inteligente, vazante nos salões de festas e espaços de convivência social; 2) e zombar: zombam-se dos manuais e preceitos eclesiásticos, à moda de um Voltaire para quem “zombar do mundo é a única maneira de superar o absurdo” (*op. cit.*, p.430); como também, do vestuário, da linguagem, dos preceitos, do anacronismo, e “tem a parte mais fácil contra as igrejas do século XVIII, que decidiram, com a Contra-Reforma, rejeitar o riso” (*op. cit.*, p.448); em suma, o riso satiriza por sua intelectualidade.

O riso racionalizado e ingênuo, típico dos romances libertinos – revisitado aqui por Hilda Hilst – está presente em muitos recantos de *O Caderno Rosa de Lori Lamby*. Amadurecido pouco a

pouco com a personagem que (re)escreve o romance rejeitado pelo pai, o riso ingênuo vai derrubando barreiras contra pré-conceitos e determinações dos adultos. Falando por diminutivos e simbologias – com a linguagem característica da criança (“perninha”, “fofinha”, “coxinha”, “quietinha”, “coisinha”) – Lori, uma menina de oito anos, vai desconstruindo os estigmas e proibições envolvendo o corpo e seu mundo de prazeres. Exemplo: o órgão sexual masculino, grande e ereto, transforma-se numa espiga de milho:

Eu fiquei bem quietinha porque é uma delícia e eu queria que ele ficasse lambendo o tempo inteiro, mas ele tirou aquela coisona dele, o piupiu, e o piupiu era um piupiu bem grande, do tamanho de uma espiga de milho, mais ou menos (HILST, 2005, p.14).

Lori, que ri inocentemente da bandalheira sem tamanho, é, antes de tudo, a expressão da engenhosidade de Hilda Hilst que trouxe para o palco do riso uma personagem libertina em pleno século XX: primeiro, por ser uma criança – talvez a única possibilidade de inocência em nossos dias; segundo, por trazer uma temática tão cara aos nossos tempos: o prazer, figurado sob a ousadia da autora que nos riscos do caminho, pergunta, afinal, “o que poderá haver de mais fugaz que o instante do prazer”? (PAES, 1990, p.14). Ao leitor, a exigência de uma compreensão que se mescla em duas vias: o entendimento da importância e da função do riso na narrativa hilstiana.

Para falar do riso de Lori, entretanto, considero importante retomar a literatura libertina do século XVIII como parte fundamental do diálogo entre esta obra contemporânea e o texto

clássico de *Teresa Filósofa*, devido: ao tom autobiográfico da narrativa, a disposição para o prazer, o teor filosófico das reflexões, as personagens-narradoras serem ninfetas, a disponibilidade para aprender. No caso específico de *Teresa Filósofa* - cuja autoria secreta é atribuída ao marquês d'Argens, o senhor Jean Baptiste de Boyer (1704-1771) -, texto clássico do século XVIII, as aproximações com o *Caderno Rosa*¹, mais que outros da mesma geração, dão-se sob alguns patamares: o uso dos prazeres, a filosofia e o riso ingênuo.

Dessa maneira, o romance libertino (e *Teresa Filósofa*, em particular) serve aqui como inspiração àquilo que Wolfgang Iser chamou no *ato da Leitura* (1999) de “repertório” e “estratégias” do texto, cujo fim é despertar a criatividade e disponibilidade do leitor em interpretar e recriar o texto que leu:

Através de seu repertório e de suas estratégias, o texto literário propicia uma seqüência de “situações”, ou, lançando mão de nossa terminologia, uma seqüência de esquemas que possuem o caráter de aspectos daquele fato que no texto não mais se verbaliza. (...) seus sinais ficcionais, estabilizados pelo consenso, indicam que o que é dito deve ser encarado como se designasse algo (ISER, ibid., p.65-66).

Neste caso, ao realizarmos a leitura do *Caderno Rosa*, vemos que há uma “seqüência de esquemas” que nos levam a buscar os “sinais ficcionais”, os rastros que Hilda Hilst deixa pelo caminho. Reconhecendo o excuso de outros, optei pela totalidade que “se concretiza na medida em que o leitor ocupa a posição previamente

¹ Passarei a chamar *O Caderno Rosa de Lori Lamby*, aqui em análise, de *O Caderno Rosa*.

esboçada, cria representações e constitui o sentido do texto" (op. cit., p.66), e que, nas palavras de Alcir Pécora, representa *O Caderno Rosa de Lori Lamby* porque resgata

o ponto de vista da personagem inocente que, paulatinamente, vai sendo iniciada nos prazeres do espírito e da carne. (...) à maneira dos escritos libertinos, Lori é iniciada pelos pais, (...) ingênua, é também naturalmente disposta para a bandalheira (2005, p.09).

Entretanto, é importante ressaltar que o “erotismo de Hilda Hilst, embora filiando-se ao erotismo libertino é diferente do dos grandes livros eróticos” (MUZART, 1994, p.365), porque além de resgatar literariamente a tradição libertina do século XVIII, transpõe a proposta da personagem inocente (há pouco referida por Alcir Pécora) para chegar ao riso ingênuo (que também encontramos no romance libertino). Lori, apesar de ser uma personagem libertina, ultrapassa essa dimensão. Ela não estagna o próprio processo que, delineado no riso, arma-se da ação ingênua sobre o mundo, à maneira de Teresa: mas com uma solução bem diferente desta. Sua figuração simboliza, mesmo, a originalidade do pensamento libertino de Hilda Hilst, pois, “ao mesmo tempo em que se liga estreitamente à tradição erótica, dela diferencia-se; (...), fazendo rir, leva a pensar” (MUZART, 1994, p.366).

2.1 – A LITERATURA LIBERTINA

Os primeiros libertinos surgem no século XVI - século que abriga Rabelais e Aretino - e têm por objetivo promover uma “desordem religiosa” junto à nova fase sociocultural que surgia no velho mundo. Depois de séculos de exclusiva dominação ideológica, espiritual e filosófica da Igreja Católica, era preciso respirar novos ares, tecer novas linhas. A idade moderna, em sua assimilação antropológica, tem esse objetivo, ou seja, conquistar novos mundos e civilizá-lo.

De acordo com o sociólogo Norbert Elias em *O processo civilizador* (1994, p.197), o processo de civilização é, acima de tudo, o intercurso do controle social, autocontrole mental, monopolização da força física – por isso o enquadramento das punições dos crimes e atos de violência com normas sociais cada vez mais rígidas e seu afastamento do espetáculo em praça pública. É também estabilidade dos órgãos centrais da sociedade: Foucault, na *Microfísica do poder* (1979), nos lembra, por exemplo, que o poder do sistema hospitalar, implantado na Europa no final do século XVIII, é determinante na construção dos controles sanitário e mental; e da existência social como expressão de controle:

com o aumento da divisão de funções, maiores são os espaços sociais por onde se estende rede, integrando-se em unidades funcionais ou institucionais – mais ameaçada se torna a existência social do indivíduo que dá expressão a impulsos e emoções espontâneos, e maior a vantagem social

daqueles capazes de moderar suas paixões (ELIAS, 1994, p.198).

Dessa maneira, temos de um lado o hospital, a prisão e o hospício, e de outro, os bordéis, os bares e os clubes: eis a arena do “libertino” moderno. Erich Auerbach em *Mimesis* (2007, p.356) lembra que o “elemento íntimo-erótico nas descrições e insinuações torna-se grande moda a partir da Regência”, uma “erotização” que prolifera ao longo do tempo produzindo e penetrando todos os campos, inclusive o Iluminismo. Voltaire, Diderot, Rousseau, ratifica E. Auerbach, embrenharam-se sob esta “entusiástica sensualidade” e nela se misturaram, como os demais de sua época:

O crescente aburguesamento da sociedade, a estabilidade das condições políticas e econômicas, que se manteve a maior parte do século, a normalização e o abrigo da vida nas camadas médias abastadas, a falta, disso resultante, de preocupações profissionais e políticas na juventude originária dessas camadas; tudo isso fomentou a modelagem das formas morais e estéticas (...); mesmo quando a ordem social ante todos como problemática, quando começou a vacilar e quando desmoronou, muita sentimentalidade burguesa afluiu para a nova criação dos conceitos revolucionários, mantendo-se até o século XIX (AUERBACH, ibid., p.358-359).

A erotização denunciada por Auerbach, contudo, deita raízes bem mais remotas que a ordem aburguesada recente, e salutamente lembrada. Segundo Adauto Novaes em *Por que tanta libertinagem?* (1996), se retomarmos a origem da palavra “libertino”, veremos que a mesma vem do francês *libertin*, escrita pela primeira vez em 1554 por Calvin.

Em 1555 Calvino publicou um trabalho chamado *Contre la secte phantastique et furieuse des libertins que se nomment spirituels*, que, além de colocar em questão a identidade do nascente movimento libertino, como consequência, nos dá vestígios de uma Idade Média diferente daquela que costumamos ver nos livros de história como a Idade das Trevas. Ao contrário,

pesquisas recentes nos revelam uma Idade Média de idéias radicais na crítica ao amor conjugal, à fidelidade, na defesa de liberdade sexual, e até mesmo uma “teologia da luxúria”, o que põe em questão, mais uma vez, as velhas imagens e estereótipos da História como “progresso” linear (NOVAES, 1996, p.11).

Ora, a verdade é que a faceta social dominante assentada sob o etnocentrismo cristão não pode segurar o riso, a brincadeira, a festa. Obras clássicas como *Gargântua e Pantagruel*, de François Rabelais e o *Decameron* de Boccaccio, demonstram a existência dessas raízes luxuriosas e bacantes da Idade Média:

Durante o Renascimento o riso, na sua forma mais radical, universal e *alegre*, pela primeira vez por uns cinqüenta ou sessenta anos (em diferentes datas em cada país), separou-se das profundezas populares e com a língua “vulgar” penetrou decisivamente no seio da grande literatura e da ideologia “superior”, contribuindo assim para a criação de obras de artes mundiais, como o *Decameron* de Boccaccio, o livro de Rabelais, o romance de Cervantes, os dramas e comédias de Shakespeare, etc. (BAKHTIN, 1999, p.62).

Rabelais, à semelhança de Boccaccio, Cervantes e Shakespeare, retoma em sua obra a possibilidade de um tempo suspenso ao mergulhar na cultura carnavalesca oriunda da Idade Antiga, cuja maior expressão e raiz foram as saturnais (capítulo 2);

de forma aprofundada, o estudo de Mikhail Bakhtin (1999, p.63-74), revela que a ausência de riso nas sociedades medievais - ocasionada pela “seriedade” imposta pelos cristãos, a fim de manterem o controle sobre qualquer desordem social - foi questionada e desautorizada ainda na Idade Média com as artes, 1)nas paródias grotescas: *Coena Cypriani* (a mais antiga das paródias. Foi escrita entre os séculos V e VII.), *Joca Monachorum* (séculos VI-VII); 2)liturgias burlescas: liturgia dos bêbados, Liturgia dos jogadores, Liturgia do dinheiro, evangelho do marco de prata, evangelho de um estudante parisiense, evangelho dos beberrões, testamento do porco testamento do asno etc.; e 3)festas populares: a população medieval festejava nos altares canônicos das basílicas, por exemplo, as festas do asno (onde jumentos subiam ao altar e fiéis relinchavam, ao invés de responderem “amém”) e dos Tontos (que imitavam os papéis representados na Corte).

Já a libertinagem, afirma Lynn Hunt em *Obscenidade e as origens da modernidade* (1999, p.38), enquanto movimento social esteve ligada ao romance e à pornografia: categorias que sempre caminharam juntas, guardando entre si propostas diversas, não divergentes. A libertinagem constitui-se no século XVII como “revolta da classe alta contra a moralidade e ortodoxia religiosa”, alcançando no século XVIII os artesãos e classe média baixa de vários países ocidentais – de modo especial, França e Inglaterra.

No século XVIII, a libertinagem sistematiza-se e encontra um campo fértil para sua propagação com a criação da imprensa. O romance (gênero literário na forma como conhecemos atualmente), resultado de processos tecnológicos (imprensa) e ideológicos (burguesia) sedimentados no século XVIII, “volveu-se em estudo da alma humana e das relações sociais, em reflexão filosófica, em reportagem, em testemunho polêmico” (AGUIAR e SILVA, 1979, p.247); seu prestígio e influência, entretanto, não lhe retiraram a alcunha de “perigoso elemento de perturbação passional e de corrupção dos bons costumes, razões por que os moralistas e os próprios poderes públicos o condenavam asperamente” (op. cit., p.255). O romance é, neste momento histórico, uma “penetrante” arma da “análise das paixões”, “sátira social” e até de “intenções filosóficas”.

Assim, o mundo pré-romântico ganha um importante veículo de propaganda e estruturação formais da “sensibilidade melancólica” e da razão antropocêntrica – notas iniciais da satisfação do “eu” explorado no Romantismo. O romance libertino, exemplo desse romance burguês dos fins do século XVIII,

assimilara sincreticamente diversos gêneros literários, desde o ensaio e as memórias até à crônica de viagens; incorporara múltiplos registros literários, revelando-se apto quer para a representação da vida quotidiana, quer para a criação de uma atmosfera poética, quer para a análise de uma ideologia (AGUIAR e SILVA, ibid., p.259).

Por consequência, os romances criaram o que Robert Darnton em *Sexo dá o que pensar* (1996) chamou “efeito de realidade”,

dando ao leitor a oportunidade de reconhecer-se em muitos lugares e fantasias narrados. E, o romance libertino, não só se apropriou desse “efeito” como o usou para eternizar salões, bordéis e personalidades. Transitando e deixando de lado o “galanteio sexual”, bastante presente nas poesias eróticas ou pornográficas dos séculos XVII e XVIII, estabeleceu, consequentemente, um compêndio narrativo do sexo espetacularizado e objetivo na transição do século XIX para o século XX:

A poesia pornográfica ou erótica recitada ou cantada para o público, bastante difundida no século XVIII, desapareceu no século XX – outro sinal do triunfo do romance. Considera-se a maior parte dessa poesia, como tantos outros textos sexuais do século XVIII, mais erótica que pornográfica. Não havia tanta descrição de pênis eretos ou atos sexuais – e havia mais pênis que atos sexuais. Em vez disso, relatava-se aquilo que podemos chamar de galanteio sexual e que, eventualmente, levava à consumação do sexo. Nos textos ingleses do século XVIII, era muito mais provável a apresentação do epifenômeno do sexo que do próprio sexo (TRINBACH, 1999, p.282).

A pornografia como conceito criado no Ocidente, lembra Lynn Hunt (1999, p.10), só se apresentou como “categoria legal e artística” no século XIX; apesar de a “representação explícita dos órgãos sexuais possam ser encontrados em muitos, senão em todos, tempos e lugares”, a pornografia mesmo, em seu sentido moderno, teve seu desenvolvimento em fins do século XVIII e início do século XIX. Ela está relacionada aos mais importantes movimentos sociais da modernidade (Renascimento, Revolução Científica, Iluminismo e Revolução Francesa) e aos conflitos sociais entre hereges, escritores, pintores, gravadores, espiões,

policiais, padres, magistrados, nobres e funcionários públicos; e pertencente “a uma categoria geral, conhecida como “filosófica” (DARNTON, 1996, p.24).

Etimologicamente, a palavra “pornografia” provém do grego *pornographos* e significa literalmente “escritos sobre prostitutas” (MORAES e LAPEIZ, 1985, p.07). Em textos publicados, aparece pela primeira vez em 1806 no *dictionnaire critique, littéraire et bibliographique des principaux livres condamnés au feu, supprimés ou censurés* de Etienne-Gabriel Peignot (bibliotecário e inspetor escolar); e no *Oxford English Dictionary* em 1857. Contudo, o núcleo da tradição pornográfica é encontrado nos livros franceses dos séculos XVII e XVIII onde a primeira fonte citada pela maioria dos estudiosos de pornografia advém do escritor italiano do século XVI, Pietro Aretino. Este escreveu *Ragionamenti* (1534-1536), uma obra tornada modelar pelos aspectos internos (diálogos realistas e satíricos) e propositivos (troca de experiências entre uma mulher idosa e outra jovem, além de tratar da vida das prostitutas – temática recorrente nos textos libertinos) (HUNT, ibid., p.13-25).

A literatura libertina ou obscena do século XVIII, dessa forma, procurou remontar o proscênio filosófico de sua época, desmantelando não exatamente a ordem social estabelecida, mas algumas idéias vigentes; propunha “luzes” sobre a inteligência e prazer livre aos corpos, tão eficazmente controlados na Idade Média. Como nos lembra Eliane Robert Moraes e Sandra Lapeiz em *O que é pornografia* (1985), a literatura obscena e/ou libertina do

século XVIII trata exatamente do que está por trás da cena, do obsceno - onde “obsceno” significa “estar por trás da cena” ou “daquilo que se mostra e deveria ser escondido” (op. cit., p.09).

A obscenidade carrega em si uma veia revolucionária, deste modo, porque consegue realizar no uso do prazer, que propõe, a libertação do corpo e da mente. Com a literatura libertina, corpo e mente revelam-se, em certa medida, não só como “força de trabalho”, “máquina” que precisa de reparos constantes para funcionar bem – segundo Descartes –, mas fonte de prazer e linguagem.

No caso específico da obra em estudo, *O Caderno rosa*, o riso ingênuo fará o elo entre esta e o texto anônimo *Teresa Filósofa*, assim como será palco de um leve contrapeso entre ambos, traçando uma trajetória sobre o que chamei de ética dos prazeres: uma forma de falar da vivência livre dos prazeres sem entregar-se às conveniências sociais.

Desse modo, o prazer libertino (presente na obra *Teresa Filósofa* e reaparecido no *caderno rosa* de Hilda Hilst) de homens e mulheres, nas suas diversas classes sociais e credos, realizou a transformação da utilidade do corpo e da mente, criando, assim, uma percepção nova sobre os mesmos. Nesse sentido, Adauto Novaes nos lembra que

Pelo menos para boa parte dos libertinos, livre-pensamento e prazer do corpo andam juntos: “Sentir, e sentir profundamente, é uma forma de acesso à consciência de nossa existência”. Encontramos, pois, nos textos libertinos a mais radical das críticas

à visão cartesiana de que a alma pensa sempre, age sobre o corpo, e de que na relação corpo/alma um dos termos (o pensamento) comprehende, envolve e domina o outro (o corpo) e todo o universo (NOVAES, 1996, p.15-16).

O livre curso dos prazeres cresceu e difundiu-se. Na forma dos muitos livretos que atravessaram os subúrbios da palavra, foram traficados nos corredores das feiras das grandes cidades européias. Mulheres, partícipes da grande massa de iletrados, assim como aprendiam a ler à surdina do sistema social, também conseguiam ter acesso à literatura da alcova – não de outra forma, muitas mulheres participaram, por muito tempo, dos relatórios policiais franceses em que ficavam registradas as duas dúzias de nomes dos integrantes dos grupos que vendiam pornografia.

De acordo com Margaret Jacob no ensaio *O mundo materialista da pornografia* (1999, p.196), “nenhum outro gênero literário proibido parece ter sido tão consistente e organizado”; os livros libertinos eram disfarçados em capas douradas, mascaradas por cruzes de bíblias inexistentes ou enfeitadas por notas musicais: embuste trivial que era conhecido por todos os leitores dessas obras.

No mesmo sentido, R. Trumbach (p.284) diz que

este tipo de estampa estava ao alcance de todas as classes sociais durante o século XVIII. Em 1704, o lorde Dorse tinha um livro desse gênero ao lado de sua cama; sua encadernação simulava a de um livro de canções.

Foi assim também com o livro *Teresa filósofa*: passante que corria solta pelas mãos dos feirantes, tem, até hoje, autoria

secreta; ficção setecentista, é narrada em primeira pessoa por Teresa, uma moça de vinte e poucos anos que passa a relatar sobre suas *memórias*: “Escrevamos! Minha ingenuidade, para as pessoas que pensam, passará por um estilo depurado” (*Teresa Filósofa*, p.28); para satisfazer a curiosidade do seu amante, o conde, Teresa usa deste recurso literário a fim de explicar grande parte das coisas que lhe aconteceram: mal conheceu o pai, um “bom burguês” que morrera com a filha em idade de colo; a mãe era uma mulher com o “feliz temperamento de uma *vençaropéia*²”; não censurou os pais ao afirmar que ambos compartilhavam uma vida extraconjugal: o pai pagava uma jovem viúva que lhe servia de amante, e a mãe era paga por um fidalgo rico, prestando-lhe serviços sexuais: “Tudo se passava com uma ordem admirável: cada um sabia ao que se ater e jamais um casal pareceu mais unido” (*Teresa Filósofa*, 1991, p.29).

Depois de dez anos de acordos nupciais, Teresa nasce e traz consigo duas importantes rupturas: a primeira é óbvia e está expressa no texto: “um esforço no parto ocasionou-lhe [à mãe de Teresa] uma ruptura que a deixou na penosa necessidade de renunciar para sempre aos prazeres” (op. cit.); as dores e irrupções ocasionadas no corpo da mãe de Teresa interromperam a prática dos serviços prestados ao “fidalgo rico”, mudando drasticamente a relação da mãe de Teresa com a própria vida.

² Vençaropéia advém de Vençarop: província onde nasceria Teresa. Em nota de rodapé, o editor afirma ser o nome desta cidade um “anagrama evidente de *Provença*”, (*Teresa Filósofa*, 1991, p.29).

Segundo, e por consequência do primeiro, há uma ruptura simbólica. A mãe de Teresa torna-se uma fremente devota, deixando para trás uma vida de prazeres; sua postura, agora, adota uma visão secularmente sedimentada pela filosofia cristã, que é a visão ambivalente entre corpo e alma - no cristianismo, corpo e alma pertencem a mundos opostos. O corpo representa a essência do mal; o espírito, a morada do Espírito Santo, portanto, o bem. A ruptura simbólica é tão forte que, ainda no berço, Teresa sente a morte do pai e a distância da mãe:

Meu pai morreu e me deixou no berço. Minha mãe, não sei por que razão, foi se estabelecer em Volnot, célebre porto marítimo. Da mulher mais galante, tornara-se a mais bem comportada e talvez a mais virtuosa que jamais existiu (*Teresa Filósofa*, 1991, p.30)

Aos sete anos recebe a primeira grande sanção da mãe – preocupada com a saúde e educação de Teresa, em cujos últimos dias parecia cada vez mais triste e fraca – que, percebendo Teresa “com a mão na parte que nos distingue dos homens”, viu-a estremecer. Observa a menina: “No primeiro movimento, minha mãe ralhou seriamente comigo, perguntou-me de quem aprendera os horrores que acabara de testemunhar” (op. cit., p.31). Mesmo ciente da ingenuidade da filha, porém, a mãe toma a decisão de amarrar-lhe as mãos:

Chorando, respondo que ignorava no que pudesse tê-la aborrecido, que não sabia o que ela queria me dizer com os termos de *toque*, *impudicícia*, *pecado mortal*, de que ela se servia. A ingenuidade de minhas respostas convenceu-a de minha inocência e voltei a dormir: novas titilações de minha parte, novas queixas da parte de minha mãe. Finalmente,

depois de algumas noites de atenta observação, não havia mais dúvida que fosse a força de meu temperamento o que me levava a fazer, dormindo, o que em vigília serve para aliviar tantas pobres religiosas. Tomou-se a decisão de atar-se fortemente as minhas mãos, de maneira que me fosse impossível continuar as minhas diversões noturnas (op. cit.).

Com o passar do tempo, mesmo perdendo o “antigo hábito” – mas não o “temperamento” -, Teresa transforma a inquietação numa lúdica descoberta:

Em geral nos reuníamos, meninas e meninos de minha idade, num sótão ou em algum quarto afastado. Ali, fazíamos pequenos jogos: um de nós era eleito professor, a menor falta era punida com o chicote. Os meninos tiravam as suas calças, as meninas arregaçavam saias e combinações, olhávamos atentamente um para o outro, teríeis visto cinco ou seis cuzinhos admirados, acariciados e chicoteados alternadamente (*Teresa Filósofa*, p.31-32).

Ora, mas por que as crianças procuravam um “sótão” ou “quarto afastado” para brincarem? Porque já conheciam a força do interdito. Não foi à toa que Lori, por sua vez, tanto guardava secretamente o “caderno rosa”, como buscava todas as informações que precisava para escrevê-lo sempre que os pais estavam ausentes:

Eu ia bem de noite lá no teu escritório quando vocês dormiam, pra aprender a escrever como o tio Lalau queria. (...) E todas as vezes que dava certo de eu ir lá eu lia um pouquinho dos livros e das revistinhas que estavam lá no fundo, aquelas que você e mami lêem e quando eu chegava vocês fechavam as revistinhas e sempre estavam dando risada. Eu levei umas pouquinhas pro meu quarto e escondi tudo, também o caderno eu escondi lá naquele saco que tem as minhas roupinhas de neném que a mami sempre diz que vai guardar de lembrança até morrer mas nunca mexe lá (HILST, 2005, p.92).

Na verdade, tanto Lori quanto Teresa reconheciam que “determinadas coisas” eram proibidas; nenhuma, entretanto, sabia explicar por que se tornava um problema brincar com os “guigui” dos meninos:

O que chamávamos de *guigui* dos meninos servia de brinquedo, passávamos e tornávamos a passar cem vezes a mão em cima, nós o pegávamos com a mão inteira, com ele fazíamos bonecas, beijávamos esse pequeno instrumento cujo uso e preço estávamos muito longe de conhecer. Por sua vez nossas bundinhas eram beijadas. Somente o centro dos prazeres era negligenciado. Por que esse esquecimento? Ignoro isto, mas essas eram as nossas brincadeiras, a simples natureza as dirigia, uma exata verdade me dita isso (*Teresa Filósofa*, p.32).

Ou por que incomodava tanto ver uns filmes, quando Lori os colocava num volume que não indispunha o sono dos pais: “vi aquelas fitas que vocês se trancam lá quando você já está cansado, de tardezinha. Eu punha baixinho as fitas. Não incomodei o sono de vocês, né, papi?”(HILST, ibid., p.93).

As meninas riam do incômodo das pessoas, quando, na verdade, só queriam divertir-se; a ingenuidade, bastante comum nas personagens libertinas do século XVIII, remonta à tradição libertina da inocência e disposição ao prazer:

na tradição libertina, usualmente a narrativa adota o ponto de vista da personagem inocente que, paulatinamente, vai sendo iniciada nos prazeres do espírito e da carne (PÉCORA, 2005, p.09).

Reaparece no riso ingênuo da criança, em pleno século XX - na verdade, uma boa saída de Hilda Hilst para retomar a

libertinagem e o riso daí característico, não fosse assim, como a autora poderia trazer novamente à tona essa ingenuidade? A escolha de uma criança como o personagem que narra inocentemente aventuras sexuais, ao modo do romance libertino setecentistas, foi determinante. Assim, Lori apenas ri e sente: “o moço pediu pra eu dar um beijinho naquela coisa dele tão dura. Eu comecei a rir um pouquinho só, ele disse que não era pra rir nem um só pouquinho, que atrapalhava ele se eu risse” (HILST, 2005, p.14). Ora, como entender de não rir, quando algo é engraçado? Lori não comprehendeu, apenas obedeceu: “era pra eu ficar quietinha e lamber o piupi dele (...). então eu lambi” (op. cit.).

Motivada pelo registro das informações colhidas entre o escritório do pai e as conversas escutadas atrás da porta, Lori desabafa: “eu adoro escrever também, papi” (op. cit., p.95); e conta uma lição engraçada que aprendeu com a mãe:

Mami me ensinou que a minha coisinha se chama lábios. Achei engraçado porque lábio eu pensei que era a boca da gente, e mami me disse que tem até mais de um lábio lá dentro, foi isso que ela disse quando eu perguntei como era o nome da coisinha. Quem será que inventou isso da gente ser lambida, e por que será que é tão gostoso? (op. cit., p.18)

Lori não só vivencia livremente as sensações que experimenta, como não entende os motivos que levam às pessoas a não fazerem a mesma coisa. Por sentir como essas experiências são libertadoras, interroga-se: “por que será que ninguém descobriu pra todo mundo ser lambido” (op. cit., p.22). O sexo,

para os adultos um “recurso transgressor da ordem moral” (CHIARA, 2003, p.69), é, para Lori, fonte de prazer e alegria.

2.2 – RISO E ÉTICA DOS PRAZERES

Sendo “apenas uma criança”, Lori ainda não sofre de todos os interditos sócio-culturais estabelecidos. Sua ingenuidade é sua forma de mover a chave para os segredos da livre experimentação do corpo e da mente: ambos em sintonia. Como nos lembra Foucault na *História da sexualidade: a vontade de saber* (1988, p.76), as oposições binárias corpo-alma, carne-espírito, instinto-razão são muito caras à nossa sociedade, e, que, conjugadas “sob o signo de uma lógica da concupiscência e do desejo”, legitimam a necessidade de regulação dos prazeres.

Ora, as narrativas da consumição dos corpos, fluidez das excrescências e experimentação dos desejos (por exemplo, romances libertinos como *Teresa Filósofa*), parecem disfarçar, contraditoriamente, nas próprias extravagâncias, uma verdade pouco dita sobre os libertinos setecentistas e bastante sedimentada em nossas sociedades: a legitimação do monitoramento dos prazeres.

Mesmo os libertinos, na “mais radical das críticas à visão cartesiana”, tiveram como embriões filosóficos determinantes o naturalismo e materialismo iluministas. Na construção de uma mentalidade de controle e movimentos corporais sustentados na

racionalidade, “a razão serve somente para que o homem conheça o grau de vontade que tem de fazer ou de evitar esta ou aquela coisa, combinado com o prazer e o desprazer que, para ele, deve resultar disto” (*Teresa Filósofa*, p.37).

Se por um lado o materialismo e naturalismo unificaram matéria e espírito, deificaram a natureza (o cerne da crítica era o combate ao poder espiritual cristão e a hierarquia no universo) e excitaram desejos - porque “trepar livremente é bom para o pensamento. Ajuda a pensar” (NOVAES, 1996, p.12); por outro, construíram a mecânica do movimento dos corpos e desse novo universo filosófico assentaram correspondências: “O universo do quarto de dormir criado pelos pornógrafos materialistas é análogo ao universo físico dos filósofos mecanicistas” (JACOB, 1999, p.177).

Ora, *Teresa Filósofa* nos ensina que existe uma “mecânica da fábrica do gênero humano” e que, mal regulada, “toda a máquina esmorecia”. O corpo é máquina que precisa ser vigiada e controlada para que seu funcionamento não deixe de ser produtivo; a mente determina a cadência do dilúvio sexual (que é para o libertino, por assim dizer, o objetivo da produção da máquina): “o amante sábio, senhor de suas paixões, retira o pássaro de seu ninho e a sua mão, ou a da sua amante, com alguns leves movimentos, termina de provocar a ejaculação do lado de fora” (*Teresa Filósofa*, p.81).

Manuseiam-se corpo e mente, e *Teresa Filósofa* é um bom exemplo disso porque a todo momento traz à tona as principais questões de sua época: a preocupação com a gravidez, corpo como veículo de prazer, a participação da mulher no sexo e o papel do dinheiro nas ocupações sexuais.

Teresa é filósofa e o caminho que escolhe – entre altos e baixos, nos transcurtos de suas aprendizagens – é dos prazeres. Não importa se ela tem um conde que a banque financeiramente, e este não seja seu esposo, por exemplo. Importam os prazeres..., e o dinheiro também. Daí a correspondência direta entre materialismo e libertinagem.

No ensaio intitulado *Literatura e erotismo no século XVIII francês* (1996), Renato Janine Ribeiro fala do materialismo libertino como uma espécie de emancipação “das mentes e das condutas pessoais”: um estilo que está aquém da crítica social revolucionária – no sentido de reforma social – e além da filosofia moralista e espiritual cristã. Dessa maneira, o espírito e o corpo se comunicam concretamente, flutuam no campo social para se integrarem numa lógica própria, sem o controle contínuo da razão – embora deva sempre subsistir às atitudes racionais.

Teresa Filósofa o demonstra nas várias cenas em que o coito interrompido é arma para combater o “medo da gravidez”: “as mulheres têm somente três coisas a temer: o medo do diabo, a reputação e a gravidez” (*Teresa Filósofa*, p.80). Para Renato Janine Ribeiro, em suma, subsiste o medo da perda do prazer,

porque a política de expansão demográfica circunscrita à época, não contempla o prazer: por objetivar estritamente à reprodução e não ao ato sexual livre e prazeroso, a gravidez não foi desejada pelos libertinos – não à toa, todos esses textos serem repletos de intermináveis preliminares sexuais que culminam no coito interrompido.

Houve sim, por outro lado, o fortalecimento do papel masculino cuja virilidade deveria submeter-se ao lema “homem senhor de si”, ou seja, o controle está a tal ponto determinado que é capaz de dominar “seus próprios sentimentos e paixões, mas sem os reprimir, que assim estiliza sua própria vida, sofisticando-a no uso que faz de seu desejo” (RIBEIRO, 1996, p.228). Ao contrário, portanto, do que afirma Robert Darnton sobre a proposta feminista da obra *Teresa Filósofa*:

Thérèse recusa o papel de mãe e persegue a felicidade pessoal em seus próprios termos – enquanto mulher materialista, atéia e liberada. (...) essas mulheres fictícias representavam um desafio à subordinação das mulheres no Antigo Regime. Elas desafiam sobretudo a Igreja, que fez mais do que qualquer outra instituição para manter as mulheres em seu lugar (DARNTON, ibid., p.26).

Infelizmente este autor não deu a devida atenção à ficção que leu, porque não há insubordinação e desafio em *Teresa Filósofa* a ponto de possibilitar essa afirmação, ainda mais se lembarmos de passagens onde Teresa quer ser subordinada à enganação do formador da senhorita Eradice (sua amiga), o

famoso padre Dirrag, que, fingindo dar lições santas à sua discípula, violenta-a:

Quantas idéias diferentes me passaram pela mente, sem poder me fixar em nenhuma! Lembro-me somente que por vinte vezes estive a ponto de ir me jogar nos joelhos deste célebre diretor para suplicar-lhe que me tratasse como a minha amiga (*Teresa Filósofa*, p.51)

Como bem disse Raymond Trousson no ensaio *Romance e libertinagem no século XVIII na França* (1996, p.171), “descobrir nas heroínas de romances libertinos precursoras do feminismo triunfante, vivendo como iguais do homem e animadas da mesma vontade de potência, parece portanto difícil”.

Este “homem senhor de si”, em desacordo com uma imagem bastante corriqueira sobre o libertino (cujo pensamento está profundamente imbrincado pelas “luzes” do iluminismo) não é, necessariamente, libertário. Seu pensamento é antes de tudo anti-clerical, mas não suficientemente anti-estatal. Bento Prado Júnior em *A filosofia das luzes e as metamorfooses do espírito libertino* (1996, p.56) chega mesmo a afirmar que “não há revolucionário antes da Revolução Francesa”.

Paroxismo à parte, o libertino representado na literatura tradicional do século XVIII não é um revolucionário insatisfeito com a “máquina social”: “devemos prestar mutuamente todos os serviços possíveis, contanto que esses serviços não destruam algumas ramificações da sociedade estabelecida” (*Teresa Filósofa*, p.97).

Na obra exemplar da libertinagem setecentista,

Teresa, já pelo título *filósofa*, evidencia seu caráter iluminista, seu vínculo com esses *Philosophes* que procuravam pôr fim aos preconceitos e difundindo o conhecimento, abrir espaço para uma nova ética, o livro porém, pertence ao que devemos chamar de *ilustração aristocrática*, e não de reforma ou mudança social. Outros autores serão mais radicais nas propostas de uma sociedade mais justa ou eficaz. Neste romance, a sociedade está quase que ausente, a não ser como aquela ordem que devemos respeitar (RIBEIRO, 1991, p.19).

O libertino está preocupado com uma “ética” do uso do corpo cujo fim termina sempre na defesa da liberdade dos prazeres. O autor de *Teresa Filósofa* critica, sim, os costumes e a hipocrisia do clero, a impotência da velhice (parte dos clientes das prostitutas são velhos que precisam usar da perversão para ter prazer) e o uso do prazer (pela masturbação).

O uso do prazer, embora conte com a penetração sexual, prescinde sempre da contenção do gozo, que deve terminar nas mãos da parceira; ou, por si mesmo, pode ser uma “masturbação a duas” (como resumem alguns autores), prática homossexual feminina, que, nas palavras de Renato Janine Ribeiro (1996), seria uma demonstração, no romance de *Teresa Filósofa*, de um “certo tom de inocência” e “descoberta” dos corpos femininos.

Renato Janine Ribeiro afirma ainda que a homossexualidade masculina (neste caso, não uma “masturbação a dois” pois existe a penetração) teve rigor diferenciado:

O homossexual não tem a sorte que cabe à lésbica. (...) Penso que algumas razões aqui se somam. Antes de mais nada, o lesbianismo é vivido como uma espécie de masturbação a duas. Ora, *Teresa* em boa parte é uma elegia ao onanismo; (...) Outra razão possível é que o objeto de desejo, para o

leitor, seja o corpo feminino. (...) Mas, finalmente, o que inocenta o lesbianismo é que ele é apenas etapa, assim como a masturbação, no rumo da glória que é o encontro dos dois sexos. Já o homossexualismo masculino aparece como um simulacro, algo que se oferece no lugar de outra coisa; (...) O homossexual é realmente um desviado, ao passo que a lésbica só tem em seu passivo o fato de confundir a etapa com a parada, com uma estase, em suma, de ficar estática em vez de prosseguir no bom caminho;" (RIBEIRO, 1996, p.226-227).

Mas, contrariamente ao que afirma este autor, é recorrente ver a homossexualidade feminina (mesmo a sexualidade feminina, de modo geral) a partir do modelo heterossexual e masculino, demonstrando nesta centralidade a pronúncia bastante definida de papéis sociais, cujo modelo exemplar é o casamento.

Foucault em *A história da sexualidade: o cuidado de si* (1985, p.80) nos mostra, nesse sentido, que a “fidelidade simétrica” do casal na “conjugalidade” – almejada e instruída por filósofos como Sêneca e Musonius Rufos – era desenhada a dar maiores contornos para o homem. Adulterio, por exemplo, era determinado pelos antigos gregos e romanos para

condenar por adulterio a mulher casada que mantém relações com um outro homem, e o homem que mantém relações com uma mulher casada (e não o homem casado que tivesse relação com uma mulher não casada) (FOUCAULT, 1985, p.80).

E onde:

ato sexual, vínculo conjugal, progenitura, família, e mesmo para além da cidade, comunidade humana, tudo isso constitui uma série cujos elementos são ligados, e onde a existência do homem encontra sua forma racional (op. cit., p.171).

O casamento, sistema patriarcal onde essas alianças são construídas e continuamente arranjadas, encontrou no solo fértil da burguesia, uma fortaleza; entre os séculos XVIII e XIX há toda uma economia sexual que chega primeiro aos mais abastados da classe privilegiada, e vai recondicionar os papéis sexuais até este momento não tão rigorosamente determinados:

O casamento romântico começou a substituir o casamento arranjado. Um casal esperava compartilhar a companhia um do outro depois do casamento, e não ter uma existência social individual. As mulheres da aristocracia desistiram das amas-de-leite e passaram a cuidar dos filhos com tanta dedicação que a morte de um deles era sentida com uma intensidade rara no século seguinte. (...) Provavelmente, o aumento da ansiedade masculina também resultou dos novos ideais de amor e casamento, e do fato de a homossexualidade masculina ter se tornado um tabu. Os homens acostumaram-se a estabelecer seu poder sobre mulheres e crianças, mas os novos ideais de amor, companheirismo e afetividade dificultaram essa relação distante e fria (TRUMBACH, 1999, p.277-278).

Foram importantes nesse processo: 1) a função censora do cristianismo e 2) o aparato social existente desde o século XVII com médicos e pedagogos, cuja preocupação principal era evidenciar um “dispositivo da sexualidade” que pudesse, dessa forma, ser cuidado, organizado, instituído - em meados do século XVIII sedimenta-se a família como “lugar privilegiado” para o exercício desse “dispositivo da sexualidade”. Os pais terão, portanto, papel crucial na formação social que se circunscreve, contribuindo para a parceria entre o sistema de alianças do casamento e o sistema da sexualidade outorgado. A relação

conjugal heterossexual, portanto, será lidimada pelos romances libertinos tanto na prática do casamento, quanto na exacerbão do papel masculino - diferentemente do que vinha sendo praticado até parte do século XVIII na Europa, onde foram criadas as concepções de heterossexualidade e homossexualidade:

O homem adulto tinha relações sexuais com mulheres e com adolescentes do sexo masculino. Apenas as relações matrimoniais com mulheres eram legais e aprovadas pela Igreja, mas os homens se envolviam em outros tipos de relacionamento, da prostituição ao adultério e o estupro, que eram ilegais na Inglaterra e certamente imorais em toda a Europa. Esse comportamento podia, entretanto, ser honroso para os homens quando revelava o seu poder. As relações homossexuais também eram condenadas, mas podiam ser honrosas quando afirmavam o poder do homem. Na maior parte da Europa, e certamente na Inglaterra, isso ocorria quando homens adultos penetravam em garotos adolescentes, que representavam um estado intermediário entre homem e mulher (...). Essas práticas sexuais entre homens e garotos não implicavam – e esse é o ponto crucial – o estigma da efeminação ou do comportamento inadequado do homem. Essa idéia remonta ao século XVIII e permaneceu na sociedade ocidental contemporânea. Só eram considerados efeminados os homossexuais passivos, ou os homens que se submetiam a um desejo sexual irresistível por mulheres (TRUMBACH, *ibid.*, p.275-276).

O novo ideal familiar procurou, desta forma, arraigar e fechar mais ainda o ciclo em que estava inserido, e o dispositivo da sexualidade se torna importantíssimo nesse novo processo de sedimentação dos papéis sociais. As mulheres, antes já bastante reguladas pelas instituições patriarcais da família e do casamento, agora têm um novo confronto: a legitimação do discurso científico através da medicina e psicanálise e suas teorias gerais da

condição humana; os homens permanecem sob o regime da “fidelidade” assimétrica, só que, desta vez, seu prazer só é permitido quando direcionado à sua esposa, ou, salvo conduta, às outras mulheres cuja função seja dar prazer.

A prostituição, dessa forma, foi o meio aristocrático do prazer de homens idosos e sem vigor sexual, membros do clero e heterossexuais casados – estes últimos, os principais mantenedores da demanda social do bordel, porque o homem tinha que demonstrar publicamente sua “nova masculinidade”: nada melhor que os bordéis para santificarem esse novo papel.

A prostituição serve de sustentáculo do prazer masculino estabelecido, porque, embora existam prostitutas femininas e masculinas, é somente a prostituta feminina que aparece consagrada, por exemplo, nos romances libertinos; é retratada como a mulher implacavelmente cheia de desejo e apta ao prazer.

Kathryn Norberg em seu ensaio *A prostituta libertina: prostituição na pornografia francesa de Margot a Juliette* (1999) mostra que existia no século XVIII, inclusive, dois segmentos da prostituição:

1) A “virtuosa”:

vítima desafortunada, uma menina pobre da classe popular, dominada e maltratada, doente física e, algumas vezes, espiritualmente, condenada a suportar o sadismo dos homens e da sociedade (NORBERG, 1999, p.243).

- Restif de la Bretonne é o autor que representa esta linha de exposição; e a 2) Prostituição libertina:

A prostituta libertina, diferente da cortesã virtuosa, é libidinosa. Tem “um temperamento”, ou seja, um caráter naturalmente sensual e uma propensão para o prazer, que compartilha com todas as mulheres (op. cit., p.251).

A prostituta libertina é uma mulher retratada como pessoa de intensa lascívia sexual; voracidade e efervescência sexuais – características reconhecidas em textos libertinos, inclusive, como próprias à sexualidade feminina: “uma mulher em sua verdadeira forma, [é] inteiramente dotada de sua sexualidade” (NORBERG, ibid., p.268), aprecia os prazeres tanto quanto os homens – apesar de ser dominada por estes.

O prazer feminino está, de fato, submetido ao prazer masculino; de direito existe numa conciliação entre os prazeres, um compartilhamento que une homem e mulher no “sagrado” pacto do casamento. Este pacto torna-se tão consensual que é possível depositar na mesma urna os votos deleitantes de magistrados, burgueses, padres, médicos e cientistas; um consenso que se consagra quando nascem os filhos – os filhos são o sinal de que a relação heterossexual teve sucesso – e dele se pode tirar o bom futuro da nova sociedade.

Essa mesma mulher, entretanto, está no centro do furacão onde transformações sócio-filosóficas ditam as novas regras de gênero. A ficção, ao mesmo tempo que mostra mulheres em plena atividade sexual – ressaltamos os tipos de mulheres: prostitutas, viúvas, solteiras, separadas –, retrata que “o lugar da mulher” deve ser somente ao lado da família (marido e filhos), fechando um ciclo

conservador de papéis: homens devem ser homens usufruindo publicamente de seu desejo por mulheres; mulheres, apesar de possuírem a capacidade de desejar sexualmente, existem para dar prazer aos homens. Embora consigam desejar, devem dedicar-se ao novo papel romântico instituído, deixando o desejo para o exercício de dois tipos de mulheres: as lascivas e as prostitutas - as prostitutas sendo aquelas que trocam favores sexuais por dinheiro, e as lascivas as que praticam livremente o sexo (e recebem dinheiro também): o uso dos prazeres, portanto, passa por uma ética que transgride o simples manuseio do corpo (a exemplo de *Teresa*).

Com a prostituição no centro do palco libertino, incorpora-se a figura feminina como possível predadora, sedutora e ativa sexualmente na relação, por um lado, e a legitimação do desejo masculino – por conseguinte, também, mas contraditoriamente, do papel feminino assexuado -, de outro.

Assim, a burguesia nos ensina que “uma das formas primordiais da consciência de classe, é a afirmação do corpo” (FOUCAULT, 1988, p.119) e produz toda uma economia da sexualidade organizando rigorosamente os preceitos que regeriam as ações dos indivíduos quanto ao uso de suas sexualidades. Inicialmente não há qualquer preocupação com a sexualidade dos demais membros da população das classes menos favorecidas; só haverá empenho que o controle sexual chegue a esses lugares, de fato, quando a própria imposição da miséria o faz: doenças

adquiridas na coabitação, desenvolvimento da indústria e sua “singular” necessidade de mão-de-obra estável e capaz de suportar as exaustivas jornadas de trabalho e eventuais “misturas” de classe na relação dos prazeres.

Desse modo, a força ascética burguesa de classe social separada não só introduz normas na centelha da sociedade como lhe infere um hábito. Assim, com a chegada da Revolução Francesa e a restauração do Império instaura-se, de vez, o novo ideal romântico e burguês de família.

2.2.1 – Caderno Rosa: mudança de tom

Já no *Caderno rosa* temos, finalmente, uma mudança de tom na relação com a obra e tradição libertinas: primeiro, vemos esse cartesianismo, característico dos livros libertinos do século XVIII e da sociedade iluminista eventual, provisoriamente posto em xeque - embora controle e vigilância dos prazeres não deixem de existir, havendo, inclusive, uma cena muito singular que os simboliza: “tem uma campainha quando a gente fica mais de uma hora no quarto. (...) eu não queria que ele tirasse a língua, mas a campainha tocou de novo” (HILST, 2005, p.21).

A criança é a protagonista da história e é para seu prazer que esta história é contada e apreciada; nem homens, nem mulheres, nem mesmo adultos, mas uma criança, que, socialmente, representa uma “não-pessoa” em nossa sociedade, pois não tem

vontade própria, independência financeira e, muito menos, sexualidade.

Segundo, não há preocupação com gravidez – assunto tão caro à sociedade setecentista:

Por que tanto medo de engravidar? *Teresa*, que é um elogio ao prazer, discute muito a contracepção e seus meios. Dissemos que o respeito à sociedade se expressa no conformismo político, e o respeito ao outro no cuidado para não engravidar a namorada: assim o amante devotado protege a saúde e a reputação da moça com quem se deita. O medo da gravidez é tão grande que lemos histórias de mulheres que por um defeito congênito (a Bois-Laurier) ou adquirido (a mãe de Teresa) não podem ser penetradas. Ora, para evitar filhos o romance elege dois meios básicos. O primeiro é a masturbação recíproca, método do padre T. O outro é o coito interrompido, praticado pelo conde no *happy end* do romance (RIBEIRO, 1996, p.227).³

O não querer engravidar, completa Renato Janine Ribeiro, se dá por duas vias: primeiro, por ser o prazer o mais importante objetivo da alcova, e, segundo, porque preconiza a figura do “homem senhor de si”, capaz de ter prazer e dominá-lo a ponto de expulsá-lo por própria vontade.

Assim, Lori combate as duas premissas acima destacadas: o prazer é vivido de forma tão livre que é, por si mesmo, o sentido da diversão; e, sendo Lori uma criança, ainda não tem condições de engravidar, mas de divertir-se com o próprio corpo, a exemplo

³ Os quatro personagens citados por Renato Janine Ribeiro, Bois-Laurier, mãe de Teresa, Padre T. e o conde, pertencem ao romance *Teresa Filósofa*. A primeira é uma libertina ainda virgem que protagonizou a história de várias tentativas ineficazes de desvirginamento, pois “uma membrana de nervos fecha a sua avenida com bastante exatidão, para que a flecha mais fina que o Amor teve no seu cesto jamais possa ter atingido seu alvo” (*Teresa Filósofa*, p.115); a segunda já teve referência neste texto; o Padre T. é o filósofo e mestre da contenção sexual, que ensina à Sra. C... o primor que assegura a contenção; e o conde é o protetor e amante de Teresa, para quem a razão e a prerrogativa ‘homem senhor de si mesmo’ é bastante apropriada: “Teresa, não gastarei todo o direito que adquiri. Receias te tornar mãe, vou te poupar disso. O grande prazer esta se aproximando, leva novamente a mão sobre o teu vencedor logo que eu o retirar e ajuda-o com algumas sacudidas a... agora, minha filha, eu... de... prazeres...” (op. cit., p.154-155).

dos filmes e revistas que discretamente investiga a fim de aprender sobre as cenas que escreve/imagina. É tão por isso que afirma: “Eu gosto de aprender” (HILST., ibid., p.66). Assim, prazer sexual e prazer do conhecimento andam juntos, mente e corpo são um só; realimentando-se continuamente num resfolegar filosófico só possível porque vividos por alguém sem amarras, sem pré-conceitos.

Lori não controla o prazer, ela o deixa fluir, mesmo que secretamente - à semelhança dos escritos setecentistas, o segredo torna-se basilar para a cadência narrativa, realizando com o teor exemplar seus não-ditos característicos:

Eu estava andando com as minhas perninhas meio abertas e ele disse pra eu me esforçar pra andar direito senão podiam querer saber porque eu estava andando assim e era claro que a gente não podia contar (HILST, 2005, p.33).

O segredo e não-dito têm uma determinação importante nos textos clássicos libertinos porque se apropriam de um instrumento bastante usado nas tramas narrativas: o *voyeurismo*. Esta imaginação que corre livre com as imagens testemunhadas torna-se uma porta aberta para a entrada e construção de outros mundos. É uma invasão dupla: invade-se a intimidade do outro ao vigiá-lo sem permissão, e invade-se o próprio mundo interno com o fluxo imaginativo motivado pela cena testemunhada. A Teresa voyeur observa no gabinete: “Um buraco largo como a mão, na porta desse gabinete, coberto por uma velha tapeçaria de bérgamo, muito clara, deixava-me ver livremente o quarto inteiro,

sem correr o risco de ser percebida” (*Teresa Filósofa*, p.44); entre arbustos de um bosque: “Decidi adiantar-me a eles no pequeno bosque e ali me esconder, de maneira a poder ouvi-los. (...) Pus-me num matagal, atrás de uma espécie de pequeno bosque de bordos”(op. cit., p.74-75); e atrás de uma cama: “Não hesitei em escorregar ali e me esconder atrás da cama, (...). Tinha a cortina do leito diante de mim, e podia entreabri-la quando precisasse, para ter por inteiro o espetáculo do pequeno leito” (op. cit., p.88).

A *Lori voyeur* esconde-se em vários lugares da casa: perto da escada (“eu sempre fico lá em cima perto da escada encolhida escutando”⁴), no escritório (“Eu ouvi um pouco atrás da porta do escritório”⁵) ou em qualquer local que passe despercebida (“mami ficou de olho esbugalhado, e eu estava espiando e ela não sabia”⁶).

Ambas suplantam amarras pessoais em nome do livre curso dos prazeres, e como é característico a romances libertinos, a inocência e ingenuidade marcam este curso livre. Inocência e ingenuidade, registrem-se, possíveis num romance escrito e adaptado ao século XX porque sua autora teve a idéia de dar a uma criança este desafio - e qual outra saída encontrariamos para traduzir a ingenuidade nos dias de hoje que não fosse numa criança?

⁴ Hilda Hilst, *ibid.*, p.18.

⁵ Op. cit., p.27.

⁶ Op. cit., p.84.

A ingenuidade, deste modo, exerce papel fundamental no romance libertino de Hilda Hilst: permite que sua personagem não sinta culpa e passe a perna na consciência; que viva livremente o fluxo de seus prazeres e aprenda com eles; que pense, sem medo de pensar, ou seja, filosofe.

2.3 – RISO E INGENUIDADE

O riso ingênuo, comedido, polido e discreto bem representa a atmosfera do século XVIII onde estão os libertinos. Parece contraditório pensar que tanta libertinagem não produza gargalhadas, fanfarras descomunais à semelhança daquelas encontradas no século XVI – onde deitam as raízes libertinas. Mas não é. O riso passa a ser exigido como ornamento, oficialmente; teólogos, moralistas, estadistas prefeririam abolir esse riso nefasto encontrado na Idade Média, mas, como não podem fazê-lo, limitam-no.

A ridicularização do rei, a disformidade do clero e desordem do povo não podem mais ser encenadas e livremente recebidas. Na essência dos novos tempos, alguns motivos são apresentados:

1) Violência nas ruas e crítica social:

Era cada vez mais comum que muitas festas terminassem em badernas e vandalismos dos participantes. Muitas, aliás, que de

uma simples bebedeira, redundavam em protestos políticos pouco confortáveis ao poder oficial:

em 1636, o carnaval de Bourges transforma-se em motim contra os oficiais de Justiça, enquanto em Clermont um comissário é assassinado. (...) Sob o reino de Luís XIII, muitas revoltas contra os fiscais de Richelieu começam com festas em que indivíduos disfarçados, enfarpelados com um sobrenome, esquentam-se e se atracam com os agentes do poder, como os Lanturlus, de 1630 (MINOIS, 2003, p.323).

A ordem, um conceito bastante apropriado para as argumentações racionalistas e liberalistas do século XVIII, encontrará no século seguinte um parceiro importante e fundamental da ideologia científica e burguesa procedente: o progresso. Antes disso, o conceito de ordem é ligado a uma noção de contenção por parte do poder público que começa a não aceitar mais tantas festas e festejos críticos ao sistema. Não há mais espaço, neste contexto histórico, para o carnaval: “os diálogos do século XVII prepararam o “realismo da alcova”, que espia os fatos e gestos da vida privada e que atingirá seu pleno desenvolvimento no século XIX” (BAKHTIN, 1999, p.91).

2) O Iluminismo:

Segundo Benedito Nunes no ensaio *A visão Romântica* (2005), podemos considerar como apreensões gerais do Iluminismo as idéias de Razão e Natureza, principais matizes do pensamento iluminista:

essa mesma idéia de Razão – o bom senso cartesiano, igualmente compartilhado por todos os homens – e a idéia de Natureza – o conjunto daquelas disposições que, acessíveis ao livre exame analítico, seriam sempre iguais em toda parte, (...) vinculou o individualismo racionalista da Ilustração, que reconheceu o homem como sujeito universal de direitos naturais em nome da humanidade, e como sujeito universal de conhecimento em nome do progresso da inteligência da espécie (NUNES, *ibid.*, p.56).

Razão e Natureza, preços de uma sociedade que celebrava o saber racional e sua capacidade de controle, fazem-nos refletir sobre uma dúvida que pairava no ar: é possível monitorar corpo e alma, Natureza e Razão? Da indecisão ontológica daí imanente, nascem os primeiros escritos que culminam no século XIX num Marquês de Sade: muito mais ousado e entusiasmado com as possibilidades do corpo e da alma.

O século das luzes, que atacava os privilégios da aristocracia e condenava os clérigos, de fato, deixou para ousar no século seguinte, porque até “Voltaire lembra que todos são iguais perante a monarquia” (FALBEL, 2005, p.32), portanto, ele não nega a presença da monarquia. Ao contrário, entre os séculos XVII e XVIII o riso pantagruélico ou carnavalesco perde sua intensidade e legitimação, o que representa, também, uma necessidade séria, racional e cartesiana de controlar os instintos e exageros - não à toa, desaparecem ou mudam de função a figura do Bobo nas cortes: a rainha Elisabeth, apesar de gostar de seus bobos, está sempre vigiando-os; no reino de Luís XIII, “a monarquia invertida do cômico” perde o sentido; as brincadeiras que se deslocam da

praça e vão para os salões privados das elites, possuem, agora, seu bobo domesticado (MINOIS, 2003, p.358-359).

Portanto, o riso pendente à época do romance libertino repercute seu contexto histórico, e, na Ilustração, o riso não é alegre; Hobbes o dirá, e Voltaire apoiará a sátira em detrimento da bufonaria, porque o riso deve ser usado “com uma finalidade precisa que é, frequentemente, agressiva e destruidora. (...) Transformando-se em ironia e humor, o riso bruto perde a naturalidade, civiliza-se, intelectualiza-se e refina-se (op. cit., p.366)

3) O espírito jansenista:

Nascido de um conjunto de princípios filosóficos do bispo de Ipres, Cornélio Jansênio (1585-1638), o jansenismo tinha como premissas a predestinação divina, a inexistência do livre-arbítrio e a incapacidade da natureza humana de fazer o bem (a não ser por inspiração e intervenção divinas). Os jansenistas, na prática, esquecem-se da redenção do Cristo do Novo Testamento, tendo por referência o Deus Cruel e Todo-Poderoso do Antigo Testamento. Assim, Jesus, filho desse deus, é também da mesma estirpe; portanto, como seria possível que o “filho do homem” risse?

Dessa forma, o jansenismo contribuiu para dar ao riso essa feição sombria, ou melhor, uma função sombria. No século XVII, tornou-se lugar-comum, evidência e axioma dizer que Cristo jamais

riu; daí o silogismo: “já que Jesus nunca riu, ninguém deve rir” (MINOIS, 2003, p.350). Afinal, para que rir? Perguntariam os jansenistas, a humanidade toda é tristeza e pecado, a “condição humana corrompida exige lágrimas” (op. cit., p.353). O rei, que é predestinado por Deus, deve preservar a seriedade de seu povo opondo-se a qualquer manifestação de zombaria e derrisão; o povo deve conter-se para não despertar o inferno que abriga o coração de cada pessoa.

Mas parece haver exceções. Pascal, um jansenista que gostava de ironizar os padres jesuítas, tentava cumprir o dever precípuo de um seguidor das idéias de Jansênio: desacreditar da condição humana. Para isso, não via problema em usar uma “zombaria cristã, caridosa, justa, a serviço da verdade e do sério” (op. cit., p.375), se isso significasse desmascarar a mentira e hipocrisia. A base da teoria do riso de Pascal está no chamado “efeito surpresa” do riso: trata-se daquele momento onde é impossível não rir do ridículo de quem diz uma coisa e faz outra – como os jesuítas. Mas, na verdade, mesmo aceitando o lugar da zombaria em determinadas circunstâncias, nossa “exceção”, Pascal, é apenas uma “ligeira exceção”: correto seria dizer que Pascal se permitiu sorrir, ponto.

Assim, apesar de as festas populares manterem-se até o final do século XVIII, na grande maioria dos países, cidades e lugarejos, o pensamento cartesiano “nos assegura, um quadrado só pode ter

quatro lados (...). Descartes despoja a realidade da cor, do cheiro e de todas as qualidades sensíveis" (SYPER, 1980, p.28); o riso lasso do libertino é socialmente medroso, e filosoficamente pessimista: "não espera nada do mundo nem dos outros" (MINOIS, ibid., p.373). Um lastro que chegará ao século XVIII legitimado pelas luzes da razão.

É preciso, desta forma, dar outro tom ao riso, sem escondê-lo; deixar que prolifere, contanto que não fira os códigos pouco a pouco estabelecidos:

Para zombar bem, é preciso utilizar termos elevados e sugerir mais do que dizer – o que não é uma mentira, porque as pessoas sabem que é uma brincadeira. É preciso ser natural, sem afetação, evitar as ambigüidades, zombar antes para se defender que para atacar, não cair na bufonaria com gestos e caretas, evitar a arrogância e palavras desagradáveis, não debochar com muita freqüência, não caçoar de traços que possam se voltar contra nós, não zombar coletivamente (MINOIS, ibid., p.335-336).

Com todos esses preceitos, e mais toda uma enciclopédia criada para combater o riso, é preciso ter cuidado ao rir. Os romances libertinos bem demonstram esse cuidado porque a proposta é vivenciar uma ética dos prazeres bastante circunscrita: não destruir o sistema social estabelecido, gozar sem procriar, racionalizar as relações, vigiar os desejos - não à toa ter o *voyeur* um papel importante nos romances libertinos por representarem uma espécie de transgressor da intimidade determinada entre as quatro paredes de um bordel ou lar.

Teresa Filósofa segue à risca todos os cuidados anti-riso, por isso, seu riso é cuidadoso e ingênuo; sua diferença com Lori se dá, imediatamente, na intencionalidade do riso. Para Teresa, rir é um ato quase pensado (não que meninas como Teresa, à época, não pudessem gargalhar); em suma, Teresa sabe que sanções poderia sofrer ao denunciar, ou mesmo zombar e escarnecer desaforadamente do padre Dirrag e da senhorita Eradice. Por isso, após ver aquelas cenas – escondida no quarto vê padre Dirrag chegar e tocar a mama esquerda de Eradice, dizendo tratar-se do local onde se encontra a chaga de São Francisco; faz a moça desnudar as nádegas, “essas partes das carnes que são o motivo da cólera de Deus” e começa a recitar versículos sagrados que se misturam aos murmúrios impudicos e olhos embevecidos pela formosura da discípula; expedi-lhe golpes sobre todo o corpo e introduz o “cordão” de São Francisco – Teresa silencia para refletir: “Com meu coração na mais viva agitação, beiei-a [Eradice] e saí. Quantas reflexões sobre o abuso que se faz das coisas mais respeitáveis estabelecidas na sociedade!” (*Teresa Filósofa*, p.53).

A ingenuidade de Teresa é também sua arma de defesa das hipocrisias que negam a força propulsora de seus desejos. Então, sem culpa, ela solicita o prazer: “quando o Padre Dirrag saiu do quarto da senhorita Eradice, eu voltei para o meu. Logo que entrei, prosternei-me de joelhos para pedir a Deus a graça de ser tratada como a minha amiga” (op. cit., p.60).

Já para Lori, a ingenuidade é também uma arma, mas uma arma para atacar a dissimulação e falsidade. Sua rotina, espelhada no pai (que costumava trabalhar no escritório sempre durante o dia para descansar à noite), faz nascer percepções e imaginações que acessam aventuras, segredos, proibições e desafios:

e então eu fui lá no teu escritório muitas vezes e lia aqueles livros que você pôs na primeira tábua e onde você colou o papel na tábua escrito em vermelho: BOSTA. E todas as vezes que dava certo de eu ir lá eu lia um pouquinho dos livros e das revistinhas que estavam lá no fundo, aquelas que você e mami lêem e quando eu chegava vocês fechavam as revistinhas e sempre estavam dando risada (HILST, 2005, p.92).

Semeia o terreno para experimentar o processo de aprendizagem e criação:

eu peguei alguns pedacinhos da tua história da mocinha, mas fiz mais diferente, mais como eu achava que podia ser se era comigo. (...) Bom, papai, eu só copiei de você as cartas que você escreveu pra mocinha mas inventei o tio Abel. Porque Caim e Abel é um nome do catecismo que eu gostei. Mas eu copiei só de lembrança as tuas cartinhas, eu ia inventar outras cartinhas do tio Abel quando eu aprendesse palavras bonitas (op. cit., p.93-95).

“Mocinha” e “Abel”, os personagens que entram na narrativa do Caderno Rosa escrito por Lori: o primeiro como parte de um “Caderno negro” entregue por Abel a Lori (na verdade, parte dos escritos do pai), justificado de forma fictícia:

Agora veio um bilhete do tio Abel: (...) encontrei esta outra história (...). É a primeira história de um caderno que vai se chamar: O Caderno Negro. Vou copiar a história que o tio Abel me mandou, no meu caderno rosa (op. cit., p.38).

O outro personagem, Abel, aparece assim identificado:

Apareceu um homem tão bonito aqui e conversou muito com mamãe e papai. (...) ele disse que precisava de cenário, de mais cenário, e se podia me levar para a praia, que precisava de um cenário de saúde. (...) O homem disse que me trazia de volta à tardezinha e que ia trazer um peixe lindo pra mamãe e papai. Então eu fui com o tio Abel. Ele se chama assim. Foi lindo desde o começo (op. cit., p.27-28).

De acordo com a afirmação de Alcir Pécora no início deste capítulo, “à maneira dos escritos libertinos, Lori é iniciada pelos pais, (...) ingênuas, é também naturalmente disposta para a bandalheira” (2005, p.09); a descoberta da “transgressão social” sediada pelos pais, o proxenetismo, serve inclusive para trazer à tona a presença autoritária e autorizante do Estado, na mesma medida que foi a força da autoridade da Igreja Católica para Teresa Filósofa.

Ora, Teresa testemunha a mentira social patrocinada pelo clero, integralmente mantida pela estrutura do sistema que eles defendiam: o fortalecimento do poder clerical, manutenção financeira, perpetuação do *status quo*. É por esta via que ela é autorizada a sentir, fazer, perceber. Por exemplo: um abade evidencia a legitimidade dessa condição social ao fazer longas apologias sobre os deveres humanos, entre as quais diz:

Deus não quis somente a felicidade de alguns em particular, Ele quer a felicidade de todos. Portanto devemos nos prestar mutuamente todos os serviços possíveis, contanto esses serviços não destruam algumas ramificações da sociedade estabelecida: é este último ponto que deve dirigir as nossas ações. Conservando-o, no que fazemos, em nosso estado, cumprimos todos os nossos deveres. O resto não

passa de quimera, ilusão, preconceitos (*Teresa Filósofa*, p.97).

E Lori, no auge dos seus oito anos de idade, ao ser descoberta no uso livre de seus prazeres precisa ser vigiada por uma autoridade: neste caso, o Estado. Através de seu aparato profissional e da recomposição da responsabilidade social sobre a criança (a mudança do *pátrio poder*), o Estado deve restabelecer o caminho que fora desviado, desvirtualizado; seu papel é, precisamente, de recompor a criança perdida ao seio de uma normatização ou normalidade social:

Não tenho mais meu caderno rosa. Mami e papi foram pra uma casa grande, chamada casa pra repouso. Eles leram o meu caderno rosa. Estou com o tio Toninho e a tia Gilka. (...) e vou sim, mami, no sicólogo que você queria chamar um pouco antes de desmaiá na minha segunda página. Eu quero que a gente volte pra casa logo bem contente e sarados. O papi e mami, todo mundo lá na escola, e vocês também, falam na tal da cratividade, mas quando a gente tem essa coisa todo mundo fica bravo com a gente. Lambidinhas pra vocês também... (HILST, *ibid.*, p.91-96).

Lori, porém, está embebida da vontade mais forte de escrever, editar seu próprio livro e compartilhar-lhe com o pai nas conversas das tardes de domingo: “Eu também ouvia tudo o que você e mami e tio Dalton, e tio Inácio e tio Rubem e tio Millôr falavam nos domingos de tarde. Eu acho lindo todos esses tios que escrevem” (op. cit., p.95).

Como quem ri, ou dá lambidinhas no papel para daí passar adiante, Lori retoma a retórica secreta (à moda dos libertinos) e a “creatividade”, ratificando um antigo desejo: “eu disse que não

queria copiar ninguém, queria que fosse um caderno das minhas coisas" (HILST, *ibid.*, p.38); e explica:

Querido tio Lalau [editor do pai de Lori e incentivador do Caderno Negro]: o senhor foi o único que falou uma coisa bonita do meu caderno rosa. (...) olha, tio, o segredo é que eu estou escrevendo agora histórias pra crianças como eu e só quero mostrar para o senhor pra ver se essas também o senhor quer botar na máquina. Eu acho que elas são lindas! São histórias infantis, sabe, tio. Se o senhor gostar, eu posso fazer um caderno inteiro delas. O nome desse meu outro caderno seria: o cu do Sapo Liu-Liu e outras histórias (op. cit., p.96-97).

Portanto, Lori aprende, entre desafios e semeaduras, que pode construir sua própria “criatividade”, mesmo quando “todo mundo fica bravo com a gente”. Sua ingenuidade traz na inocência a traição contra os devassos de carteirinha, ou seja, aqueles que estão mais preocupados em acusar e reclusar, que ampliar e abrir.

A sincera ingenuidade de Lori – que brinca e solavanca preconceitos, preceitos – torna-se, em seu mais pleno exercício, ironia. Ironia, aliás, bastante característica nos romances libertinos que inauguram em seu processo de transição pré-Romantismo/Romantismo a confrontação do *eu* e suas realidades absurdas:

A *ironia* romântica, por conseguinte, que exprime a superação dialética dos limites que se opõem ao espírito humano, vela-se também de perturbantes sombras: é-lhe subjacente a consciência de que cada triunfo é apenas prelúdio de um novo combate, numa cadeia infinidável de gestos e actos incessantemente recomeçados. Destino de Sísifo, tentação do absurdo... (AGUIAR e SILVA, *ibid.*, p.480).

Lori produz, em sua ironia, essas “perturbantes sombras” que aniquilam conceitos (pedofilia) e predisposições (literatura pornográfica), ampliando-os; cria numa “sugestão fugaz”, como se refere Kierkegaard em *O conceito de ironia* (1991), sobre as mais caras premissas do prazer e pensar (ou filosofar) das pessoas entre épocas (da ficção libertina tradicional à ficção contemporânea do século XX); por isso mesmo, Lori dissimula os pré-textos de seu texto (do grego *eironeia*, que remete à dissimulação), recria sobre o que está guardado, engavetado, escondido, para redizer e refazer.

Lori é sutilmente fingida. Ela sabe esconder-se e aproveitar-se de sua célebre ingenuidade para rir da idiotia dos outros. Afinal, não é isto que ela faz ao tecer toda uma necessidade material e financeira? Com um deboche singular, a pequena criança graceja dos pais e dos amantes-personagens:

Eu contei pro papi que gosto muito de ser lambida, mas parece que ele nem me escutou, e se eu pudesse eu ficava muito tempo na minha caminha com as pernas abertas mas parece que não pode porque faz mal, e porque tem isso da hora. É só uma hora, quando é mais, a gente ganha mais dinheiro, mas não é todo mundo que tem tanto dinheiro assim pra lamber. O moço falou que quando ele voltar vai trazer uma meias furadinhas pretas pra eu botar. Eu pedi pra ele trazer meias cor-de-rosa porque eu gosto muito de cor-de-rosa e se ele trazer eu disse que vou lamber o piu-piu dele bastante tempo, mesmo sem chocolate (HILST, ibid., p.21).

Lori é tão absurdamente irônica (e de uma ironia inocente que se processa naturalmente na personagem) que nem se importa se as lambidas serão ou não com chocolate (embora prefira

“com”), contanto que lhe tragam meias cor-de-rosa para combinar com todo o seu “quartinho” rosa; sua dissimulação, que é ingênuas, acaba por desmascarar a dissimulação das pessoas.

Dessa maneira, ela mostra que o prazer e o consumismo são coisas tão normais (ou naturais?) que fica quase impossível entender por que as pessoas fazem tanta questão de escondê-los:

Por que será que ninguém descobriu pra todo mundo ser lambido e todo mundo ia ficar com dinheiro pra comprar tudo o que eu vejo, e todos também iam comprar tudo, porque todo mundo só pensa em comprar tudo (op. cit., p.22).

Assim, o prazer caminha junto à reflexão sem questionar o que é socialmente estabelecido. No caso de Teresa, que é essencialmente iluminista, a razão controla o prazer:

Respondei, teólogos astutos ou ignorantes, que criais os nossos crimes ao vosso bel-prazer: quem pôs em mim as duas paixões entre as quais eu me debatia, o amor a Deus e o prazer da carne? A natureza ou o diabo? Optai. (...) A razão me fizera perceber bem as duas paixões que me agitavam, foi por ela que concebi, consequentemente, que sendo tudo de Deus, essas paixões me provinham Dele, em toda a força em que se encontravam. (...) Enfim, cada um pode demonstrar a si mesmo que a razão serve somente para que o homem conheça o grau de vontade que tem de fazer ou de evitar esta ou aquela coisa, combinado com o prazer e o desprazer que, para ele, deve resultar disto. Desse conhecimento adquirido pela razão resulta o que chamamos de a *vontade* e a *determinação* (Teresa Filósofa, p.36-37).

Razão que aparece para solidificar as mentes e corações, sobrepondo-se, por exemplo, ao riso:

O entusiasmo súbito é a paixão que provoca aqueles trejeitos a que se chama riso. Este é provocado ou por um ato repentino de nós mesmos que nos diverte, ou pela visão de alguma coisa deformada em outra pessoa, devido à comparação com a qual subitamente nos aplaudimos a nós mesmos. Isto acontece mais com aqueles que têm consciência de menor capacidade em si mesmos, e são obrigados a reparar nas imperfeições dos outros para poderem continuar sendo a favor de si próprios. Portanto um excesso de riso perante os defeitos dos outros é sinal de pusilanimidade. Porque o que é próprio dos grandes espíritos é ajudar os outros a evitar o escárnio, e comparar-se apenas com os mais capazes (HOBBS, 1988, p.36).

Razão que liberta as mentes e recompõe as atitudes das pessoas; razão civilizada, controlada e polida que se comprehende numa ordem conhecida por materialismo:

Não se trata, apenas, de dizer que a realidade é de ordem material. Convém enumerar alguns pontos essenciais do que compreendemos por essa doutrina: primeiro, o que se convenciona chamar espírito ou espiritual é, na verdade, da ordem da matéria. Segundo, essa redução do espírito à matéria tem o sentido de uma desmistificação. (...) Daí que, terceiro, essa libertação ou emancipação dos homens se faça *contra* os que têm interesse em mantê-los a ferros – os sacerdotes, por exemplo. E finalmente, quarto, daí também que a emancipação seja sobretudo das mentes e das condutas pessoais, não necessariamente implicando a contestação dos poderes vigentes ou das formas externas de comportamento (e de culto) (RIBEIRO, 1996, p.221).

Por isso, Teresa tem consciência da existência de uma “determinação rigorosa como a da ciência” nas relações humanas, explicada pela “relação de causa e efeito” que nos impede de agir livremente:

A arrumação dos órgãos, as disposições das fibras, um certo movimento dos humores dão o gênero das paixões, os graus de força pelos quais elas nos agitam, forçam a razão, determinam a vontade tanto nas maiores quanto nas menores ações de nossa vida. (...) Supor que o homem é livre e que ele se

determina por si mesmo é igualá-lo a Deus (*Teresa Filósofa*, p.40).

Já Lori, que é menos razão e mais criatividade, mergulha na própria imaginação ao modo de um Dom Quixote que, ao “copiar” a ficção pedófila do pai, reinventa a própria realidade.

Imersas sob um mar em fúria (dos pais, dos tios, dos padres, dos amantes, do Estado e da religião), Teresa e Lori riem à moda dos livres-pensadores, pois como personagens irônicas, não precisam dar explicações de seus risos: por um lado, estabelecem-se socialmente e testemunham o intercurso de uma sociedade que caminha para o progresso, ordem, verdade e civilização; por outro, absorvem do riso setecentista a sua ingenuidade característica, cujo caminho sempre as leva para a libertinagem. Sobretudo, caminham em direções diferentes: Teresa ri para se defender, Lori ri para se armar.

Teresa ri no processo de aprendizagem das filosofias e dos prazeres da vida, mas não ousa burlar o pacto social que a embrulha; Lori ri, e, inocentemente, passa a perna sobre os preconceitos e preceitos do prazer. Sua ética se dá na livre expressão de seus prazeres, tanto que ela não interrompe o processo – Teresa interrompe, não só aprende a “segurar” o prazer, como cria sua ordenação no tempo: “eu segurara a flecha, apertava-a levemente em minha mão, (...). Recomeçamos e, faz dez anos, nossos prazeres se renovaram da mesma forma, sem perturbação, sem filhos, sem inquietação” (*Teresa Filósofa*, p.155).

Lori dá livre seguimento ao prazer e à criação que está diretamente relacionada à sua forma de ter prazer. Como uma sereia que canta e seduz, ela não pára de mergulhar no próprio mundo, transformando a realidade num sonho possível; talvez daí advenha a referência de Zahidé Muzart (1992, p.270) à sereia Loreley da lenda e a Lori de Hilda:

O nome Lori Lamby, de conotação especial, faz pensar na Loreley de Clarice e, bem antes, na sereia da lenda. Os nomes em Hilda Hilst têm sempre significados especiais. Lori, a sereia, seduz. A sedução está também em Lori Lamby.

Segundo François Brisson, em *Lorelei*, no Dicionário de mitos literários (2005, p.590-596), a lenda de Loreley remonta à mitologia germânica do início do século XIX, mais precisamente da Renânia, escrita originalmente por Brentano em 1804. Salvo as várias interpretações da lenda (Niklas Vogt, Heine, Eichendorff, Alexandre Dumas, Victor Hugo, Gérard de Nerval, Delacroix, Apollinaire), Lorelei é “um avatar romântico e ocidental de um mito universal e intemporal” que apresenta uma mulher (fada ou criatura demoníaca) que tem seu poder de sedução na voz. Sua “voz irônica irá sempre ressoar com um eco” atraindo os desavisados barqueiros (como esses que navegam pelos livros).

Lori, à semelhança de Lorelei, seduz pela voz (pela língua!) que perscruta atentamente nas palavras que aprende do dicionário, “ando sempre com o dicionário na mão” (HILST, ibid., p.78) e que reescreve no seu *Caderno Rosa*. As palavras reescritas dos textos do pai (o mentor e inventor silencioso das histórias escritas por

Lori em seu caderno) são a primeira fase de um processo de expurgação dos gritos aos ouvintes (barqueiros) e podem, também, significar a morte dos navegantes (como na lenda) representada nos seus interditos e proibições: que a Lori sedutora e ingênuia não entende por quê.

O fato é que, sem Lori, provavelmente, jamais viriam à tona as histórias reescritas no *Caderno Rosa*, porque seu pai nunca admitiu a idéia de construir uma narrativa repleta de “nojeiras”, como essas de menininhas ninfetas:

é a história de uma menininha, eu tô no começo (...). – “Corno da pica do Lalau, eu não vou conseguir ir até o fim!” Mamãe diz: “Fica frio amor, vai sim”. Papi diz: “Então esquenta a tua cona na porca da minha cadeira e vê se inventa qualquer coisa, meu deus, meu deus, eu nunca mais vou conseguir meter nem com você nem com nenhuma cadela, e quer saber? Tira a tua filhinha daí porque eu não aguento mais ver nenhuma menininha, ó meu deus que grande porcaria, que cagada de camelo” (HILST, ibid., p.70-77).

Lori mostra que o “diário é um texto que gera outros textos” (MACIEL, 2002, p.58) e que, reescrito em suas mãos, passa verdadeiramente a existir. Sua voz (representada em seu amor pela língua) é a arma ingênuia que dá continuidade ao processo de escrita catártico em novos escritos, porque “em Lori Lamby, o que vamos encontrar é uma grande ingenuidade e pureza ao lado do mais extremado amor pela língua. Em toda a narrativa, a personagem persegue o uso e o sentido das palavras” (MUZART, 1992, p.270); perseguição-processo culminante no novo caderno chamado “o cu do Sapo Liu-Liu e outras histórias”, agora,

legitimamente seu - a “terceira história”, a seguir, é retirada do novo caderno de Lori:

TERCEIRA HISTÓRIA

Era uma vez uma mosca chamada Muská. Ela se achava um bicho repelente. Cada vez que se olhava no espelho ela chorava. Um dia Muská encontrou a comadre Vertente. Vertente era cheia de cascata, linda, lisa e lavada.

- É, comadre Vertente, como é que é ser assim como gente?

- Não me ofenda, Muská, gente é repelente!

- Cê acha?

- Cê pode até não acha, Muská: quem sai aos seus não degenera, Muská véia.

E muito encrespada deu-lhe uma bela lavada!

(Tio Lalau: essa é pra pensar. “Funda e tênuê”, como diz papi. E como nas fábulas do tio La Fonténe.) (HILST, ibid., p.100)

Em sua “terceira história”, Lori continua seu processo, continua com o riso, ainda miticamente como Lorelei, que ria antes da derrocada dos navegantes, porque o riso nunca morre, mas passa fluido como o rio que corre sozinho.

De todas as formas - rústico, proibido, polido, sombrio, sarcástico, zombador, alegre, burlesco -, o riso sobrevive. Cada época, majoritariamente, pode até determinar (ou aceitar?) sua forma de rir, mas, de forma geral, o riso tem-se mostrado presente em todas as sociedades e nos seus mais variados momentos.

Assim, por compreender que o riso tem essa capacidade de mover-se e deslocar-se atemporalmente (mesmo à margem), é que tratarei do riso rústico (capítulo 2) encontrado na obra *Contos d'escárnio/textos grotescos*, publicado no mesmo ano e logo após *O caderno rosa de Lori Lamby* (1990). O riso rústico - embora anterior ao riso ingênuo da tradição libertina, numa contagem

histórica contínua, linear, diacrônica -, neste estudo, é acima de tudo parte dos risos. Com uma lógica própria - descontínua e contraditória - sobrepõe-se à ordem uniforme dos fatos. À sua maneira e na singular medida de sua intensidade, as obras hilstianas vão movendo-se dentro desse universo.

3. CAPÍTULO 2 – OS CONTOS DO RISO

Há duas obras clássicas bastante conhecidas sobre o Riso como conceito literário: a de Henri Bergson chamada *O Riso* (2001), e de Vladimir Propp intitulada *Comicidade e Riso* (1992). A primeira foi escrita no final do século XIX e publicada na *Revue de Paris* (1899), reunindo três artigos sobre o riso; a segunda, de Vladimir Propp, foi publicada na segunda metade do século XX, evidenciando o interesse do autor por retratar folclore e literatura diante de uma sociedade cada vez mais imobilizada pelo Estado totalitário comunista.

No *Riso* (2004), Bergson mostra algumas importantes variações do riso: 1) é elemento de cumplicidade entre os ridentes, 2) faz parte de uma cultura, por isso tem uma significação social, 3) pode ser uma ação involuntária provocada por uma atitude cômica, 4) quando relacionado a objetos mecânicos (como uma caixa de surpresas, fantoches) pode criar um clima lúdico e cômico, 5) na comédia clássica é expresso por um dito gracioso ou repetição de palavras, 6) funciona como “trote social, 7) principalmente sobre alguns defeitos, 8) e rigidezes, 9) que, à exceção daquilo que nos comove e sensibiliza, pode acontecer em qualquer circunstância.

Dessa forma, embora o trabalho de Bergson seja clássico (e sua iniciativa é elogável), quando tratado sob uma perspectiva

teórica mais densa percebe-se que é fluido demais para ser considerado um estudo aprofundado do tema.

Vladimir Propp, por sua vez, passeia por alguns caminhos trilhados em Bergson, embora realize ao longo de seu texto algumas críticas ao escritor francês: “Segundo Bergson, o riso ocorre quase com a precisão de uma lei da natureza (...). O erro de tal afirmação é bem evidente: (...) é possível existirem pessoas que não riem e que é impossível fazer rir” (PROPP, ibid., p.31); “Bergson escreve: “Uma paisagem pode ser bela (...); mas nunca será risível”. E atribui a si próprio esta descoberta (...). Quase cinquenta anos antes de Bergson, Tchernichévski, por exemplo, já o expressara” (op. cit., p.37).

De toda forma, há dois elementos comuns aos clássicos aqui rapidamente revisitados: o primeiro afirma que “apenas o homem pode rir”; o segundo que “nem toda deformidade é cômica. A limitação aristotélica continua verdadeira nos dias de hoje” (op. cit., p.60).

De modo variado, V. Propp e H. Bergson mostraram que o riso é um ato puramente humano, e, seguindo os preceitos aristotélicos, ratificam essa premissa ao dizer que o riso é sempre sobre/para o homem – mesmo quando rimos de algum aspecto ridículo nos animais ou seres inanimados, fazemos porque o associamos aos aspectos risíveis do homem – e “que é possível rir do homem em quase todas as suas manifestações. Exceção feita ao domínio dos sofrimentos (...)" (op. cit., p.29).

Georges Minois e Hilda Hilst, no entanto, trazem alguns questionamentos teórico-literários sobre o riso que valem a pena ser levantados: o primeiro autor no que concerne ao fato de somente o homem ter a possibilidade de rir; a segunda quanto à manifestação limitada do riso ao mostrar que a relação entre este e grotesco pode sempre resultar em mais riso, sob quaisquer circunstâncias, ferindo, desta forma, a máxima clássica (um axioma?) de que não podemos rir em determinadas situações.

Assim, G. Minois demonstra que o riso não é só uma característica humana, mas também divina. Segundo este autor, um papiro alquímico oriundo do século III, “o papiro de Leyde”, comprovou ter o universo nascido de uma gargalhada: “Deus, o Único, qualquer que seja seu nome, é acometido – não se sabe por quê – de uma crise de riso louco, como se, de repente, ele tivesse consciência do absurdo de sua existência”(MINOIS, 2003, p.21). O autor assim resume:

Tendo rido Deus, nasceram os sete deuses que governam o mundo... Quando ele gargalhou, fez-se a luz... Ele gargalhou pela segunda vez: tudo era água. Na terceira gargalhada, apareceu Hermes; na quarta, a geração; na quinta, o destino; na sexta, o tempo”[citado por S. Reinach. *Cultures, mythes et religions*. Paris: Bouquins, 1996]. Depois, pouco antes do sétimo riso, Deus inspira profundamente, mas ele ri tanto que chora, e de suas lágrimas nasce a alma (op. cit., p.21).

Os mitos sobre a origem divina do riso remontam sempre a outra e outra história que se pode contar: “o filósofo Próclus, no século V a.C., fala de um poeta órfico que atribuía o nascimento

dos deuses ao riso da divindade soberana e o nascimento dos homens e suas lágrimas" (op. cit., p.22); o poeta grego Homero afirma que os deuses enchem o Olimpo de riso: Zeus ri do "tumulto geral dos olímpicos" e da vingança que acometerá Prometeu. Apolo acha graça dos "jogos do pequeno Hermes. Atenas gargalha enquanto golpeia Ares (MINOIS, ibid., p.23). Na verdade, o riso parece ter sido antes dos deuses que da humanidade: "Em pouco tempo, ri-se com os deuses. O riso deles é sem entraves: violência, deformidade, sexualidade desencadeiam crises que não têm nenhuma consideração de moral ou decoro" (op. cit.). Nesse sentido, poderíamos contestar a posição de Aristóteles em afirmar que o "riso é próprio do homem".

De toda forma, como explica Verena Alberti em *O riso e o risível na história do pensamento* (2002, p.45), "talvez a influência de Aristóteles seja a mais marcante na história do pensamento sobre o riso", mesmo não tendo empreendido uma Teoria do Riso. Na verdade, Aristóteles se debruça sobre o "cômico", e, mesmo assim, o que temos sobre este assunto é muito pouco. Segundo Verena Alberti esta ausência do "cômico" como motivo teórico se deve, essencialmente, à perda do Livro II da *Poética*:

Como o Livro II da *Poética* – aquele que, segundo o próprio Aristóteles, tratava da comédia – se perdeu, faltam-nos as idéias de Aristóteles sobre o enigma do cômico, ausência ainda mais significativa por sabermos que ele se ocupou do assunto. A própria perda do Livro II da *Poética* tornou-se objeto de reflexão. Não só foi tema apaixonante para um romance – caso de *O nome da rosa*, de Umberto Eco –, como ocupa os círculos acadêmicos em tentativas de reconstituir o que Aristóteles teria dito (ALBERTI, 2002, p.45).

De acordo ainda com V. Alberti, provavelmente os primeiros a sistematizarem o riso foram os autores latinos Cícero (106-43 a.C) e Quintiliano (35-96 d.C). Na obra *De oratore* de Cícero (construída na forma de diálogo), por exemplo, o *ridiculum* “ocupa um espaço maior do que o ensinamento da *dispositio* ou da *memoria*, duas das cinco partes fundamentais da retórica” - o *ridiculum* é traduzido pela autora como “risível”. Para Cícero “o bom orador tem sempre uma razão para empregar o risível, enquanto os bufões e mimos fazem troça o dia todo e sem razão” (op. cit., p.59). Por isso, trata o risível como matéria retórica importante:

Na parte dedicada ao risível, Cícero fala sobretudo através de César (Iulius Caesar Strabo), um orador que nos apresentado como mestre no uso do *ridiculum* em seus discursos. (...) Existem, diz ele através de César, dois gêneros de risível: “Um se estende igualmente por todo o discurso, o outro consiste em ditos vivos e curtos. Os antigos deram ao primeiro o nome de troça (*cauillatio*), ao segundo, o de dito espirituoso (*dicacitas*)”. De acordo com a descrição de César, o primeiro tipo consiste no risível sustentado ao longo de todo o discurso, na alegria divertida e no tom de jovialidade contínuo, e o segundo, no risível que escapa em rápidas piadas, no dito malicioso ou sarcástico (ALBERTI, ibid., p.57).

Por sua vez, Quintiliano nos fala do risível e do riso no terceiro capítulo do Livro VI da *Institutio oratoria* (92-94 d.C) – obra que objetiva “fazer do aluno um orador”; com efeito, embora reclame da “indefinição do objeto do riso”, Quintiliano descreve algumas premissas importantes para se entender o riso:

O leitor passa então a ser informado de que o riso não é apenas provocado “por uma *ação* ou uma *palavra*, mas às vezes também por um *toque físico* e de que rimos não só do que é dito ou feito de modo picante e espirituoso, mas também “por estupidez, por cólera, por medo”. (...) Ora, tanto de vista da percepção do risível (o julgamento de um dito espirituoso) como do ponto de vista de sua produção (a apresentação das coisas risíveis), o riso de Quintiliano situa-se fora dos limites do pensamento sério (dos princípios racionais, da lógica e da verdade) (op. cit., p.63-67).

Dito malicioso ou sarcástico que agrega em Hilda Hilst o que Cícero já definiu acima por *dicacitas*, há uma rusticidade risível própria do trato romano visto apenas em autores singulares como Juvenal, Varrão, Catão de Útica, Catulo, Marcial, Petrônio (o qual retomaremos em *Satíricon* na análise comparativa ao texto de Hilda Hilst). A *dicacitas* é a “zombaria mordaz”, o “humor pesado” que não poupa religião, raça, preferência sexual, cultura; sem limites para o riso e o escárnio abusivos e abrasivos, ela corrói o que tem pela frente; é um “humor rústico”, direto, que alia riso e maltrato, deleitando-se no dissabor, na vergonha, na decepção, nos absurdos, no grotesco.

O riso hilstiano de *Contos d'escárnio/textos grotescos*⁷ é não somente aquele que não pode, mas, infalivelmente, que não quer ser contido. De humor rústico e “zombaria mordaz”, representa a *dicacitas* romana, pois aparece duro, seco e insensível.

Assim, podemos encontrar a *dicacitas* romana logo nas primeiras páginas dos *Contos*: Crasso, personagem-narrador de memórias, sessenta anos, descreve ao longo do seu livro as

⁷ Resumido, aqui, na expressão *Contos*.

aventuras sexuais e literárias por que passou com um teor cáustico próprio. Ele diz: “Resolvi escrever este livro porque ao longo da minha vida tenho lido tanto lixo que resolvi escrever o meu” (HILST, 2002a, p.14); com refinada crítica literária, reprova⁽¹⁾ e reaviva⁽²⁾ autores e obras conhecidos: 1) “Então não vou escrever um romance como... *E o Vento Levou* ou *Rebeca*, *Os Sertões* e *Ana Karenina* então nem se fala.” (id., ibid.); [Ezra Pound], “Ô cara repelente. Um engodo. Invenção de letrados pedantescos” (op. cit., p.20); 2) “E eu, que decadência. Eu que na mocidade havia lido Spinoza, Kierkegaard, e amado Keats, Yeats, Dante, alguns tão raros (...).” (op. cit., p.31); “Eu havia lido Catulo aos 18 (...).” (op. cit., p.34).

Crasso pretendia escrever seu livro e contar suas histórias. A grande questão era como fazê-lo: deveria ousar e ultrapassar sua incontida reverência à palavra?: “Sempre sonhei ser escritor. Mas tinha tal respeito pela literatura que jamais ousei.” (op. cit., p.14); ou entregar-se à despreocupação mercadológica e publicar?: “É tanta bestagem em letra de forma que pensei, por que não posso escrever a minha?” (op. cit.). Por enquanto, ele começa a escrever suas *memórias*.

Segundo Sheila Dias Maciel, “as memórias são a parcela da literatura autobiográfica mais reconhecida como puramente literária, muito provavelmente pela maior liberdade imaginativa que a elas está vinculada”. Assim, Crasso revisita as circunstâncias que o levaram a escrever seu livro, e, mais ainda, reapropria-se,

pela memória, de acontecimentos importantes em sua vida. Se o riso foi para Lori uma arma ingênuia contra a hipocrisia e a falta de criatividade, para Crasso o riso é um objeto cáustico, rústico, satírico e grotesco, cuja pedagogia é fazer escarnecer das mais variadas situações em que se acha o personagem.

Desta maneira, para analisar o riso que se apresenta nos *Contos*, tratarei de uma característica do riso (não abordada em autores como Bergson e Vladimir Propp) que traduz o alcance da proposta hilstiana para esta ficção: a rusticidade romana.

3.1 – A RUSTICIDADE ROMANA

A rusticidade romana e a expressão de seu riso podem ser vistas sob alguns aspectos na ficção hilstiana: em primeiro lugar, temos a própria construção da narrativa que é realizada com personagens encontrados na história antiga de Roma. Assim, no primeiro parágrafo do livro, Crasso revela:

Minha mãe me deu tal nome porque tinha mania de ler História das Civilizações. E se impressionou muito quando leu que Crasso, um homem muito rico, romano, foi degolado e teve a cabeça entupida de ouro derretido por algum adversário de batalha e conceitos (HILST, ibid., p.13).

O Crasso romano, destacado pelo Crasso hilstiano, é o general de César que deve, provavelmente, à expressão “erro crasso” à lembrança de um “erro grande”, “erro estúpido” cometido na derrota fatal do seu exército para os Partas - os partas eram um dos povos da Pérsia (região constantemente atacada por gregos e romanos e que hoje conhecemos por Irã), que Crasso queria como

sua. Devido a um erro estratégico, Crasso e seu exército sofrem uma emboscada dos Partas, culminando na morte e humilhação dos vencidos: os derrotados tiveram mãos e cabeça expostas no desfile dos vencedores, que as entregam ao rei. Neste cortejo fúnebre e festivo há uma cena marcante, do ponto de vista simbólico e literário: os soldados presos passeiam entre o povo (que entoa cânticos obscenos e ultrajantes), como numa procissão, e são obrigados a fazer a encenação da derrota nas figuras cabisbaixas dos comparsas (representam a maioria dos guerreiros) e seu líder (um dos soldados vencidos é escolhido para representar Crasso). No mesmo proscênio, aparece Surena (responsável pela morte do general romano) com um livro na mão (num ato cujo clímax se apresenta) e o entrega ao senado; as *fábulas milesianas* foi o livro achado entre os pertences de um dos jovens romanos presos, em que comenta Surena: “para mostrar que nada havia a esperar de uma mocidade que se comprazia com a leitura de tais obras” (CANTU, 1956, p.170).

Do mesmo modo, a cena é simbólica porque representa o costume romano pelas leituras licenciosas (embora, e contraditoriamente, fossem proibidas oficialmente) e a tradição dos cortejos burlescos:

É uma cena espantosa essa do divino César, em pé em seu carro, de túnica púrpura, com a toga salpicada de estrelas de ouro, cetro em um das mãos e ramos de louro na outra, sofrendo, à guisa de hinos de louvor, risos grosseiros e cantos obscenos de seus legionários, que o chamam de pederasta (MINOIS, ibid., p.92).

É “a marcante ilustração do poder do riso nos romanos” que afoga hierarquias no mesmo balde onde a plebe lava os pés; nem mesmo César e sua força imperial foram capazes de derrubar o riso.

Burlesco e obsceno, entretanto, o riso não deixa de servir aos princípios moralistas que, contraditoriamente, ocupam a cena romana e glorificam seus alicerces:

sob o império, a sátira política não desaparece, mas adquire um torneio diferente. Ousa-se ridicularizar o imperador, mas somente depois de sua morte e com a finalidade de glorificar o novo soberano, rebaixando o predecessor” (MINOIS, ibid., p.90).

Da mesma forma, a cena de Crasso e a entrega das *fábulas milesianas* remetem à importância literária desses textos licenciosos porque foram escritos pelo grego Aristides de Mileto, cuja contribuição foi servir de modelo, juntamente com a *Sátira Menipéia* de Varrão, ao *Satiricon* de Petrônio. Deve-se acrescentar a esta informação, que Petrônio escreve ficticiamente no *Satiricon* as loucuras de uma sociedade sob o império de Nero e as apresenta não para vangloriar seu sucessor, mas para escarnecer – o que não era costume dos escritores e poetas da época.

Sobre o autor de *Satiricon*, temos as palavras do historiador Tácito transcritas por Giulio Davide Leoni no prefácio deste livro intitulado “Petrônio: o tempo, o homem, a obra literária”:

Ele (Petrônio) consagrava o dia ao sono, a noite aos deveres e aos prazeres (...) um vultuoso refinado em sua arte. (...) foi admirado entre os poucos íntimos de Nero. Tornou-se na corte o árbitro do bom gosto (TÁCITO apud LEONI, p.11).

Por inveja de Tigelino, um correligionário de Nero, Petrônio foi acusado de traição, teve a família presa e a ordem imperial de matar-se. O fez. Antes, porém

recompensou alguns escravos e mandou castigar outros; chegou a passear, entregou-se ao sono, a fim de que sua morte, ainda que provocada, parecesse natural. Não adulou no seu testamento, como a maioria dos que pereciam, Nero ou Tigelino, ou qualquer outro poderoso do dia. Mas, sob os nomes de jovens impudicos ou de mulheres perdidas, narrou as devassidões do príncipe e os seus refinamentos; antes de enviar o escrito a Nero, fechou-o, imprimindo o sinete de seu anel, que destruiu a fim de que não fizesse vítimas mais tarde (op. cit., p.12).

Na narrativa hilstiana, os ares de Roma se apresentam e se conluiem nos imensos vazios intermitentes, cabendo ao leitor seqüestrar ou não os possíveis diálogos de uma e outra obra entre si. Hilda Hilst ri e brinca das intertextualidades, propositadamente, cujo fim é dar dinamicidade à ficção, (re)tomando a referência à história antiga de Roma nos fantasmas dos personagens históricos ressuscitados nos personagens fictícios:

1) Na amante Otávia: “e dizer Otávia na hora do gozo é como gozar com mulher e ao mesmo tempo com general romano, com rapagão e com Otávia inteira mulher de general” (Hilst, p.15);

2) Na história de Crasso: de acordo com Césare Cantu (1956), Marcus Licinius Crassus Dives (115-53 a.C) tornou-se conhecido por compor o primeiro triunvirato romano (Júlio César, Pompeu e

Crasso), e criar brigadas contra incêndios: na Roma antiga havia grande ocorrência de incêndios devido às condições inseguras dos altos prédios e recorrentes chuvas de raios. Então, Crasso teria organizado uma infra-estrutura para dirimir as consequências dessas inconveniências naturais com a contratação de carros-pipa e um invejável exército de trabalho que contava com 500 homens (entre arquitetos, pedreiros e escravos) contratados para reconstruírem as propriedades destruídas pelo fogo - é válido dizer que o mesmo Crasso, após oferecer o serviço de contenção de incêndios, comprava as propriedades destruídas a preços baixos para depois reconstruí-las e vendê-las, é claro, no valor do mercado imobiliário.

Não coincidentemente, o Crasso hilstiano mostra que sua veia empreendedora aproxima-se da do general romano:

Naquela época eu já era muito rico (havia bolado uma espécie de brigada de bombeiros, um empreendimento novo, e negociava os serviços ou os prédios ameaçados. Tornei-me proprietário de vários prédios e os alugava rentavelmente) (HILST, 2002a., p.17).

3) No discurso filosófico de Flora: Tito Lucrécio Caro (95-54 a.C.) foi um filósofo-poeta, latino, que escreveu a obra *De Rerum Natura* em cuja tradição e pensamento remontam aos filósofos Demócrito e Epicuro; procurou conhecer profundamente a Natureza e sua interferência na vida humana cujo conhecimento rastreou melancolias, tristezas, desânimos. Na literatura, a poesia-elo Natureza e Humanidade de Lucrécio foi objeto de admiração de Victor Hugo, por exemplo, que, segundo Georges Didi-Huberman

no ensaio *A imanência estética* (2003) foi inscrita na simples frase “Lucrécio sonha”:

Num pequeno folheto conservado na Biblioteca Nacional da França, Hugo desenhou o perfil severo de um homem de barba; uma espécie de mancha, na frente de sua boca, parece fazer as vezes de sopro sombrio (...). Embaixo, à direita, está inscrito: “Demócrito ria/ Heráclito chorava/ Aristóteles observava”. Depois, em letras grandes: “Lucrécio sonha” (DIDI-HUBERMAN, *ibid.*, p.127).

G. Didi-Huberman afirma ainda, que V. Hugo faz Lucrécio reaparecer nas frases: “Lucrécio é esta grande coisa obscura: Tudo. (...) O ilimitado está em Lucrécio. (...) Lucrécio dá as costas à humanidade e olha fixamente o Enigma.” (op. cit.). V. Hugo encanta-se com a profundidade poético-filosófica de Lucrécio e repete sua admiração por várias vezes em seu texto crítico.

Na narrativa hilstiana, Lucrécio reaparece, simbolizado e metaforizado, na imagem e no discurso de Flora, mulher culta e ninfomaníaca. Crasso, sarcasticamente, decifra as minúcias lucrecianas discursadas pela amante Flora com imagens risíveis:

Olhares misteriosos, pequenas citações a cada instante, afagos desprezíveis de mãozinhas sabidas, intempestivos discursos sobre a transitoriedade dos prazeres (...). Uma delas, trintona, Flora (...), citava Lucrécio enquanto me afagava os culhões e encostava nas bochechas translúcidas a minha caceta: ó Crasso (até aí é texto dela) e depois Lucrécio: “O homem que vê claro lança de si os negócios e procura antes de tudo compreender a natureza das coisas” (HILST, *ibid.*, p.18).

Ou seja, como o mesmo Crasso resume versos antes, “o que eu podia fazer com as mulheres além de foder?”, o sexo

paradigmatiza uma ética que percorre não só o pensamento lucreiano, como também toda a obra hilstiana.

4) No diálogo poético com Catulo: o poeta Catulo (Caius Valerius Catullus, nascido em 84 e morto em 54 a.C.) aparece na narrativa refletido em sua relação com Clódia: “Clódia foi o grande amor de Catulo” (op. cit., p.34); e objeto de leitura de Crasso: “Eu havia lido Catulo aos 18” (op. cit.). O valor de Catulo para Hilda Hilst, entretanto, aqui representado na criação de uma personagem que corresponde a alguns aspectos da amada Lésbia do poeta latino, é de ordem maior. Em entrevista aos *Cadernos de Literatura Brasileira* (1999, p.39) constatamos:

CADERNOS: Sua poesia ecoa a voz de certos poetas latinos, sobretudo Catulo e Marcial, (...). Clódia, também chamada Lésbia, a amante impiedosa de Catulo, é sua personagem nominal; (...)

HILDA HILST: É verdade, tenho essas influências sim. Eu lembro que sempre que eu falava de Catulo pensavam que era o Catulo da Paixão Cearense.

O “Catulo da paixão”, aliás, ironicamente retomado por Crasso quando este explica: “Clódia foi o grande amor de Catulo. Não é o da paixão Cearense, é o outro. Isso não importa” (HILST, ibid., p.34). Também noutros versos do livro *Júbilo, memória, noviciado da paixão* (HILST, 2001, p.66), a história de amor entre Catulo e Clódia é relembrada:

**Se Clódia desprezou Catulo
E teve Rufus, Quintius, Gélius
Inacius e Ravidus**

**Tu podes muito bem, Dionísio,
Ter mais cinco mulheres
E desprezar Ariana
Que é centelha e âncora**

**E refrescar tuas noites
Com teus amores breves.
Ariana e Catulo luxuriantes**

**Pretendem eternidade, e a coisa breve
A alma dos poetas não inflama.
Nem é justo, Dionísio, pedires ao poeta**

**Que seja sempre terra o que é celeste
E que terrestre não seja o que é só terra.**

- e na “Memória”, poesias expressas na coletânea de *Exercícios* (HILST, 2002b, p.81), a voz poética ressoa dizendo “lê Catulo para mim pausadamente”.

Na verdade, esses quatro subitens corroboram para algo que poderá ser visto durante todo o percurso literário-crítico desta tese: a presença oscilante e lacinante de “lugares vazios”.

A proposta é que o leitor identifique os personagens e suas realidades como “signos” a serem decifrados para ele (que participa da ação comunicativa da leitura) e para o mundo (nas diferentes interpretações e olhares da realidade). Quando o escritor estabelece a sua criação e a joga no mundo, ele relativiza as arestas codificadas de seu escrito para torná-las parte de um processo contínuo, incessante e oscilante da recodificação do texto.

Não de outra maneira, o convite recodificante que Hilda Hilst faz ao seu leitor pode ser resumido na afirmação de Wolfgang Iser (1999, p.126):

Os lugares vazios (...) designam (...) a possibilidade de a representação do leitor ocupar um determinado vazio no sistema do texto. Os lugares vazios indicam que não há necessidade de complemento, mas sim a necessidade de combinação. Pois só quando os esquemas do texto são relacionados entre si, o objeto imaginário começa a se formar; esta operação deve ser realizada pelo leitor e possui nos lugares vazios um importante estímulo.

Nesse sentido, as palavras “combinação” e “estímulo” resumem a leitura dos *Contos* de Hilda Hilst, porque falam dessa tentativa em preencher os lugares vazios, incluindo, ligando, reunindo o mundo que o texto ofereceu. É um ato criativo e criador, profusamente oposto ao desejo destrutivo de dissecar e desautorizar um texto, mas “estímulo” e força regeneradora.

Por outras palavras, é a confirmação do legado do leitor de *Finnegans Wake*, de que trata Umberto Eco no livro *Lector in Fabula* (1986, p.43), “capaz de efetuar, no tempo, o maior número possível dessas leituras cruzadas (...) mediante uma estratégia textual”. Ou seja, o leitor que se depara com o “texto aberto”, exposto a um variado número de interpretações, deve ter o cuidado e a coerência que uma leitura ecoe noutra, numa combinação, e não, contrariamente, à abertura incomensurável de interpretações.

Dessa forma, os textos precisam de leitores que se disponham trocar o seu conhecimento adquirido, seu repertório, e realizá-lo de forma dialógica e não de forma “ideal” ou até

“idealizadora”. Sendo objetos do trabalho humano, estão expostos a vários tipos de interpretações – entendidas, ainda, sob a ótica de U. Eco no livro *Os limites da interpretação* (1995, p.81) que explica:

Um texto aberto continua sendo, ainda assim, um texto, e um texto pode suscitar uma infinidade de leituras sem, contudo, permitir uma leitura qualquer. É impossível dizer qual a melhor interpretação de um texto, mas é possível dizer quais as interpretações erradas.

Nesse sentido, sinto-me à vontade para questionar a relação autor-modelo e leitor-modelo preconizado por Umberto Eco nas *Seis propostas pelos bosques da ficção* (1994): “Essa voz [que] se manifesta como uma estratégia narrativa, um conjunto de instruções que nos são dadas passo a passo e que devemos seguir quando decidimos agir como o leitor-modelo” (ECO, 1994, p.21). A meu ver, nem mesmo a relação obsessiva de Harold Bloom (2002, p.17) com Shakespeare, que se coaduna na afirmativa “Shakespeare nos inventou, e continua a conter-nos em si” -, talvez uma das representações de maior devotamento a um autor - significa a existência de um leitor e autor modelos: afinal, o “ideal” acaba por redundar na “idealização”.

Na verdade, os textos precisam de leitores que participem da obra, recriando-a, efetivamente; de modo contrário, o “conjunto de instruções” dadas pelo autor, retira do leitor a oportunidade criativa de fazê-lo. Por isso, retomo as palavras de W. Iser quando este afirma:

O lugar vazio permite que o leitor participe da realização dos acontecimentos do texto. Participar não significa, em vista dessa estrutura, que o leitor incorpore as posições manifestas do texto, mas sim que aja sobre elas (id., ibid., p.157).

As palavras de W. Iser chamam atenção, dessa maneira, para o leitor como partípice do texto. Ao invés de um leitor-modelo, temos aqui uma espécie de leitor esforçado, dedicado, atento às propostas e desafios da obra, em cujas interpretações podemos achar os parâmetros delineados pelo autor ao longo da leitura:

O leitor cumpre através de suas representações, cujo conteúdo material é produzido pelas posições textuais dadas, a necessidade de determinação exigida pela estrutura de compreensão e prefigurada pelo lugar vazio; (...) O importante papel do lugar vazio para a interação de texto e leitor se comprova também nos vários padrões de interação por ele organizados, que se sujeitam a diferenciações históricas (op. cit., p.158).

Assim, o *leitor dedicado* [grifo meu] é esse sujeito que ausculta as vozes de seu tempo, inserindo no processo interpretativo do texto as significâncias possíveis do trabalho oferecido por seu escritor. Não há gênios, nem discípulos; o Quixote já foi escrito e não podemos ser Cervantes – como fez Pierre Menard, um leitor-modelo, com a tentativa de “conhecer bem o espanhol, recuperar a fé católica, guerrear contra os mouros ou contra o turco, esquecer a história da Europa entre os anos de 1602 e de 1918, ser Miguel de Cervantes” (BORGES, 1995, p.58).

O leitor precisa ser dele mesmo, construir o que tiver condição, reconhecer que nem sempre consegue alcançar o que

pretende; quiçá, pode aprender com Borges que afirmou: “em vão, procurei reconstruí-las” (op. cit., p.62).

Desse modo, Hilda Hilst agrega em *Contos* intertextualidade e metáfora como meios simbólicos: um Crasso (general romano) que namora Clódia (a lésbia de Catulo), ambos personagens, que riem sarcasticamente do próprio destino, como faziam os romanos, para quem “o riso nunca está longe (...). Ele constitui parte essencial do espírito latino, que encontramos até nas instituições” (MINOIS, ibid., p.84), congregando aí “às vezes um pouco de fel” para falar da própria vida e, principalmente, para rir da vida dos outros.

De acordo com a apresentação de G. Minois, alguns estudiosos mostram que a herança camponesa forte dos romanos, sua forma de lidar com a terra e os levantes naturais advindos daí, geraram “marcas específicas do riso romano”. Uma certa “causticidade” que se origina, também, do cotidiano fatigante das usuras do campo e do riso aliado aos cultos de fecundidade:

Em todas essas ocasiões, dá-se livre curso ao riso desenfreado, à licenciosidade, à vivacidade agressiva; é o espírito da “licença fescenina”, que permite injúrias, agressões verbais as mais audaciosas, uma orgia de grosserias cômicas” (op. cit., p.84).

A própria língua latina oferece terreno fértil ao sarcasmo e corrosão cômicos:

A língua latina permite também compreender o caráter mordaz do humor latino. Com suas formas elípticas, ele se presta maravilhosamente ao sarcasmo, à tirada, ao jogo de palavras conciso e

picante, característico da *dicacitas*, ou causticidade. O costume camponês de cobrir as pessoas de impropérios está na origem de muitos sobrenomes latinos, estigmatizando defeitos físicos, intelectuais e morais (...), o simples deslocamento de uma letra permite uma mudança de sentido cômico: M. Fulvius Nobilior, o notável, torna-se, para Catão, Mobilior, o instável (MINOIS, *ibid.*, p.85).

O uso da língua latina, responsável pelo emprego de jogos, analogias e deslocamentos do sentido das palavras, não é diferente da maneira como Hilda Hilst usufrui da etimologia dos nomes dos personagens. Na verdade, os nomes dados aos personagens produzem um “efeito estufa” na atmosfera da narrativa hilstiana, ou seja, a temperatura do texto é essencialmente modificada e (de)corre da/com a cadeia de acontecimentos incontidos, mas determinantes.

A pesquisadora Ana Cristina Chiara nos lembra no artigo *Lori lambe a memória da língua* (2003, p.75), por exemplo, que a personagem Hillé de *A obscena senhora D* “parece contrapor a imanência da linguagem obscena (*il est*) à transcendência melancólica da linguagem filosófica.” Isto significa, precisamente, que a personagem é ou *está*, prescreve sua história com a ousadia da linguagem que embate com o que “não diz” - o obsceno -, e com o que “quer dizer” - a experiência metafísica. A história de Hillé nos mostra que esse estado *il est* perscruta as duas instâncias de ser e estar, cujo fim será sempre a busca “Dele”, o “Sem Nome”, que é Deus.

Nos *Contos*, além da relação histórico-literária dos nomes dos personagens, é importante atentar para o significado etimológico e conotativo destes:

1) Crasso significa:

a) *Tosco, grosseiro, rudimentar:* é a medida das atitudes do personagem que numa dezena de ocasiões é bastante rude e seco: o personagem descreve uma situação com a amante Otávia (mulher “langorosa”, “cínica” e que “gostava de apanhar”), que, para atender à sua vontade de apanhar, bate-lhe sem piedade: “meti-lhe a mão na cara quatro, cinco vezes. (...) A cada bofetão um ruído grosso e fundo” (HILST, 2002a, p.17). Crasso é um afortunado de indelicadezas. Sua trajetória ficcional caminha também com seus percalços pessoais (orfandade e solidão), que, à procura de vastas experiências sexuais e descobertas existenciais, encontra na literatura um veículo risível.

b) *Densa espessura, grosso:* uma outra característica que aparece repetidas vezes na narrativa é a alusão ao nome *Crasso* com atrativos e disposições sexuais:

Gosto muito de mulheres grandalhonas e peitudas (...) que saibam acolher um caralho. Na minha primeira bandalheira a mãozinha fofa e curta de Lina foi insuficiente. Tive que sobrepor a minha mão à sua (...) (op. cit., p.15).

2) Clódia é:

a) *Lésbia*: a esposa de Quintus Metellus Celer, e que o poeta Apuleio disse tratar-se, Clódia e Lésbia, da mesma pessoa, “pois os poetas elegíacos escolhiam um pseudônimo que tivesse o número de letras igual ao do nome verdadeiro”, lembra Ivone da Silva Rebelo no artigo *Lésbia: a inspiração romântica de Catulo*. Emílio Zaina no artigo *La descripción del cuerpo de Lésbia* (1995) mostra que a musa representativa do amor “excede lo puramente físico”; como também, que a relação simbiótica e obsessiva de Catulo por Clódia (Lésbia) é, variadas vezes, demonstrada nos versos de seus poemas:

POEMA 58 (remetendo-se a Célio):

Nuestra Lesbia, Celio, aquella Lesbia,
aquella Lesbia a quien Catulo amó,
más que a si mismo amó,/br/>más que a todo lo suyo amó,
ahora en esquinas y en callejuelas
se las pela a los magnánimos nietos de Remo.

POEMA 92:

Lesbia dice pestes de mi todo el tiempo y no para.
¡Que me muera si Lesbia no me quiere!
¿Como lo sé? Porque me pasa lo mismo:/br/>la maldigo a todas horas,
pero ¡que me muera si no la quiero!

O poeta repete seu amor a Lésbia noutros poemas (2, 3, 5, 7, 8, 43, 51, 70, 75, 85, 109) num paroxismo idealizante, fazendo com que o leitor de seus versos reconheça em Lésbia uma imagem indescriptible e incomparable y sólo aparece transmutada en la fragua de la poesía, moldeada por las obsesiones y concebida por todos los matices que hay entre el amor más profundo y el despecho más agudo. Uma imagen hecha a la

medida de las ilusiones de cada uno, um espejismo inalcanzable (ZAINA, ibid., p.25).

b) *Amante*: Crasso não é Catulo, mas sua amante é uma moça chamada Clódia (que não é Lésbia!) que gosta de mulheres:

pois encontro uma Clódia na igreja, aos prantos, linda linda, penso que está chorando porque perdeu a mãezinha ou o marido, e sabem por que ela está chorando? Porque sua amante, uma moçoila nadadora, dona da mais exígua mas perfeitíssima vagina, segundo me diz Clódia, atravessara hoje o Atlântico. (Não a nado, de navio mesmo.) Às nove da manhã, em lua-de-mel com seu marido, um famoso tenista (HILST, ibid., p.35).

Verdadeira semelhança à Lésbia de Catulo: “Verdade que a Clódia de Catulo gostava demasiado de homens. Pois acreditem: ela parecia gostar demais de mulheres” (op. cit, p.34); e que parecia reinar livremente sobre prazeres impulsivos e férteis nas versões:

1) Romana: “la potencia sexual de Lesbia se descarga sobre los “ijares” de trescientos amantes al mismo tiempo” (ZAINA, 1995, p.22). Mil vezes maior a cada momento com Catulo, que clama:

POEMA 5:

Vivamos, Lesbia mia, y amemos,
Y a las maledicencias de los viejos severos
Demosles menos valor que a una peseta.
Los astros pueden morir y volver;
Pero nosotros, uma vez que muera nuestra breve
luz,
Deberemos dormir uma última noche perpetua.
Dame mil besos, luego cien mil;
Luego otros mil, luego otros cien mil;
Luego hasta otros mil, luego cien mil.
Después, hechos ya muchísimos miles,
Revolvámoslos, para que no lo sepamos nosotros,
Ni ningún malvado pueda miramos com malos ojo,
Cuando sepa cuántos besos nos dimos.

2) E Hilstiana:

Ó conas e caralhos, cuidai-vos! Clódia anda pelas ruas, pelas avenidas, olhando sempre abaixo de vossas cinturas! Cuidai-vos adolescentes, machos, fêmeas, lolitas-velhas! Colocai vossas mãos sobre as genitálias! (...) Caústica, Clódia atravessa ruas, avenidas e brilhosas calçadas. Ó, pelos deuses, adenrai vossas urnas de basalto porque a leoa ronda vossas salas e quartos! (...) Centuriões, moçoilos, guerreiros, senadores, atentai! (HILST, 2002a, p.36-37).

c) *Pintora*: logo que conhece Clódia, Crasso admira-se e diverte-se com o ofício da amante-artista:

As pinturas de Clódia eram vaginas imensas, algumas de densidade espessa, outras transparentes, algumas de um rubi-carmim enegrecido mas tênué, vaginas estendidas sobre as mesas, sobre colunas barrocas, vaginas dentro de caixas, dentro dos troncos das árvores, os grandes lábios estufados iguais à seda esticada, umas feito fornalhas, algumas tristes, pendentes, pentelhos aguados, ou iguais a caracóis, de um escuro nobre. A variedade de clitóris era inigualável: pequenos, textura de tafetá brilhoso, mínimos, cravados de ínfimos espinhos ou grandes, iguais a dedos mindinhos, duros de sensualidade e robustez. Pintava dedos tocando clitóris. Ou dedos isolados e tristes sobre as camas. Ou um único dedo tocando um clitóris-dedo. Dizia ter se inspirado no dedo de Deus da capela Sistina. Aquele do teto (op. cit., p.38).

O leitor pode rir das “coincidências” e “semelhanças” entre as histórias, mas seu riso não pode deixar de ver a metáfora que subsiste nos encontros dos personagens homônimos. Como nos ensina Flávio Kothe na *alegoria* (1986, p.09), a metáfora “é tanto mais surpreendente quanto mais distantes entre si forem os elementos da comparação”: ocorre que entre o Crasso-romano e o

Crasso-hilstiano há metáfora. Ambos estão distantes histórica e socialmente, pessoal e intencionalmente, mas agregam identidades intercambiáveis e possíveis no contexto que se encontram.

Na história antiga, o Crasso de Roma tornou-se general porque não conseguiu participar da alta corte de César: daí buscar seu prestígio como comandante do exército e agente financiador; o Crasso-hilstiano, até então, não havia conseguido prestígio literário, “sempre sonhei ser escritor.”; e, tampouco, sexual – pelo menos não da maneira como ambicionaria! – porque de repente começa a amar, “será que ando sentindo amor? Meu Deus, isso vai me brochar para sempre. Não há nada mais estraçalhante e corrosivo!” (HILST, *ibid.*, p.87).

Mais adiante, o personagem da ficção recorda: “mamãe morreu logo depois de me dar esse nome”. Passa então a insinuar alguma maldição relacionada ao seu próprio nome; como o Crasso-romano, que morreu com a cabeça entupida de ouro, o Crasso de *Contos*, ao ser nomeado pela mãe, teve sua história também interrompida por uma emboscada: “Mamãe morreu logo depois de me dar esse nome. (...) ela falou: Crassinho. Suspirou e morreu.” (op. cit., p.13). A emboscada que sofreu Crasso-romano pelo parta Surena foi decisiva: culmina em sua morte; no Crasso-hilstiano parece acontecer uma “emboscada do destino”: ele perde de uma só vez pai e mãe - o pai morre um mês depois da mãe: “Morreu em cima de uma mulher nada elegante, mas muito mais gostosa que mamãe, segundo me disseram. A mulher era uma puta (...)” (op.

cit.). Nesse sentido, “não só o primeiro termo adquire a identidade do segundo [Crasso-hilstiano e Crasso-romano], mas cada um também perde sua identidade ao identificar-se com o que não é” (KOTHE, 1986, p.11). Assim, embora Crasso seja sempre o Crasso general romano, numa perspectiva diacrônica, ao reaparecer simbolicamente numa personagem que leva seu nome, refaz sincronicamente seu falso poder de ser-ele-mesmo para tornar-se um-outro-também, que, com ele, troca aspectos de identidades metafóricas.

Mas voltemos à narrativa. Crasso encontra sua futura amante, Clódia, numa igreja. Ele se senta num dos bancos vazios para “pensar no pau e na vida”, de repente, “um perfume de tenras ervazinhas inundou a igreja” (HILST, *ibid.*, p.32): é Clódia que chega - interessante pensar nessa imagem “romântica” para o encontro de Clódia e Crasso: uma igreja e um frescor de ervas. É como se a escritora não resistisse à poeta e celebrasse esse encontro marcante com uma sensação silenciosa: “um aroma te suspende e vens a mim” (HILST, 2002b, p.45).

Na igreja, crasso vê uma mulher que chora; e descreve:

Os lindos ombros sacudiam-lhe dentro da blusa de seda amarelo-dourada. Fungou no lencinho. (...) O discreto decote da blusa deixava à mostra a textura reluzente da pele. E que pescoço! (...) o mesmo pescoço da Vênus de Praxíteles (HILST, 2002a, p.32-33).

Com meneios sublimes, as frases vagueiam a imaginação com seus diminutivos “ervazinhas” e “lencinho”, fazendo lembrar os versos de uma poesia clássica amorosa, e retrucam na reflexão

seguinte do personagem: “o estremecer do pau é indefinível”. Já quase meio-dia, Crasso e Clódia saem da igreja, brindam com uísques e pinturas no apartamento de Clódia - também museóloga, confessa-se pintora (nem paisagens, homens ou animais) de vaginas.

Portanto, a dor que Crasso vira estampada nas lágrimas da moça em frente ao altar da igreja, era pelo abandono da namorada que a deixou para navegar pelo Atlântico em lua-de-mel com o esposo:

Pois encontro Clódia na igreja, aos prantos, linda linda, penso que está chorando porque perdeu a mãezinha ou o marido, e sabem por que ela estava chorando? Porque sua amante, uma moçoila nadadora, dona da mais exígua mas perfeitíssima vagina, segundo me diz Clódia, atravessara o Atlântico. (Não a nado, de navio mesmo.) Às nove da manhã, em lua-de-mel com seu marido, um famoso tenista (HILST, ibid., p.35).

E o que faz Crasso com todas essas informações? Ri seca e grotescamente: 1)Ri das tantas vaginas que vê expostas pelo apartamento de Clódia: “Clódia morava num ateliê ensolarado (...). Levantava-se às 8 horas, tomava suco de orquídeas (...). As pinturas de Clódia eram vaginas imensas (...). A variedade de clitóris era inigualável” (op. cit., p.38); 2)Ri de Clódia por pintar seu sexo: “Fiquei umas duas horas posando para o primeiro retrato de um caralho em repouso. De vez em quando ela dava um beijinho no meu pau. Ele fremia (!)⁸” (op. cit., p.39-40); 3)Ri de

⁸ O verbo ‘fremir’ faz uma referência à citação “seu pênis fremia como um pássaro”, do romance *O amante de Lady Chatterlei*, de D. H. Lawrence. Na verdade, o que temos aqui é a intertextualidade entre *O caderno rosa de Lori Lamby*, para quem a citação serve de epígrafe ao Caderno Negro escrito pelo pai de Lori; e os

Rubito (um outro amante de Clódia, porque ambos mantinham uma “relação aberta”), um negro de quem Clódia gostava de chupar os dedos: “Clódia ria e chupava os dedos de Rubito. (...) Rubito: não prefere chupar o dedão, hen? Esse aqui? E segurava o pau” (op. cit., p.42).

Desse modo, o riso cáustico de Crasso reencontra, em sua essência, a *dicacitas. Dicacitas* que é patrimônio e herança de um povo, segundo Georges Minois (2003, p.77), descaracterizado por estigmas históricos:

Os latinos não são mais sérios que os outros. Foram os historiadores e os pedagogos que construíram e transmitiram durante séculos – por meio de estudos clássicos e de humanidades, baseando-se em textos escolhidos – a imagem imponente de uma romanidade grave, heróica, solene, estóica.

O autor põe em questão, dessa maneira, as narrativas históricas, sociológicas, literárias e filosóficas dadas à Roma antiga, por legitimarem, profusamente, um “mundo romano” estilizado, sério e virtuoso.

Dessa maneira, os motivos que levaram ao disfarce do riso, destaca G. Minois, podem ter sido os mesmos que o fizeram eclodir: a permanência de um regime social sólido. A sátira política, por exemplo, foi prática comum entre romanos, mas, apesar de brincarem e tornarem risíveis as figuras importantes de sua história, como o imperador César, não o destronam.

Contos, pois Crasso brinca: ‘Meu pau fremiu (essa frase é seqüela minha por ter lido antanho o D. H. Lawrence)’ (HILST, ibid., p.32).

O fato é que as obscenidades e grosserias fazem parte do humor romano, da satisfação em rir de si mesmos “como antídoto ao orgulho e às pompas humanas” sem, com isto, ferir o regime social vigente e a hierarquização de suas formas. Podemos dizer que o mesmo riso que difama, acolhe; bate e acaricia, desvela e esconde. Num percurso próprio, o riso romano desfocaliza as caricaturas criadas sobre si e arregimenta gargalhadas; contradiz-se e fortalece sob vários prismas os mesmos personagens. Horácio mesmo é um bom exemplo disso: autor clássico latino, que escreveu as *Sátiras* (1964, p.51), ora diz: “minha pena porém, sem justa causa,/ninguém atacará: ela me escuda”, reportando-se à atividade sublime e singular da escrita como sacerdócio e vocação; ora declama haver merecimento no riso do leitor: “não basta arreganhar com riso o ouvinte,/bem que haja nisto algum merecimento: cumpre ser breve, e a sentença corra,/sem que os termos a lassa orelha onerem” (op. cit., p.44); ora briga com as formas grotescas que causam desarmonia e riso:

Suponhamos que um pintor entendesse de ligar a uma cabeça humana um pescoço de cavalo, adjuntar membros de toda procedência e cobri-los de penas variegadas, (...); entrados para ver o quadro, meus amigos, vocês conteriam o riso? (HORÁCIO, 1990, p.55).

Interessante notar, no entanto, que este mesmo Horácio, desaprovador do uso da arte para qualquer procedência que não seja aprimorar e ratificar o “belo”, “harmônico”, “sublime”, faz seus leitores rirem sem qualquer elegância e elevação:

Ousas me pedir, velha podridão centenária, que gaste contigo o meu vigor, quando tens os dentes pretos, tua figura toda sulcada de rugas e entre tuas nádegas murchas boceja uma pavorosa abertura como a de uma vaca que digeriu mal? (...) Meu membro não está menor e mais mole? (HORÁCIO, 2003, epodos 8).

Como diz Alexandre Agnolon em *Uns epigramas, certas mulheres* (2007, p.41), Horácio “subjaz de fato a substância do risível (...), ao rejeitar os vãos esforços que a mulher, idosa, empreende com o intuito de excitá-lo” para tornar seus versos num grotesco inimaginável ao autor sublime das *Odes*.

Ora, esse riso satírico e grotesco que herdamos dos romanos redunda nos textos de Hilda Hilst freqüentando-os em lugares públicos e recônditos, dizendo e desdizendo, inflamando loucura e transparecendo tristeza. Suas personagens riem e brincam, paroxisticamente, indo do baixo ao alto, do grotesco ao sublime, e não acabam. Às vezes silenciam e se protegem numa grave reflexão filosófica: uma dessas reflexões, por exemplo, redundam na crítica recorrente de Hilda Hilst ao mercado de livros, ao fato de “não ser lida” por ser considerada de “difícil leitura”, que culmina na sátira ao país, à arte, à literatura. Mas retomam o riso, como lembra Deneval de Azevedo Filho no livro *Holocausto das fadas* (2002, p.78): “Com os autores clássicos do gênero erótico, HH dialoga e se mostra satírica. Pelo riso é possível captar as críticas ao mercado editorial no confronto com Flaubert, Henry Müller e Bataille (em CR⁹) e D.H. Lawrence”.

⁹ Sigla do autor para o livro *O caderno rosa de Lori Lamby*.

3.2 – O RISO E A SÁTIRA

A palavra “sátira”, etimologicamente, sempre foi associada aos sátiros da mitologia grega. Diz-se sobre estes que gostavam muito de rir, armar ciladas para as ninfas, embriagar-se, cantar, dançar e cortejar o deus Baco – que, juntamente aos pãs e faunos, conduziam alegremente a divindade em suas conquistas bélicas (MENARD, 1957); Alain Moreau em *Dionísio antigo, o inatingível* (2005, p.239-248) do *Dicionário de mitos literários*, faz referência aos sátiros representados em algumas esculturas como aqueles que carregaram Baco nos braços quando este era criança: companhias favoritas que costumavam exibir “um falo impressionante”; Ovídio, em suas *Metamorfose*s (2000, p.43), afirma serem os sátiros semideuses dos campos que merecem culto e honra: “há, porém, semideuses entre os homens, Campestres numes há, Faunos, e Ninfas, Sátiros (...). Se ainda honrá-los no Céu não nos aprouve, nas dadas terras é dever que habitem”.

Os sátiros pertenciam, dessa forma, às naturezas animal e humana. A natureza humana se evidenciava no corpo ereto, na capacidade para arte da música (é apresentado tocando címbalos e flautas), dança e guerra – segundo René Menard (1957), na arte bélica o papel dos sátiros, além de “sorver o vinho das maiores ânforas”, era o de saberem camuflar-se em peles de outros animais e serem “sempre fujões na luta”.

A natureza animal remetia a uma compleição física que apresentava nariz pequeno e chato, orelhas pontudas, chifres nascentes, olhos oblíquos e partes de bode (rabo, duas papadinhas sob o queixo, e, por vezes, representado com pernas deste animal) ou rabo de cavalo. A relação etimológica entre os sátiros e a sátira é, desta maneira, celebrada e simbolicamente relacionada à alegria e zombaria, algazarra e desordem.

Matthew Hodgart afirma em seu estudo *La Sátira* (1969), entretanto, que a relação entre as palavras “sátiro” e “sátira” é apenas uma semelhança repetidas vezes relacionada por autores antigos e modernos:

De la raíz *satur*, que significa “lleno” (como en “saturado”, y relacionada con *satis*, “bastante”). Un *satura lanx* era un plato lleno y en particular, un plato lleno con los primeros frutos de la cosecha que se ofrecía a Ceres y a Baco (HODGART, 1969, p.133).

Quintiliano foi mais definitivo ao afirmar: *satura tota nostra est* (a sátira é toda nossa); e confirma, assim, a tradição romana para quem os poetas Énio e Pacuvio foram os primeiros a realizar a transição da sátira teatral para a sátira em versos. De acordo com G. Minois (*ibid.*, p.85-86),

Essa *satura*, da qual provém a sátira, é reveladora do rústico temperamento romano. Ela é uma espécie de “teatro total”, misturando expressão corporal, canto, dança, palavra em uma atmosfera festiva global. (...) De início improvisados, espontâneos, os textos são, depois, passados para a escrita; eles testemunham uma zombaria rústica que desembocará, cerca de 240 a.C., na primeira representação verdadeira de uma comédia.

Ora, é deveras significativo, ressalta o autor em frase posterior, que em Roma a Comédia tenha aparecido antes da Tragédia. O espírito burlesco dos romanos é uma marca que muitos textos clássicos fizeram questão de deter a fim de mostrarem uma paisagística grave da identidade romana que não condizia com a realidade em sua abrangência total. Então, qual a necessidade de transmitir-se uma “romanidade” diferente daquela que existia? O mesmo autor responde: “caricatura, evidentemente”, cujo fim era o de erigir, juntamente aos domínios geográfico, político e cultural, a imagem opulenta de uma Nação virtuosa, impassível, solene – não à toa remeter-nos à imagem de uma instituição romana secular como a Igreja Católica que, dificilmente, encontraria sustentação num *ethos* tão diversamente construído como o grego (cujo cosmos foi amplamente discutido pela mitologia e filosofia). O *ethos* oficial romano da opulência e gravidade veio a calhar com a proposta conservadora de um político como o apóstolo Paulo que tão ferozmente conseguiu institucionalizar e definhar o “sermão da montanha”.

Já no final do século II a.C., Lucílio, autor latino, transformou a sátira numa mistura, uma “miscelánea moral y política: sus sátiras eran cartas abiertas al público, sobre asuntos de política, de moral y de crítica literaria” (HODGART, ibid., p.133).

De modo geral, a sátira tem algumas características que não podem deixar de ser destacadas: em primeiro lugar, deve ser uma denúncia agressiva e reconhecível pelo expectador, isto é, o

expectador deve ter ciência do objeto satirizado para dele se deleitar com o riso. Nesse sentido, Maria Teresa de França em sua tese de doutorado intitulada *A construção lingüística do riso nas crônicas de José Simão* (2006), mostra-nos que esse empenho entre autor e leitor é bastante explorado pelo jornalista José Simão em suas crônicas. Como um desafio diário, o jornalista exige de seu leitor uma atualização constante das notícias e acontecimentos passíveis de riso:

O autor, como um estrategista, calcula os movimentos de seu leitor, com uma grande diferença: ele é um estrategista que torce para que o outro (o leitor) vença. (...) O que nos parece transparente é que o autor confia em que seu leitor buscará tais informações, se já não as detiver. O leitor “pressuposto e instituído”, ciente de que os jogos de palavras e as brincadeiras verbais relacionam-se a acontecimentos recentes, saberá localizar as alusões e buscará meios de resolvê-las (FRANÇA, 2006, p.67).

Em segundo lugar, a sátira deve conter elementos que exijam do leitor a possibilidade de abstrair e fantasiar sobre o que está sendo exposto. Nos *Contos*, a saga do personagem Crasso conta, entre outras coisas, sobre a difícil empreitada da escrita de um livro. Quando finalmente resolve fazê-lo, vê o demônio: “Presumo que cada um de nós vê o seu demônio”(HILST, 2002a, p.110). Ora, um dos mitos literários que se tornaram bastante conhecidos pela versão de Goethe foi o demônio Mefistófeles de *Fausto* (um personagem desencantado com a vida que acaba fazendo um pacto com mefisto); ademais, este mito recriado por Goethe é oriundo dos entre séculos quinze e dezesseis (entre 1480 e 1540) e que,

na verdade, conhecia um Fausto “bem pouco louvável. Astrólogo que às vezes era apreciado, às vezes suspeito de charlatanice (...), levou uma existência errante na Alemanha meridional e nas regiões banhadas pelo Reno.” (DABEZIES, 2005, p.334-341). Nas versões populares vendidas nas feiras de Frankfurt, o címo trágico reveza com o “estilo truculento e ingênuo” que conta as farsas e lances de magia do personagem, “em suma, a idéia é fazer rir e meter medo, alternadamente!” (op. cit.).

O demônio de Crasso, no entanto, satiriza com a imagem divina e grandiosa do mal, recrutando a imagem de um diabo bastante singular:

Um senhor de meia-idade mais pro balofo que pro atlético, lingüista, e muito interessado nos esotéricos da semântica, da semiótica, da epistemologia, coisas essas que eu nunca vou saber o que são. (...) Tem vontade de tentar a literatura infantil. Sente nostalgia de traquinagem e inocência. Diz que gostaria de ser humano para poder publicar um livro e colocar o retratinho dele, criança, na contracapa. Digo-lhe que as criancinhas de hoje gostam mesmo é de enfiar o dedo no cu. Ele fica alarmado (HILST, 2002a, p.110).

Ora, este demônio, além de não se parecer com o astuto Mefistófeles, desdiz a imagem para este criada ao mostrar-se fraco e inseguro, fazendo ver no depoimento de Crasso as sensações de tédio e impaciência:

Demônio: (...) deixa ler o meu poema pra você, deixa?
Eu[Crasso]: (entediado) é muito comprido?
Demônio: não, é bem curtinho.
Eu: então vai, vá.
Demônio: é um poema infantil, viu?
Eu: tudo bem. desembucha (op. cit., p.111).

Portanto, a sátira aqui empregada usou dessas duas importantes ferramentas, abstração e fantasia, para atingir fins específicos: um, a demolição da figura emblemática do demônio - geralmente retratado como símbolo da enganação, esperteza, falsidade e残酷: o *Fausto* de Goethe bem o demonstra; outro, a alusão da aparição do demônio a um momento de transição/crise do personagem Crasso - semelhantemente ao *Fausto* -, que resolve finalmente escrever um livro; e, por fim, o cume satírico se dá quando este mesmo personagem (depois de várias reflexões e experiências dadas ao longo da ficção) ri do fazer literário, cuja disciplina e seriedade características, são substituídas pela brincadeira e algazarra da festa: “ó céus! Fui convidado para ir à festa de casamento dos príncipes Cul de Cul e precisei, naturalmente, de uma linda peruca porque os príncipes resolveram evocar o século 18.” (HILST, *ibid.*, p.112). Crasso consegue pentelhos das “diletas amigas” de Clódia, completando, assim, seu “jardim-peruca”:

Foram generosíssimas. Alguns dias após recebi delicadas sacolinhas de veludo e de seda. Havia-os dourados-pálidos, dourados resplandescentes, negros-ébano, castanhos-castanheiro, grisalhos-aloirados, roxinhos, ruivos-chama, ruivos-só centelha, pentelhos atijolados, outros cor de ferrugem e espantem-se: verdes! (de uma querida amiga já velhusca que jamais perde as esperanças!) (op. cit., p.112-113).

De modo específico, a sátira menipéia, que deita raízes no carnaval romano e que foi bastante explorada pela pesquisa de Mikhail Bakhtin nos livros *Problemas da Poética de Dostoevski*

(1981) e *A cultura popular na idade média e no renascimento: o contexto de François Rabelais* (1999), tem servido para ilustrar esses momentos de “inversão” e “suspensão” do cotidiano (como a festa de casamento dos príncipes Cul de Cul, que retomaremos adiante) em cujo fenômeno imanente se encontra o carnaval. Carnaval que tem origem nas saturnais, celebrações em homenagem ao deus Saturno e praticadas desde o século V a.C. Segundo Maria Nazareth Ferreira no artigo intitulado *Os antigos rituais agrários itálicos e suas manifestações na atualidade* (2000), Saturno era bastante venerado pelos romanos por ser o portador da “ciência sagrada”; seus ensinamentos propiciavam a “Idade de Ouro” em Roma, onde paz, tranqüilidade e alegria perduravam em todos os âmbitos sociais (sem diferenças de classes sociais).

De acordo com a mitologia romana, depois de um período de reinado, Saturno simplesmente desaparece, sendo revogado por uma aparição cíclica; ao que explica M. Ferreira (2000, p.123):

O desaparecimento de Saturno, diferentemente de outros “desaparecimentos” freqüentes na mitologia romana – como Enéas, Latino ou Rômulo, que eram heróis e não divindades – assume características simbólicas do mais alto teor sagrado na tradição romana. Saturno não desapareceu como os heróis, mas foi “ocultado”, permanecendo latente, suspenso numa esfera atemporal, esperando o momento propício de se manifestar novamente, no final do atual ciclo.

Assim, as saturnais aconteciam inicialmente num único dia, depois passaram a três, e, finalmente, uma semana. Simbolicamente, elas representavam “um vazio, um período roubado à direção de Zeus” e que serviam para festejar a

abundância, alegria e felicidade de dias em que se pode rir e brincar sem os interditos impostos pela moral da religião e Estado: uma ligeira passagem do tempo comum e diacrônico para o tempo social e sincrônico, cuja transmutação gerava o frenesi desorganizado e desarmônico.

Desse modo, a sátira menipéia, segundo Bakhtin (1981), tem duas raízes ascendentes: a primeira raiz se encontra no folclore carnavalesco advindo das festividades das saturnais, restabelecendo as relações sociais e roubando de cada período a identidade vigente para transmutar-se num novo ciclo, novo ano, “considerado por Catulo a época dos mais belos dias do ano” (FERREIRA, 2000, p.124); folclore que é festa da reintegração humana onde se

estabelece uma relação complexa com a realidade; não é uma simples reprodução ou inversão de sentido; a festa recolhe experiências que normalmente são vivenciadas em separado, e acrescenta sentido àquilo que no cotidiano é percebido como descontinuidade (op. cit., p.138).

A segunda raiz da sátira menipéia é achada nos “diálogos socráticos” - por isso, os gêneros dialógicos diatribe, simpósio e solilóquio estão comumente misturados à fantasia menipéica - e guarda a seguinte definição:

Esse gênero deve a sua denominação ao filósofo do século III a.C. Menipo de Gadare, que lhe deu forma clássica; no entanto, o termo, enquanto denominação de um determinado gênero, foi propriamente introduzido pela primeira vez pelo erudito romano do século I a.C, Varron, que chamou à sua sátira de “*satura menippea*” (BAKHTIN, 1981, p.97).

Ainda segundo Bakhtin (1981), de fato, o gênero “sátira menipéia” surgira com Antistheno (discípulo de Sócrates), Heráclido de Pontik (criador do gênero *logisticus* – combinação de diálogo socrático e histórias fantásticas) e Bion de Boristen (século III a.C.) – a quem os antigos também consideravam o criador da diatribe. A diatribe foi palco de disputas em torno da filiação do gênero “sátira”, entre gregos e romanos. Foi o filósofo latino Varrão (116-27 a.C), entretanto, o primeiro a chamar suas próprias sátiras de *saturaē menippea*.

Na história antiga da literatura, temos algumas importantes sátiras menipéias registradas: *Apolokyntosys Claudii*, de Sêneca; *Satiricon*, de Petrônio; *Metamorfoses* (O asno de ouro), de Apuleio; *Romance de Hipócrates*, de Luciano; *Consolação da filosofia*, de Boécio.

Na ficção hilstiana, a presença da sátira menipéia é densa. Os diálogos com as sátiras menipéias exemplares, acima citadas, são recorrentes: fantasia, humor ferino, inversão do tempo, brincadeira, carnavalização, ironia, zombaria, dentre outros. A escolha do *Satiricon* de Petrônio para dialogar com a obra hilstiana, portanto, ofereceu dois lados igualmente sedutores e desafiadores: primeiro, de retomar uma obra clássica e aproximá-la de um texto contemporâneo; segundo, por encontrar na força do riso petroniano o elo com um elemento fundamental na especificidade do riso abordado, que é seu caráter rústico, cáustico e seco, próprio dos *Contos* em análise.

3.3 – O RISO E O GROTESCO

A origem e autoria do livro *Satiricon* (século I d.C.) remete algumas discussões importantes. Algumas delas, por exemplo, questionam o material enviado por Petrônio ao imperador, antes de sua morte: “os ‘codicilli’ que, conforme a narração de Tácito, Petrônio teria enviado ao imperador, seriam por acaso o mesmo ‘satiricon’?” (LEONI, 1971, p.12); outras, duvidam da exatidão do nome da obra: “*satirae* ou *satiricon libri* ou *Satyricon*, formas latinas ou gregas ou híbridas greco-romanas”? (op. cit., p.13); como também da autoria e analogia dos personagens: “O Petrônio apresentado por Tácito é, na verdade, o autor de ‘Satiricon’? A obra descreve a época de Nero?” (op. cit., p.12).

O fato é que, segundo Giulio Leoni (1971), este manuscrito foi descoberto em 1650 por Marino Statilio, em Trau, na Dalmácia, na biblioteca de Nicoló Cippico (hoje inscrito como códice *Traguriensis*, na Biblioteca Nacional de Paris sob o número 7989), tendo se consagrado, na opinião comum de estudiosos, como obra de Petrônio. O texto chegou-nos fragmentado nos livros XV e XVI, e é considerado por Paulo Leminski:

A primeira obra da literatura ocidental que podemos chamar propriamente de romance. Dele descendem todos, do Decameron de Bocaccio à picaresca espanhola do barroco, do romance inglês do século XVIII a Balzac, de Flaubert a Joyce (LEMINSKI, 1987, p.186).

O *Satiricon* é uma narrativa descontraída, ferina, crítica e bastante grotesca, onde perseguições, desencontros, comilanças e

poesias reagrupam os cinco personagens (Encólpio, Ascilto, Gitão, Trimalchão e Eumolpo), sob a narração do primeiro personagem.

Encólpio, Ascilto e Gitão vagueiam por cidades e albergues, bosques e templos, geralmente em estado de alerta por alguma contravenção cometida (roubos e violência); G. Leoni assim resume:

O lugar onde se passa a narração é a cidade de Crotone, na Itália meridional: o ambiente de origem grega reflete, todavia, a atmosfera luxuriosa da corte imperial de Nero. O episódio central é a famosa ceia do riquíssimo Trimalchão (LEONI, 1971, p.13).

Depois temos uma das partes mais importantes da narrativa que são as cenas onde se enredam glutões, fofoqueiros, sádicos e bêbados na ceia oferecida por Trimalchão¹⁰:

Entrementes, começou a ser ouvido um antepasto esplêndido, pela qualidade e quantidade, estando todos os convidados comodamente recostados. (...) Juntamente com pequenos pratos para antepasto, trouxeram para a mesa um burrinho de bronze de Corinto, carregando um alforge com azeitonas brancas de um lado e pretas de outro; sustentava ainda dois pratos, sobre os quais estava gravado o nome de Trimalchão e o seu peso em prata. Além disso, foram servidos, em graciosas pontezinhas, soldadas umas nas outras, arganazes contornados com mel e papoulas, assim como salsichas bem quentes sobre uma grelha de prata, tendo embaixo ameixas da Síria e grãos de romã (PETRÔNIO, 1971, p.56).

A ceia é longa. Apenas começou e foram servidos esses pratos. Cada prato é acompanhado de uma representação teatral de Trimalchão, cujo fim é puramente narcísico. Após servir um prato que compunha os doze signos do zodíaco, no qual o

¹⁰ Trimalchão é um personagem que representa o ‘novo rico’ sob o império de Nero.

cozinheiro relacionava cada iguaria a um respectivo signo, explica

Trimalchão:

Este céu, que oferece moradia a doze divindades, toma outros tantos diferentes aspectos, e é, antes de tudo, Áries. Por isto, os que nascem sob este signo possuem rebanhos numerosos e lá em quantidade; além disso, são teimosos, descarados e, quando investem contra alguém, agridem de verdade. Áries preside ao nascimento de grande número de pedantes e tagarelas. O fino humorismo do astrólogo foi vivamente aplaudido. – Depois o céu inteiro – continuou ele – torna-se Touro. Vem então ao mundo os espíritos de contradição, os vilões e os que se enraivecem facilmente. Em seguida, nascem sob os gêmeos as bigas, os bois, os testículos e os que amam ora um sexo ora outro. Eu nasci sob a constelação do Câncer; é por isto que me sustento sobre muitos pés e que meus haveres são imensos, (...) Sob o Leão nascem os glutões e os prepotentes; sob a Virgem os afeminados, os covardes e os destinados a povoar as prisões; os carniceiros, os negociantes de ungüentos e todos os que vivem de tráfico nascem sob a Balança; os preparadores de venenos e os sicários vêm à luz sob o Escorpião. Sob o Sagitário nascem os vesgos que põem o olho sobre o legume e se apoderam do toucinho; sob o Capricórnio os infelizes maridos, cujas desgraças lhes fazem nascer cornos; sob o Aquário os estalajadeiros e os que têm a cabeça dura; sob os Peixes, afinal, os cozinheiros e os retóricos (id., ibid., p.64).

Do mesmo modo, Trimalchão passa toda a cena da ceia a falar e conjecturar sobre a vida e suas benfeitorias, da riqueza incontável que tem, das pessoas diretamente beneficiadas por sua magnitude (é o caso de sua esposa, Fortunata) e da sabedoria como qualidade pessoal - quanto a esta última, vemos em Trimalchão um retórico bufão que é aplaudido pelos seus convivas nas animosas “verdades” que conta; temos, por exemplo, momentos da mais profunda inspiração sobre o cosmos:

E assim gira o mundo, como a roda de um moinho, trazendo-nos sempre algum mal, nasça ou morra o homem. E o tufo de erva com o favo de mel que a vasilha traz ao centro tem como as outras cousas a sua explicação; é que a terra, nossa mãe comum, está no centro do universo, arredondada como um ovo; e contém, precisamente como se fosse um favo, todas as espécies de cousas boas (PETRÔNIO, *ibid.*, p.64).

E há momentos para se falar da constipação:

Há já vários dias que tenho o corpo desarranjado, e nem mesmo os médicos sabem o que seja. (...) Espero que o meu ventre tome juízo; e se assim não for, tereis que ouvir alguns rumores, semelhantes ao mugido de um touro. Aliás, se qualquer de vós tiver necessidade de fazer o mesmo, não deve de nenhum modo envergonhar-se. Somos todos de carne e osso, e creio que nada causa tanto sofrimento neste mundo como ter a gente de conter-se. Estarás rindo, Fortunata, tu que durante a noite me interrompes continuamente o sono! (...) Acreditai em mim: quando os gases sobem ao cérebro difundem-se em seguida por todo o sangue. Ouvi dizer que muitas pessoas morreram assim, porque não tiveram a coragem de ser francas (op. cit., p.74).

Ora, os convidados mal podiam conter o riso diante do ensinamento de Trimalchão, “com o copo junto à boca, sufocávamos o riso com tragos breves e repetidos”, e o grotesco mais uma vez se apresentava à tona, uma constante no *Satiricon*: mórbido, grosseiro, seco, destruidor; desde as primeiras linhas desta narrativa, firmam-se os laços entre o grotesco e o riso, num ritmo, aliás, bastante semelhante à obra hilstiana aqui em análise, onde o sexo e a arte são fortes partícipes das tramas. Em ambas as narrativas há 1) representação e disfarce, 2) crítica à arte, e 3) muito, muito orgiasmo.

3.3.1 – Representação e disfarce

A certa altura da narrativa hilstiana, Clódia é presa por desenhar o sexo de um mendigo e insistir em ver os “paus” dos policiais:

Encontrou um mendigo no banco da praça de flores e pediu (como sempre, aliás) que o cara lhe mostrasse o pau. O paspalho não hesitou. Ali mesmo ela começou a riscar o carvão (os papéis que sempre carregava na pasta) a caceta do dito-cujo. Logo depois chegou a polícia e foi um bate-boca que me deixou prostrado. (...) O mendigo exultava. Dava saltos grotescos e gritava: posso ver o riscado do meu pau, dona? Posso ver o retrato do meu pau? Levou uns cascudos da polícia e entrou com Clódia no camburão (...). Quando fui procurá-la na delegacia disseram-me que tanto insistiu em ver o pau dos tiras que mandaram-na para um hospício logo ali (HILST, 2002a, p.47-48).

Após ser mandada para o hospício, Clódia faz amizade com outros colegas da instituição e apresenta, em grupo, algumas peças de teatro. Das três apresentadas, uma tem como personagens nada menos que Ofélia, Lucrécia, Heidi, Bãocu (deterioração de “Banquo”, o general de “Macbeth”; e este é “Madbed” – dicas dadas pela própria narradora), Jocasta, Duendes e Clódia. Como afirma Deneval de Azevedo Filho, a relação de personagens das tragédias de Sófocles e Shakespeare “pretendem dar ao texto uma originalidade *mapeada*” [grifo do autor] que “mixa linguagens do palco, do cinema e dos contos de fadas num anarquismo parodístico”:

Heidi (forma alemã de Heida, variante de Heda, versão alemã de *Pollyana*, personagem-título de um clássico da literatura infanto-juvenil universal; Ofélia (a esposa de Hamlet, personagem título de uma tragédia de Shakespeare, que perde a razão ao saber que Hamlet lhe matara o pai, Polônio, pensando que matava o rei); Lucrecia (a Borgia), célebre por sua beleza e também por seus crimes e suas licenciosidades; (...) Jocasta, esposa de Laio, mãe de Édipo; Duendes, espíritos sobrenaturais, gênios fantásticos travessos; (AZEVEDO FILHO, *ibid.*, p.85).

O componente da fantasia interliga os personagens aos nomes conhecidos e canônicos da literatura (é o caso de Jocasta, de Sófocles; e Ofélia, de Shakespeare; dentre outros) perfazendo, assim, um dos elementos mais importantes da sátira empreendida aqui a esses cânones, que é a inversão ou destruição dos papéis. Composto por cenas e imagens grotescas, o pequeno teatro, representado por “loucos”, profana, descaracteriza e dessacraliza. Os personagens, embora representem papéis bem diversos daqueles historicamente destinados nas obras em que são criados, reaparecem neste teatro sem perder sua “referência”:

Lucrécia (para o público): Esta é Jocasta. Tão dissimulada!
Ofélia: Faz-se de sonsa, mas de sonsa é que ela [não tem nada!]
Heidi: Há séculos que sabe de Édipo as origens.
Clódia: É bem por isso anda sempre acamada. Tivesse eu também um filho com [a idade de Édipo Tão jovem e tão bonito E ficaria lassa na cama pela eternidade. (aproximando-se de Jocasta): Ainda bem que te vejo de pé, Jocasta.
Jocasta: É porque Édipo está mal.
Heidi: O que tem?
Jocasta: Anda lendo um austríaco, um tal de [Freud, e não se sente bem (...)
(HILST, 2002a, 63-64).

Referências que exercem tal significado, inclusive, para fazerem a narradora expressar seu desejo em ver apresentado o “grandiloquente-farsesco” como o teatro antigo, cujas expressões encenadas eram representadas com máscaras.

Neste teatro de *Contos*, o autor é Zumzum Xeque Pir. O roteiro narra a história de três mulheres (Clódia, Ofélia e Lucrécia) que aguardam os esposos voltarem da guerra. Antes da chegada de Bãocu, general que trazia notícias sobre os demais, Clódia diz para as amigas que o motivo verdadeiro para os maridos não voltarem ainda da guerra é porque se divertem em orgias com seus colegas militares; Ofélia chora pela “pica” de Hamlet e Lucrécia não acredita que seus companheiros troquem o prazer feminino pelo masculino. Bãocu chega e avisa às mulheres que seus esposos precisarão ficar mais tempo na guerra, ressentindo-se sempre de dor nas nádegas. Duendes tentam tirar suas calças para ver o lugar da dor do general, quando chega Jocasta reclamando que Édipo está mal. A partir daí, são feitas, por um lado, fortes críticas à relação hábito de leitura e a impotência sexual, e por outro, o Brasil ironizado no “país do futuro” faz as personagens brincarem com a esperança de aí encontrarem a nação do vigor sexual. A história termina (é claro!) com samba e mulatas a dançarem - portanto, temos no cenário teatral a expressão da fantasia que alia sarcasmos com expressões invocativas, ao modo de um texto e cenário clássicos cujo palco das fantasias é um átrio com colunas e arcos. Vejamos alguns trechos deste relato:

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

Bãocu (a cavalo, freando-se abruptamente) (cavalo de pano, naturalmente): Más notícias senhoras!
Devemos continuar nossas conquistas! Trago missivas dos maridos ausentes E lágrimas contidas e

Clódia (à parte, em segredo): E rabos quentes.
(...)

Ofélia (percebendo que Bãocu está mancando e com uma das mãos na nádega): Estais ferido general?
Noto que o vosso passo é compungido Como se tivésseis um ferimento atrás

Clódia (para Ofélia, em segredo): deve ter o caralho de algum ainda lá [metido.

(...)

Clódia: Deboches! Putarias! Vistes, amigas, como falou às claras das orgias? Inventaram ausências para fugir de nós! Adoram os frescalhões as delinqüências! Soldados! Generais! Há! Há! Duros [de peito

Arrebentados atrás! Os homens irancudos são muito [imperfeitos!

(...)

(Começam sons de batuque, distanciados, e Heidi mostra sinais de que está em transe)

Clódia: Vox populi, vox Dei: com a leitura [vão-se as pica duras.

Jocasta: Já dizia um rei: um livro nas mãos é [uma foda de menos.

Lucrécia: Quem?

Heidi (em transe dando gritos agudos): Viva o Brasil! (várias vezes)

(...)

Heidi (em transe): É um país do futuro! O oráculo acaba de dizer!

(...)

(As mulatas descem da bandeja, invadem o palco aos gritos de "Viva o Brasil!" várias vezes. O palco está em festa. Seleção de futebol, samba, música muito frenética)

(...)

Todos entoam a canção final: temos tudo nas mãos/Bolas cricas gingas e tretas!/Temos a crica mais dura do planeta!/ Viva o brasil! (várias vezes) (HILST, ibid., p.55-68).

No *Satiricon* a farsa vai além da representação teatral, tendo o texto direta relação com o vigor sexual dos participantes do disfarce: Gitão e Encólpio são perseguidos, desde o início da narrativa, por um casal (Licas e Trifena) sedento por seduzi-los; na primeira parte da trama, eles não só conseguem fugir do navio pertencente ao casal, como ainda conseguem roubar-lhes. Assim narra Encólpio:

Andando de rastos, alcancei a popa, onde se encontrava a estátua de Ísis. Depois de aliviá-la do peso de uma riquíssima veste e de um sistro de prata, entrei na cabine do piloto, onde enchi os bolsos com outros objetos de valor (PETRÔNIO, 1971, p.29).

Fugindo do navio com a companhia de Gitão e Ascílto, o trio passa a esconder-se entre as vielas da cidade. Após muitos dias de fuga e à ceia de Trimalchão, Encólpio e Gitão encontram um poeta que lhes oferece abrigo em terras distantes. Este partirá na mesma noite e os rapazes aceitam fugirem em sua companhia. A surpresa é que, por coincidência, o poeta não só conhece o casal do navio roubado, como embarca no mesmo. Para não serem identificados, Gitão e Encólpio disfarçam-se de escravos, seguindo as instruções do poeta:

Os deuses e os homens vos preservem de acabardes os dias de um modo tão miserável! Exclamou Eumolpo. Fazei antes o que eu vou dizer-vos. Meu criado (...) raspará as vossas cabeças e também os supercílios. Em seguida, eu marcarei vossas testas com uma inscrição bem cuidada, de maneira a parecer que fostes punidos com o ferrete. Assim, as mesmas letras servirão para desviar as suspeitas de vossos perseguidores e para ocultar vossos traços fisionômicos (op. cit., p.144).

O fato é que, mais uma vez, entra em cena o vigor sexual dos disfarçados que logo ao serem descobertos são repatriados no navio por causa de seus possíveis favores sexuais e da chantagem de Gitão que ameaça cortar o próprio órgão sexual:

O intrépido Gitão, diante do que acontecia, aproximou de seu sexo a navalha homicida, e ameaçou cortar pela raiz a causa de tantas calamidades. Trifena atirou-se sobre ele para evitar tão grande atentado, não dissimulando mais a sua resolução de perdoar o culpado. (...) a batalha cessou, e nossos braços, de novo pacíficos, cessaram de agitar-se (PETRÔNIO, *ibid.*, p.151).

Ao final, em ambas as narrativas, é cantada a pornocracia do lugar ou país; os personagens brincam e esquentam o clima encenado com uma profusão forte e intensa, quase ritualística, ao modo das sacerdotisas de Príapo apresentadas no texto de Petrônio (*ibid.*, p.39-46):

Vimos muitas mulheres em atitudes de bacantes, tendo na mão direita turgidos falos. (...) escapamos apressadamente, tomando a direção do albergue. (...) agarraram-nos, levando-nos para um esplêndido palácio. (...) Psique, assim se chamava a criada, havia já estendido cuidadosamente um tapete no chão (...) sem demora, pegou uma taça cheia de satírio (...), picava-me a face, e a menina [que acompanhou Quartila, a anfitriã da festa e sacerdotisa de Príapo], a um canto, com um pequeno pincel, embebido de satírio, torturava Ascilto, fazendo-lhe cócegas. (...). Entrementes, o som do címbalo aumentava a alegria da bacanal.

E ratificadas na afirmação de Alcir Pécora sobre a força transigente do sexo e a realização da crítica social numa identidade bandalha própria em Hilda Hilst : “Em terra de pornógrafos, para Hilda Hilst, o que cabe ao escritor sério é a

revelação da pornocracia, isto é, da violência hegemônica da identidade bandalha" (PÉCORA, 2002, p.07).

3.3.2 – Crítica à arte

Temos o personagem hilstiano chamado Hans Haeckel, que escreveu uma novela sobre “uma nova história de Lázaro”. Acreditava na Literatura como paixão, conhecimento e verdade, mas matou-se e teve postumamente seus contos lidos por Crasso que os recolheu. O personagem Hans representou, na ficção, o sonho da literatura como missão (como alguém que se recolhe num sítio para escrever! Um alter-ego!), uma vida dedicada, mas sem retorno do público, e, por conseguinte, sem acerto financeiro. Hans ressentir-se com o mundo que transforma seus escritos em matéria para ser jogada fora:

Hans Haeckel era um escritor sério, o infeliz. Adorava Clódia. (...) Era um homem de meia idade, alto, bastante encurvado e muito meigo. Havia escrito uma belíssima novela, uma nova história de Lázaro. A crítica o ignorava, os resenhistas de literatura teimavam que ele não existia, os coleguinhas sorriam invejosos quando uma vez ou outra alguém o mencionava. (...) eu lhe dizia: Hans, ninguém quer nada com Lázaro, ainda mais esse aí, um cara leproso e ainda por cima morto. Mas ressuscitou, Crasso, ressuscitou! Mas o mundo é do capeta, Hans, vamos escrever a quatro mãos uma história pornô, vamos inventar uma pornocracia, Brasil meu caro, vamos pombear os passos de Clódia e exaltar a terra dos pornógrafos, dos pulhas, dos velhacos, dos vis. não posso. Literatura para mim é paixão. Verdade. Conhecimento. Matou-se logo depois. Um tiro trêmulo (HILST, ibid. p.40-41).

Assim, Hilda Hilst retoma em *Contos* uma das questões que mais discute em seus livros de ficção e entrevistas: a “massificação” da arte, mercado editorial, apropriação vil da literatura.

Em Petrônio a crítica vem com a impaciência e reprovação de Encólpio com o poeta Eumolpo:

Por Baco, poupa pelo menos a nós que nunca te atiramos pedras! E de qualquer dos que estão bebendo nesta estalagem sentir cheiro apenas do nome do poeta, convocará toda a vizinhança e seremos todos agredidos na mesma reprovação” (PETRÔNIO, ibid., p.131).

Eumolpo denuncia também a insignificância e meretrício relegados às artes e seus artífices: “Por que, então, dirás, estou tão mal vestido? Por isso mesmo. O amor da arte nunca enriqueceu ninguém”(op. cit., p.116-117). Na verdade, tanto Hans quanto Eumolpo lutam contra o *kitsch*.

Segundo Abraham Moles em *O Kitsch* (1975), a palavra *kitsch*, em seu sentido moderno, aparece pela primeira vez em 1860 e tem ligação com o termo alemão *kitschen*: “atravancar”, e, mais especificamente, “fazer móveis novos com velhos” (MOLES, 1975, p.10). De modo geral, o *kitsch* está ligado à arte como “negação do autêntico”, numa ascensão performática que busca “democratizar” ou tornar a arte algo mais acessível.

A presença do *kitsch* baseia-se na premissa “produzir para consumir e criar para produzir” movimentando um ciclo cultural que busca atingir o maior número de pessoas possíveis. As sociedades de consumo são, assim, as principais mantenedoras dessa alegria

em participar do mundo da arte, do adornamento, do estilo, da qualidade dos bens adquiridos; enfim, arremata Abraham Moles (*ibid.*, p.77): “um sistema estético de comunicação de massa”.

Seguindo esse “sistema estético de comunicação de massa”, Crasso lança um convite: “Hans, vamos escrever a quatro mãos uma história pornô, vamos inventar uma pornocracia” (HILST, *ibid.*, p.41); e Hans responde: “não posso. Literatura para mim é paixão. Verdade. Conhecimento” (*op. cit.*); mas Crasso, que no início da ficção mostra ter “tal respeito pela literatura”, agora resolve cair na bandalheira, escrachar, desmoralizar, derrubar.

Num de seus contos é relatado a história de um rapaz de 16 anos que é iniciado sexualmente pela mãe. Com o correr da narrativa, o adolescente, cada vez mais apaixonado pela Magazela (a mãe), é substituído por Jucão (o padrasto) e consolado pelo amigo Júnior, com quem chora suas dores. A consonância de elementos tão cheios de tabus para nossa sociedade, como a vivência livre do sexo (experimentações e discussões) e sua prática incestuosa, traz em si forças morais, religiosas e filosóficas que contrapõem a ordem vigente.

A proposta literária de Crasso, que mistura gêneros literários como cartas, contos, poesias, receitas, é atravessada por imagens e diálogos burlescos tratados com bastante naturalidade pelos personagens: “Júnior[o adolescente], é raríssimo encontrar uma mãe como eu, uma mãe que fez tudo para que seu filho adolescente tivesse um tipo de conhecimento sadio nessas

delicadas questões de sexo" (HILST, *ibid.*, p.109); tanto a regulagem social quanto a ordem estabelecida são constantemente derrubadas com a degradação da moral vigente e quebra de papéis sociais determinados.

Crasso destrona a literatura, portanto, para trabalhá-la numa perspectiva *kitsch*; seu anterior "tal respeito", torna-se riso escarnecedor traduzido na 1)sátira à literatura: "Então o francês. Ele te alisando com fala macia, e você respondendo com o mesmo subtom daquelas falas da Marguerite Duras em Hiroshima mon amour. Quelle douceur! Tu me tue. Tu me fais du bien, devore-moi..." (op. cit., p.88) e "Você se lembra da Morte em Veneza? Que mãe que inventaram pra aquele moçoilo bicha! Se eu tivesse tido aquela mãe tinha ficado igualzinho" (op. cit., p.87); 2)ironia ao fazer literário: "Esse negócio de escrever é penoso. É preciso definir com clareza, movimento e emoção. E o estremecer do pau é indefinível" (op. cit., p.32).

Bronha, vara, caceta, pau, caralho, punheta, bisteca, caralhão, são a Pena com que Crasso escreve e narra suas histórias. Ele inventa, cria seu estilo, experimenta esta ou aquela forma. Seu falo passa a representar cada vez mais seu poder – como para todos os homens! – e o liga à obscenidade com as palavras; ele vê o seu demônio, "um senhor de meia idade mais pro balofo que pro atlético, lingüista, e muito interessado nos esotéricos da semântica, da semiótica, da epistemologia, coisas essas que eu nunca vou saber o que são" (HILST, *ibid.*, p.110),

que, às avessas, como já vimos em diálogo anterior, é quem tem medo de Crasso. Na inversão histórica do encontro do homem com o demônio, podemos rir de satanás e, quem diria, de sua ingenuidade.

Dessa forma, Crasso sobreponem-se à simbologia de Hans e Eumolpo – ambas as narrativas suicidam escritor e poeta – avessos ao mercado e à literatura e arte para as massas, para fazer uma literatura que procura gozar os prazeres, sem culpa. As experiências pessoais desse novo escritor transformam-se em conteúdo para muitos contos e poesias, e, também, em publicação no país onde mais se produz *best-sellers*: “Clódia: estive em Paris. Agora estou em Nova York. Encontrei um editor. Vou sair em inglês. O ganso está tímido de emoção. Segue endereço passagem numerário. Venha amanhã. Lave-se” (op. cit., p.114).

3.3.3 – Orgiasmo

De acordo com Michel Maffesoli em *A sombra de dionísio* (1985, p.87), o orgiasmo é “o ponto de convergência, o pivô da organização societal”, o *yin* e o *yang*, o outro e o eu que estão em constante contato, incluindo-se, e não o contrário; é o elo que celebra e lembra os rituais antigos da fecundidade da vida que não perde à morte, mas ressuscita a cada novo ritual e a cada novo encontro orgiástico; é a inversão do dia em noite, do macho em fêmea, do fraco em forte, do belo em feio.

Trazer à discussão a importância do orgiasmo é ressaltar o riso hilstiano – que lembra o riso petroniano – como componente não só do escárnio e da crítica, mas também, do prazer; é o riso mordaz da *dicacitas* que perjura a ordem e a moral, fechando, simbolicamente, numa história (ou dia, ou semana) a festa do *corpo*, que é *porco*, às avessas, como brinca Crasso.

É falar de uma cosmologia entre homens e deuses, que engravida e dá ao mundo o prazer: as saturnais, comemoradas pelos romanos em homenagem ao não controle do mundo por Zeus, representam bem essa cosmologia e encontro.

O riso orgiástico, próprio das saturnais e dos ciclos intermináveis da alegria em que a realidade é atemporal, lembram a festa dos príncipes Cul de Cul, que Hilda Hilst apresenta em detalhes grotescos no final da narrativa (e que vale a longa citação a seguir):

Ó céus! Fui convidado para ir à festa de casamento dos príncipes Cul de Cul e precisei, naturalmente, de uma linda peruca (...). Que festa! Que noite! Ó conas reais e olorosas, ó quantas que escondidas em rendilhadas calcinhas, em meu delírio aspirei! Devo dizer que o palácio com seus mil e novecentos quartos é o mais belo que estes meus olhos mortais já viram (...). Cuidei em comprar um penico porque nunca se sabe. Acertei. Em parte. Havia sim um banheiro de dimensões fantásticas: 300 por 300, mas penico só no outro pra mulheres. (...) E como se cagou naquela festa. E que qualidade que finura de dejetos! Caviares codornas faisões recheados de cerejas, cus de canários com amêndoas alcaparras e uvas, xerecas de gazelas, os tais tordos de Jozete, enfim tordos. ó senhores enfiar meus três dedos nos buracos de incontáveis donas e em seguida aspirar (aspirar os dedos) sob frondosas copas de imponentes árvores e algumas vezes montado nos pinheiros para que de minha tara-delícia não suspeitassem, arregacei as calças e por descuido, por imprudência (porque não olhei para baixo),

defequei na peruca prateada de uma jovem esguia e ancuda, que justo naquele instante empinava o traseiro e dava-o a quem? Adivinharam. Ao princípio Cul de Cul (id., ibid., p.114).

Sob a alcunha do grotesco, a tônica é expelir (fezes) e extravasar, não ter limites, deleitar-se na euforia que contrapõe a reflexão e tristeza dos dias anteriores na cidade de Muiabé: “ó céus! ó divinos europeus! ó, a riqueza! E eu que estava lá em Muiabé defecando tristeza!”(op. cit., p.114); ao invés, teremos, mesmo que no intervalo de uma noite, a proliferação de um orgiasmo onde o rir é fundamental.

Desse modo, Hilda Hilst dá ao riso a importante função de participante ativo no processo de sociabilidade na orgia e que culmina no “complemento indispensável desses rituais” (MINOIS, 2003, p.97). Na imagem simbólica de uma saturnal, representada na festa dos príncipes Cul de Cul, “há uma única certeza: o riso está por toda parte, obsedante, obrigatório, tirânico. Tudo contribui para isso: a licença, a inversão, as máscaras [ou perucas de pentelhos], o vinho” (op. cit., p.99).

Nessa festa dos prazeres – elemento constante na ficção hilstiana – o riso é sempre um elo com as mais profundas discussões ontológicas encontradas nas narrativas hilstianas: ri-se de Deus (*Obscena Senhora D*), da loucura (*Fluxo-Floema*), da literatura (*Cartas de um sedutor*), da inteligência (*Kadosh*), da morte (*Estar sendo. Ter sido*) – sendo o riso uma recíproca verdadeira para todas as obras.

Na “ênfase à circulação do afeto para exprimir os fundamentos da vida em sociedade” (MAFESOLI, *ibid.*, p.28), o corpo torna-se o grande palco de riso e prazer:

a) Produz gases que provocam o riso de Gitão e companhia:

Não satisfeito de praguejar, ele levantava a coxa a cada instante, produzindo ruídos obscenos e cheirosos que enchiham a estrada. Gitão ria da insolência, e imitava com a boca cada uma das ventosidades que ele nos lançava” (PETRÔNIO, *ibid.*, p.170).

b) Brinca com a impotência de Encólpio: “três vezes empunhei o terrível machado, e três vezes o braço cedeu, mais mole que a haste de uma couve, temendo contra mim voltar o gume” (op. cit., p.192);

c) É acariciado pelas mãos do tosco Trimalchão: “entre os recém-chegados encontrava-se um jovem escravo muito bonito. Trimalchão pegou-o ao colo, beijando-o longamente” (op. cit., p.106);

d) É lúdico: “Os convivas corriam em volta do tanque, de mãos dadas ou fazendo cócegas uns nos outros, soltando gargalhadas ou gritos de ensurdecer” (op. cit., p.104);

e) Se embriaga: “as duas mulheres [Fortunata e Cintila], já meio tocadas, puseram-se a rir, e na sua embriaguez, começaram a se beijar” (op. cit., p.97);

f) Dita graciosamente: “É melhor rirem de nós do que rirmos dos outros”, “quem nasceu numa cabana, não pode sonhar com um palácio”.

M. Mafesoli explica ainda, que mesmo numa sociedade atomista como a nossa, onde os valores afetivo-sexuais são expressamente regulados por leis e morais normativas, subsiste “uma lógica passional dando vida, ontem e sempre, ao corpo social” (MAFFESOLI, 1985, p.15). Essa lógica é que dá tônus à tez social, vivida primordialmente no âmbito secreto da vida particular de cada um, mas também em caráter público com sociabilidades como o carnaval, bailes *funks*, futebol, festas religiosas (o “pau de Santo Antônio”, por exemplo, festa comemorada no interior do Ceará que consiste na caça do maior tronco de uma espécie de árvore da região, a ser arrastada pelas ruas da cidade. As moças brigam por entre os carregadores do pau para tocá-lo e assim ter a esperança de fazer um bom casamento).

O corpo, como suporte mais imediato do homem e da mulher no mundo, amplia-se num contexto orgiástico próprio, socializador, cujo fim passa pela integração com outros corpos, afetos e sensações:

Vimos várias pessoas, homens e mulheres, divertirem-se nos aposentos; todos me pareciam embriagados com satírio. Apenas nos viram, procuraram com desfarçatez libertina atrair-nos para a algazarra. (...) Percorrida a cidade inteira, voltei para o meu pequeno quarto, onde depois de beijar o meu rapaz com grande transporte, abracei-o estreitamente. Ah! No êxtase da realidade tão sonhada, considerei-me verdadeiramente digno de inveja (PETRÔNIO, ibid., p.22-25).

A análise das obras nos leva a concluir que o riso cáustico, seco, rústico dos romanos é apropriado aqui, não só para reatualizá-los no riso de Crasso, mas também para ascender o

fulgor do riso que encontrará, em *Bufólicas*, sua expressão paroxística.

Num eterno retorno do riso, voltaremos ao riso burlesco, recuperado dos carnavais. Veremos que a ingenuidade farsante e a rusticidade próprias aos capítulos trabalhados encontrará no maior Riso que a história já conheceu, as gargalhadas de quem zomba da moral, da ética, do poder, e, novamente, dos escritos literários.

No capítulo três, dessa maneira, falaremos do riso bufão, o riso-ápice de Hilda Hilst, construído e invertido nos contos de fadas de *Bufólicas*, sedimentando, assim, o ciclo do riso, ascendendo e descendendo na espiral hilstiana.

4. CAPÍTULO 3: RINDO DAS FADAS

Diferentemente das ficções estudadas nos capítulos anteriores, analisarei neste último capítulo um livro muito singular da coleção criativa de Hilda Hilst: as poesias de *bufólicas* - originalmente publicado em 1992 e reeditado em 2002 pela editora globo. *Bufólicas*, um pequeno compêndio poético de sete pequenas histórias contadas em versos, é uma paródia escrachada de algo muito caro à literatura: os contos de fadas.

Uso os termos “livro muito singular” porque *Bufólicas* está à parte: nem é uma poesia de alta dicção – referida por Alfredo Bosi como característica da geração pós-1945 (da qual pertence Hilda Hilst) – cujo trato e talento sempre fizeram de Hilda Hilst mais poeta que escritora, por parte da Crítica literária; nem é ficção.

Na verdade, penso em *Bufólicas* sob duas perspectivas: primeiro, como uma síntese entre a poesia e a prosa de Hilda Hilst, visto que guarda as temáticas e as iconoclastias da prosa, ao mesmo tempo em que apresenta um meneio preciso e infalível com as palavras, ao modo de sua poesia; e segundo, *Bufólicas* representa, a meu ver, o ápice do riso em Hilda Hilst.

Nesta obra temos um riso que não tem medidas, fronteiras, limites. Um riso que destrona personagens que acompanharam e acompanham o imaginário de milhões de pessoas em todo o mundo: rainha, rei, anão, chapeuzinho, fada, cantora, maga; riso

que perscruta os mais íntimos lugares onde um dia guardamos uma réstia de inocência para declarar, gritar, exibir abertamente que ninguém escapa à bandalheira.

O nome da obra, em si, já desperta o teor do riso que assombra a realidade de cada personagem narrado: *Bufólicas* carrega o radical “buf-”, de onde derivam “bufo”, “bufão”, e, por analogia, “grotesco”. Segundo Jean Chevalier e Alain Gheerbrant no *Dicionário de Símbolos* (2008, p.147), o bufão ou bufo tem como característica principal “exprimir em tom grave coisas anódinas e, em tom de brincadeira, as coisas mais graves”.

Ora, quando Hilda Hilst retoma, parodicamente, os contos de fadas para neles satirizar conteúdos e finalidades, faz, do mesmo modo, o que fizeram bufões – verdadeiros manipuladores cósmicos entre a razão e desrazão humanas. Numa espécie de écloga que canta o riso em redondilhas menores e maiores, *Bufólicas* escapa e esculpe os corpos grotescos representados em cada personagem. É uma elegia dos corpos grotescos com falso gigantescos, corpo feminino com “troço”, lobo afeminado, garganta afrodisíaca. Nas palavras de Alcir Pécora (2002, p.08),

Um exercício de estilo que parodia tanto fábulas antigas, com suas histórias de maravilhas que constituem alegorias morais, quanto contos de fadas, aos quais também aplica desfechos hilariantes em que o pior crime é o da inocência.

Um estilo que passeia pelo salão real das histórias clássicas infantis e destrona cada pequena faceta já construída;

esmaga os pórticos pedagógicos onde os contos de fadas são colocados, zomba das autoridades e difama teleologias.

De modo geral, *Bufólicas* aborda sete situações/personagens diferentes: 1) O Reizinho gay: mudo, assombrava a todos com seu falo descomunal; 2) A Rainha careca: exibia uma “passarinha” careca. Seu maior desejo era ter pelos entre as pernas; 3) Drida, a maga perversa e fria: vinga-se de todos que lhe faziam alguma travessura; 4) A Chapéu: descobre as aventuras amorosas entre a avó e o lobo; 5) O anão triste: reza a Deus para livrar-se de sua “terceira perna”; 6) A cantora gritante: dona de cantos orgiásticos, excitava os homens da vizinhança; 7) Filó, a fadinha lésbica: à noite via nascer entre as pernas um bastão grosso.

É uma poesia composta por versos livres e rimas misturadas com variações, em sua maioria, de redondilhas menores e maiores. À maneira das histórias orais, os versos são contados à velocidade da fala: “a oralidade 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 e BORGES, 2006, p.02). Acima de tudo, uma paródia às histórias infantis lidas em todo o mundo como aporte identitário, simbólico e didático (como veremos adiante com Nelly Novaes Coelho, Marie von Franz, Mircea Eliade e Bruno Bettelheim), cuja energia motriz é o riso: um riso-ápice na

história dos textos hilstianos. Em nenhuma outra obra temos um riso tão mordaz, inflamado, jocoso, alegre, como este encontrado em *Bufólicas* - tão curta e inesquecível, à semelhança dos poucos dias de carnaval, esta obra de Hilda Hilst resgata, essencialmente, um riso bastante conhecido na literatura ocidental e definido como riso rabelaisiano.

O riso-ápice imita o riso rabelaisiano porque derruba o que Mikhail Bakhtin, na *cultura popular na Idade Média e no Renascimento* (1999, p.294), chamou de *temor cósmico*, isto é, algo que está além dos medos e agonias individuais porque expressa uma coletividade humana; “refugiado no corpo procriador da humanidade”, “essencial e mais forte que o temor individual e corporal da morte violenta”, o temor cósmico encontra nas imagens grotescas do corpo o teor “procriador da humanidade” que julga e subjuga nossos limites e certezas. Em *Bufólicas* temos a relação inseparável do Riso com situações e corpos grotescos que, ao fim de tudo, procura apoderar-se desses temores cósmicos e devastá-los diante da platéia: como faziam os bufões.

O riso-ápice de Hilda Hilst retoma, desse modo, o riso burlesco, grotesco, escarnecedor e mordaz de François Rabelais - escritor francês do século XVI, nascido no início dos anos de 1490, de um casal de “burgueses remediados”; estudou grego entre os franciscanos (por quem deixou para filiar-se à ordem dos beneditinos, considerados mais liberais), Direito, Medicina.

Por ter resgatado parte da cultura popular francesa e o riso carnavalesco bufônico, fez-se alcunha metonímica do Riso como propriedade de uma cultura popular abafada pela seriedade cristã e burguesa de seu tempo: o riso rabelaisiano.

M. Bakhtin foi um dos principais responsáveis pelo resgate e reconhecimento do “riso rabelaisiano” como parte importante da efervescência literário-cultural ocidental, para quem afirmou: “o lugar histórico que ele ocupa entre os criadores da nova literatura européia estava indiscutivelmente ao lado de Dante, Boccaccio, Shakespeare e Cervantes” (BAKHTIN, 1999, p.02). Comparando e entronando Rabelais entre os cânones da Literatura ocidental, arremata: “Ele criou toda a literatura francesa, assim como Homero criou as literaturas grega e romana, Shakespeare, a inglesa e Dante, a italiana. Não é possível elevá-lo mais alto” (op. cit., p.105).

Na verdade, o riso de Rabelais (um legítimo “humanista”) teve como principal mérito acontecer quando ninguém mais podia rir; ou seja, menos que resgatar uma cultura popular da comicidade, do grotesco, da sátira, seu maior feito foi expressar o riso num século onde a seriedade tornara-se imprescindível. As brincadeiras características da Idade Média com as “festas do *Testaccio*”, isto é, “uma dezena de dias de licença, de mascaradas, de bufonarias carnavalescas com arremessos de frutos e corsos de porcos atrelados” (MINOIS, 2003, p.165), que tinham participação ativa do clero desde o início do século XII,

deram lugar à intolerância cada vez mais forte do poder religioso e político.

Com a Reforma Protestante e a ascensão da burguesia, a força hegemônica dos poderes religiosos e políticos, respectivamente, é colocada em xeque. As festas são modificadas, visto que a existência das mesmas tinha estreita relação menos com a contestação e revolta populares que com a concessão dada ao riso: “Poderes eclesiásticos e municipalidades controlam e utilizam o jogo-espetáculo para manter seu prestígio e sua popularidade por meio de concessões ao riso” (MINOIS, *ibid.*, p.165)¹¹. O que não quer dizer, absolutamente, que a Idade Média não tenha conhecido um riso social e subversivo:

As ‘sátiras’ e ‘moralidades’, que têm caráter alegórico, ultrapassam o nível individual para atingir uma crítica mais geral: nelas, vê-se o confronto entre a ‘arraia miúda’, o ‘comum’, a ‘pobreza’ e a ‘nobreza’, a ‘Igreja’. Isso adquire ares de teatro engajado e contestatório, mas pode também desembocar em uma moral de resignação. De qualquer forma, esses gêneros só se desenvolvem no fim da Idade Média (*op. cit.*, p.204-205).

Mas, de fato, pelo menos parte do riso medieval (burlesco, satírico, mordaz, bufão, escatológico) é oriundo de uma concessão cada vez menos permitida nos séculos vindouros. O *risus paschalis*, “esse riso de Páscoa que permite aos padres e aos fiéis contarem piadas até nas igrejas, para exprimir a alegria

¹¹ A concessão ao riso tem recorrência histórica, pois de acordo com a elaboração crítica dos capítulos precedentes, tanto o riso amargo e sarcástico dos romanos, quanto o riso ingênuo e irônico dos setecentistas, tiveram um ponto comum: legitimação da ordem social equivalente.

da Ressurreição” (op. cit., p.223), dá lugar à seriedade dos dias sombrios admoestados pela vinda do anticristo. Na Idade Média, a partir do fim do século XIV, as profecias prevêem a chegada do diabo. O medo substitui o riso bandalho por outro agressivo e violento: “No século XV, as autoridades civis, religiosas, espirituais, viam a derrisão com um olhar muito desconfiado. (...) O riso é suspeito. (...) Deus pune os zombeteiros e não acolhe de bom grado, no paraíso, os que riem” (op. cit., p.265).

Alvo de combates, o riso festivo deve ser, acima de tudo, controlado:

As autoridades civis e religiosas reagem de comum acordo. Em Lille, o conselho municipal proíbe os jogos, as danças em torno das fogueiras de São João, plantações de milho, as assembléias de paróquias, desde 1382 – interdição renovada em 1397, 1428, 1483, 1514, 1520, 1552, 1554, 1559, 1573, 1585, 1601. Essa repetição é sinônimo de ineficácia, é claro, mas também de obstinação na política do controle do riso festivo. De maneira mais sutil, as autoridades tentam apossar-se das festas, para transformá-las em espetáculos disciplinados, celebrando a ordem estabelecida em vez de subvertê-la por meio da paródia (MINOIS, ibid., p.266).

Repressora e vigilante, a Idade Média não permite mais a alegria e bufonaria de seus primeiros séculos. Cada vez mais perseguido, o riso bandalho torna-se sinônimo de derrisão, loucura, imoralidade e desfaçatez:

A Idade Média termina com risos e ranger de dentes. Risos de insensatez e da derrisão, atrás dos quais as elites cultivadas viam a zombaria do diabo. A unanimidade medieval é quebrada: social, religiosa e politicamente, a cristandade, no amanhecer da Renascença, explode em classes, em confissões e em estados rivais. Os confrontos

que se preparam não se prestam ao riso (op. cit., p.269).

Eis alguns motivos que realçam a fortaleza rabelaisiana do riso. Em meio a este turbilhão social, Rabelais redimensiona a cultura popular dos primeiros séculos medievais e, intolerável, ri. Na verdade, ainda de acordo com George Minois (ibid., p.269), o riso de Rabelais deve ser considerado “um manifesto”, “a fundação do partido do riso”, “uma blasfêmia” e “uma heresia – e a mais perigosa de todas: a heresia cômica”. Rabelais não ri com os padres, quando os padres podiam rir; nem desfila livremente pelos salões reais, quando os bobos podiam fazê-lo. Inversamente, ele gargalha quando a tônica é guardar o silêncio e a austeridade.

Segundo M. Bakhtin (1999), o riso carnavalesco de Rabelais não só recupera a comicidade popular da Idade Média como a leva ao auge: “É na obra de Rabelais que o riso da Idade Média encontrou a sua expressão suprema.”(BAKHTIN, ibid., p.84); e diz mais: “O riso carnavalesco é em primeiro lugar patrimônio *do povo*”, por isso não é algo individual; “é *universal*, atinge a todas as coisas e pessoas (inclusive as que participam no carnaval), o mundo inteiro parece cômico e é percebido e considerado no seu aspecto jocoso, no seu alegre relativismo”; um riso “*ambivalente*: alegre e cheio de alvoroço, mas ao mesmo tempo burlador e sarcástico, nega e afirma, amortalha e ressuscita simultaneamente”(op. cit., p.10).

A envergadura do riso rabelaisiano atravessou os séculos e a Literatura como parte integrante da história cultural do Ocidente. Tornou-se, mesmo, um marco, cujo registro (nos cinco livros publicados por Rabelais), não só ousou retomar o riso carnavalesco quando este já não era mais bem quisto (o que, por si só, já tem enorme valia), como infligiu na memória documental, pela ficção, o cerne do riso cômico medieval. Com seus personagens Gargântua e Pantagruel, respectivamente, pai e filho, reconta, alegoricamente, a história de hipocrisias, mentiras, atrocidades, guerras, enganos e desvarios de sua sociedade pela força do riso.

Exemplifico: ao explicar a genealogia dos gigantes Gargântua e Pantagruel, Rabelais narra os seguintes fatos: logo depois da morte de Abel, num ano em que o mês de março não comemorou a quaresma e os dias de agosto foram contados em maio, houve por volta de setembro ou outubro “uma semana tão renomada nos anais, que se chama a semana das três quintas-feiras, pois houve realmente três, por causa das irregularidades bissextras” e que, entre outros acontecimentos, houve uma comilança de nêsporas deliciosas cuja consequência fez nascer inchaços pelos corpos de quem as comeu. Em alguns incharam ombros, outros bocas, naqueles orelhas (e assim foram com outras partes do corpo), ao ponto de alguns se verem crescidos num todo, surgindo daí a genealogia dos gigantes. Aqui aparecem genes importantes de figuras míticas como Atlas,

Golias, Céu, Sísifo e Hércules; há guerras e batalhas, tonéis e tonéis de vinho, muita carne e todo tipo de comida, festas, roupas, comemorações; listas e mais listas de jogos, doenças, nomes; ironias e sarcasmos para todos ao redor: Igreja, mulheres, saber oficial, língua, costumes.

Mesmo antes de iniciar a narrativa, no primeiro volume publicado, Rabelais já chama a atenção do leitor para as histórias que irá contar e a incontinência do riso:

LEITOR

**Antes mesmo de ler, leitor amigo,
despojai-vos de toda má vontade.
Não escandalizeis, peço, comigo:
aqui não há nem mal nem falsidade.
Se o mérito é pequeno, na verdade,
Outro intuito não tive, no entretanto
A não ser rir, e fazer rir portanto,
Mesmo das aflições que nos consomem.
Muito mais vale o riso do que o pranto.
Ride, amigo, que rir é próprio do homem”**
(RABELAIS, 2003, p.24).

O autor envolve seu leitor numa teia de fatos patuscados e risíveis que, não de outra forma, enreda-lhe em tramas cuja logicidade inverossímil dá um teor particular às suas narrativas.

Como explica M. Bakhtin (ibid., p.385), é o corpo grotesco que festeja no riso uma realidade contada sob olhares incomuns: “por trás das mais fantásticas imagens desenham-se acontecimentos reais, figuram pessoas vivas, residem a grande experiência pessoal do autor e suas observações precisas”.

A importância de Rabelais pode ser constatada, ainda, nas discussões que suscita: G. Minois, mesmo reconhecendo o valor

da pesquisa de Bakhtin para quem afirma ser seu estudo “indispensável para a compreensão do riso rabelaisiano” (MINOIS, *ibid.*, p.271), critica os contornos marxistas desta pesquisa, tratando com bastante ironia a elevação de Rabelais no contexto histórico da Renascença:

O essencial da tese de Bakhtine: a Renascença foi a rejeição da cultura oficial da Idade Média pelo riso popular, por uma “carnavalização direta da consciência, da concepção do mundo e da literatura”. Os humanistas utilizaram a cultura popular cômica medieval como alavancas para reverter os valores culturais da sociedade feudal. Pelo riso, eles liberaram a cultura do sendeiro escolástico estático e introduziram uma visão de mundo dinâmica, otimista e materialista. O revelador dessa revolução pelo riso foi Rabelais, o Marx da hilaridade, o fundador da internacional do riso, cujo apelo à união dos ridentes do mundo inteiro prefigura o que o *Manifesto* lançará aos proletários. A analogia não é fortuita: escrevendo na URSS dos anos 1930, Bakhtine não podia deixar de dar a sua obra contornos marxistas, mesmo que suas íntimas posições pessoais ainda sejam, hoje, objeto de debate (op. cit., p.272).

Ironia ressonante respondida, anos antes, na precisa e mordaz constatação de Bakhtin:

O principal defeito dos estudos rabelaisianos que se efetuam atualmente no estrangeiro, resulta da sua ignorância da cultura popular; tentar inserir a obra de Rabelais no quadro da cultura oficial, compreendê-la a partir do ângulo único da “grande” literatura da França, isto é, da literatura oficial. É por esse motivo que os estudos rabelaisianos se revelam incapazes de captar o que há de essencial na obra de Rabelais (BAKHTIN, *ibid.*, p.417-418).

De toda forma, patrimônio da humanidade (Bakhtin) ou intelectual do riso popular (G. Minois), Rabelais tornou-se um arquiteto do riso. Arquitetura que elege, vez por outra, alguns

seguidores: não de outra forma, o riso-ápice de *Bufólicas* legitima essa escola. Construindo o riso sob(re) as estruturas dos contos de fadas clássicos (objeto de paródia), Hilda Hilst escolhe o corpo grotesco como canal para desfazer os temores, preconceitos, valores cósmicos. Na praça pública onde dançam personagens conhecidos (lobo, anão, rei, rainha, chapéu), ela canta e ri sobre as cinzas derrotadas pelo carnaval.

Dessa maneira, apoiando-se na “bricolagem do texto alheio”, como lembra Affonso Romano de Sant’Anna em *Paródia, paráfrase & cia* (2004, p.46), os contos de fadas clássicos tornam-se objetos de paródia passíveis de um riso fulminante que ataca estruturas, valores, temas.

Por tratar-se de uma paródia, os contos de *Bufólicas* se apropriam, parodisticamente, ora dos personagens, ora das histórias, ora dos contextos dos contos clássicos infantis.

A seguir, veremos resumidamente a história dos contos de fadas no ocidente a fim de compreendermos o que Massaud Moisés quis dizer ao definir paródia: “composição literária que imita, cômica ou satiricamente, o tema e ou a forma de uma obra séria” (MOISÉS, 1999, p.388).

4.1 – A HISTÓRIA DO CONTO DE FADAS

Quando tratamos dos contos de fadas, é comum existirem co-fusões entre estes e os chamados contos maravilhosos.

Segundo Nelly Novaes Coelho no livro *O conto de fadas* (2003), algumas considerações devem ser destacadas a respeito dessa diferença:

*Grosso modo, pode-se dizer que o conto maravilhoso tem raízes orientais e gira em torno de uma problemática material/social/sensorial - a busca de riquezas; a conquista de poder; a satisfação do corpo etc. -, ligada basicamente à realização socioeconômica do indivíduo em seu meio. Ex: *Aladim e a Lâmpada Maravilhosa*; *O Gato de Botas*; *O Pescador e o Gênio*; *Simbad, o Marujo*. Quanto ao conto de fadas de raízes celtas, gira em torno de uma problemática espiritual/ética/existencial, ligada à realização interior do indivíduo, basicamente por intermédio do Amor. Daí que suas aventuras tenham como motivo central o encontro/a união do Cavaleiro com a Amada (princesa ou plebéia), após vencer grandes obstáculos, levantados pela maldade de alguém. Ex: *Rapunzel*, *O pássaro azul*, *A bela adormecida*, *Branca de neve e os sete anões*, *A bela e a feia*[grifos da autora] (COELHO, 2003, p.79).*

Apoiada em Vladimir Propp para quem “os contos maravilhosos” pertencem “ao gênero de contos que começam por um dano ou um prejuízo causado a alguém (...), ou então pelo desejo de possuir algo” (PROPP, 2002, p.04), a definição de Nelly Novaes Coelho será reforçada adiante quando tratarmos da relação entre arquétipos e mitos na genealogia dos contos de fadas.

Dessa forma, o conto de fada clássico foi um gênero literário surgido na França do século XVII quando houve a publicação da primeira coletânea de contos infantis intitulada *Contos da mãe gansa* (1697), por Charles Perrault. Inaugurando a longa e vitoriosa jornada da literatura mundial, Perrault foi o

precursor do gênero literário cujas raízes históricas contam muitos séculos de existência. Ao seu modo, vieram outros importantes autores: 1) Jean de La Fontaine (intelectual importante na corte francesa do século XVII): resgata fábulas contadas por Esopo (Grécia), Fedro (Roma), parábolas bíblicas, coletâneas orientais e narrativas medievais e da Renascença; 2) Irmãos Jacob e Wilhelm Grimm: na Alemanha do século XVIII, estes irmãos filólogos, folcloristas e estudiosos da mitologia germânica foram os grandes responsáveis por formar a reunião de textos hoje conhecida por Literatura Clássica Infantil; 3) Hans Christian Andersen: décadas depois dos Irmãos Grimm, já no século XIX, este dinamarquês publica seus contos “tristes” e/ou “trágicos” cuja melancolia característica o fazem ser conhecido por “falar para as crianças com a linguagem do coração” (COELHO, 2003, p.22-24).

Antes da consolidação da chamada Literatura Clássica Infantil, porém, temos um longo caminho histórico, cultural e literário por refazer. Marie-Louise von Franz na *interpretação dos contos de fada* (2005, p.11), por exemplo, nos mostra que os contos de fadas podem ser remetidos, segundo os registros de Platão, às primeiras “histórias simbólicas” contadas por mulheres às crianças - o “mythoi”; no século II da era cristã o escritor e filósofo Apuleio escreveu uma história chamada *Amor e Psyque*, cujo padrão remonta não só à nossa conhecida *A bela e a Fera*, mas também a vários contos encontrados em países como a

Noruega, Suécia, Rússia, entre outros (FRANZ, 2005, p.11-12); sabe-se, mesmo, que as reminiscências do conto de fadas podem ser ainda mais antigas que o registro de Platão:

Os contos de fadas também foram encontrados nas colunas e papiros egípcios, sendo um dos mais famosos o dos dois irmãos, Anúbis e Bata. Ele se desenvolve de modo paralelo a todos os contos sobre “dois irmãos” que se pode coletar nos países europeus. Nossa tradição escrita data aproximadamente de 3000 anos e o que é mais interessante, os temas *básicos* não mudaram muito [grifo da autora]. Ainda mais, de acordo com a teoria do padre W. Schimidt: “Der Ursprung Der Gotteside”, existem indícios de que alguns temas principais de contos de reportam a 25.000 anos a.C., mantendo-se praticamente inalterados (FRANZ, ibid., p.12).

Nelly Novaes Coelho também ressalta a importância da descoberta dos textos egípcios:

Cabe registrar, anterior a essas fontes, o *manuscrito egípcio* [grifo da autora]: um papiro, achado no século XIX, pela egiptóloga Mrs. D’Orbene, em escavações feitas na Itália. Os estudos calculam sua idade em torno de 3200 anos, portanto bem mais antigo do que as mais remotas fontes indianas e com narrativas comuns a estas, como o conto *Os Dois Irmãos*, apontado pelos estudiosos como texto-fonte do episódio bíblico “José e a mulher de Putifar” (COELHO, ibid., p.30).

As fontes indianas citadas por esta autora referem-se à duas coletâneas: a primeira foi *Calila e Dimna*; e a segunda denominada *Sendebar*.

***Calila e Dimna* foram, na verdade, uma junção de três livros sagrados tradicionais da Índia: *Pantschatantra*, *Mahabharata*, *Vischno Sarna*. A partir do século VI antes de Cristo, foram**

utilizados pelos primeiros budistas que andavam de aldeia em aldeia divulgando essas narrativas exemplares - posteriormente transformadas em “situações simbólicas” que tinham por fim “propagarem a crença no Mestre Iluminado”. A coletânea *Calila e Dimna*, originalmente escrita em sânscrito, foi perdida (como também sua versão persa), tendo sua existência confirmada pelas citações da versão árabe “feita por ordem do califa Almanzur Haddad” (século VIII), quando “os árabes invadiram a Península Ibérica e ali se instalaram” (op. cit., p.31-32). Sabe-se, ainda, que esta versão árabe possibilitou a escrita da versão hebraica (cuja autoria foi de Rabi Joel, século XII, na Itália) e posteriormente as versões latinas e francesas nos séculos XVIII e XIX. Segundo ainda Nelly Novaes Coelho, as personagens Calila e Dimna são os dois chacais do “emaranhado de estórias que, por meio de situações vividas por animais e homens, mostram a vida como uma luta contínua” e “destinadas originalmente aos adultos, depois transformadas em literatura para crianças” (op. cit., p.32).

Já a coletânea *Sendabar* foi atribuída ao filósofo hindu Sendabad que a escreveu em sânscrito. Narrativas que difundiram “a imagem negativa da mulher”, *Sendabar*, à semelhança de *Calila e Dimna*, “perdeu-se, mas sua estória continuou sendo divulgada, do século IX a XIII, em persa, árabe, siríaco, hebraico e, principalmente, em castelhano – texto a partir do qual os estudos orientalistas puderam ser feitos”. Tal

como *Os dois irmãos, Sendebar* está entre os precursores dos contos de fadas, sendo fonte, inclusive para as conhecidas *Aventuras de Simbad, Ali Baba e os Quarenta Ladrões, Aladim e o Gênio* etc. (op. cit., p.33-34).

No século XVIII o fabulário oriental intitulado *As mil e uma noites* tornou-se conhecido no mundo ocidental pela tradução francesa de Antoine Galland e publicada em 1704.

Nos séculos XVII e XVIII, portanto, os contos de fadas tornam-se não somente histórias para serem contadas a crianças e adultos, mas importantes elementos de socialização, entretenimento e formação espiritual:

Na Europa, eles costumavam ser a forma principal de entretenimento para as populações agrícolas na época do inverno. Contar contos de fada tornou-se uma espécie de ocupação espiritual essencial. Chegou-se mesmo a dizer que os contos de fada representavam a filosofia da roda de fiar (Rocken Philosophie) (FRANZ, ibid., p.12).

Dessa maneira, o interesse por essa temática só aumentou com o passar dos anos, culminando numa explosão literária que fomentou pesquisas científicas das mais diversas. No Século XIX, por exemplo, Theodor Benfey em *Kleinere Schriften zur Märchen Forschung* (1894) tentou provar que a Índia era a progenitora de todos os contos de fadas; Alfred Jensen, H. Winkler e E. Stucken que os contos teriam origem babilônica; Ludwig Laistner no trabalho *Das Rätsel der Sphinx* (1889) levantou a hipótese de que o conto de fada derivaria dos sonhos; Adolf Bastian em *Beiträge zur vergleichenden Psychologie*

(1868) referiu-se como parte dos “temas mitológicos básicos”, ou seja, estariam dentro de “pensamentos elementares”, teoria muito próxima, aliás, do arquétipo junguiano; até à criação do Centro Folclórico da Finlândia e seus principais representantes, os senhores Kaarle Krohn e Antti Aarne, que resumiram a árvore genealógica dos contos de fadas como parte enraizada da história de vários povos, nenhum específico, onde “diferentes contos poderiam provir de diferentes países” (op. cit., p.15-16).

Com a sedimentação histórico-cultural do conto de fadas e sua inserção como gênero literário, isto é, feito parte da Literatura Clássica Infantil, passaram a se destacar, em geral, duas linhas de análise (e que apenas mencionarei de forma bastante resumida): 1) dos arquétipos, 2) e dos mitos.

Na linha de análise dos arquétipos temos, representativamente, o trabalho da pesquisadora junguiana Marie-Louise von Franz, para quem

Contos de fada são a expressão mais pura e mais simples dos processos psíquicos do inconsciente coletivo. Consequentemente, o valor deles para a investigação científica do inconsciente é sobejamente superior a qualquer outro material. Eles representam os arquétipos na sua forma mais simples, plena e concisa. Nesta forma pura, as imagens arquetípicas fornecem-nos as melhores pistas para compreensão dos processos que se passam na psique coletiva. Nos mitos, lendas ou qualquer material mitológico mais elaborado, atingimos as estruturas básicas da psique humana através de uma exposição do material cultural. Mas nos contos de fada existe uma material cultural consciente muito menos específico e, consequentemente, eles espelham mais claramente as estruturas básicas da psique (FRANZ, ibid., p.09).

Assim, na imagem arquetípica inserida na mensagem narrada pelos contos de fadas, Marie von Franz nos mostra que se cumpre um papel importantíssimo no processo de amadurecimento da personalidade da criança, qual seja o de constituir-lhe experiência emocional (tratada imerecidamente pelos intelectuais):

Num de seus últimos trabalhos, Jung mostrava que esta é uma grande tentação para o tipo intelectual, porque os intelectuais tratam com desapreço o fator afetivo-emocional, que está sempre presente na imagem arquetípica. Uma imagem arquetípica não é somente um pensamento padrão (como um pensamento padrão ela está interligada com todos os outros pensamentos); mas ela é, também, uma experiência emocional – a experiência emocional de um indivíduo. Só se essa imagem arquetípica tiver um valor emocional e afetivo para o indivíduo ela poderá ter vida e significação (op. cit., p.19).

Trabalhando numa mesma linha de importância das experiências emocionais fundamentais, Bruno Bettelheim, no livro tornado clássico nesta área e intitulado *A psicanálise dos contos de fadas* (1992), mostra que são os mitos os elementos principais na construção dos contos de fadas folclóricos, inclusive para diferenciá-los dos contos infantis em geral (quaisquer histórias contadas para crianças).

Segundo esse autor, nos contos de fadas temos a representação exemplar de papéis e condições humanas em que a criança estabelece parâmetros e imagens para as próprias situações internas, propiciando a germinação de modelos para o enfrentamento de suas vidas. Ele demonstra que nem toda

história infantil produz a catarse simbólica na mentalidade da criança, própria do conto de fadas:

Partindo deste fato, tornei-me profundamente insatisfeito com grande parte da literatura destinada a desenvolver a mente e a personalidade da criança, já que não consegue estimular nem alimentar os recursos de que ela mais necessita para lidar com seus difíceis problemas interiores. Os livros e cartilhas onde aprende a ler na escola são destinados ao ensino das habilidades necessárias, independentemente do significado. A maioria da chamada “literatura infantil” tenta divertir ou informar, ou as duas coisas. Mas grande parte destes livros são tão superficiais em substância que pouco significado pode-se obter deles. A aquisição de habilidades, inclusive a de ler, fica destituída de valor quando o que se aprendeu a ler não acrescenta nada de importante à nossa vida. (...) Sob estes aspectos e vários outros, no conjunto da “literatura infantil” – com raras exceções – nada é tão enriquecedor e satisfatório para a criança, como para o adulto, do que o conto de fadas folclórico. (BETTELHEIM, 1992, p.12-13).

Dessa forma, pela presença subliminar do mito, a criança integra sua formação constituindo-a de significação, simbologia e amadurecimento psíquico:

Há uma concordância geral de que mitos e contos de fadas falam-nos na linguagem de símbolos representando conteúdos inconscientes. Seu apelo é simultâneo à nossa mente consciente e inconsciente, a todos os seus três aspectos – id, ego e superego – e à nossa necessidade de ideais de ego também. Por isso é muito eficaz; e no conteúdo dos contos, os fenômenos internos psicológicos recebem corpo em forma simbólica (op. cit., p.46-47).

Assim, os sentimentos trágicos e acontecimentos grandiosos que envolvem o mito e seus personagens – na mitologia os personagens têm sua história heróica contada com

nomes próprios e únicos (Teseu, Hércules, Niobe, etc.) – cotejam com as pessoas comuns, “muito parecidas conosco” (op. cit., p.50-51).

A complexidade da relação mito e conto de fadas é debatida também por Mircea Eliade no livro *Mito e Realidade* (2007), que mostrará ter o mito significação escorregadia e ampla: se até o século XIX os mitos eram vistos como “fábula” ou “invenção” de um povo, no século XX etnólogos, historiadores e antropólogos começaram a entender o mito como uma “história verdadeira” que tem relevância na composição social primitiva “por seu caráter sagrado, exemplar e significativo” (ELIADE, 2007, p.07).

A polêmica em torno do olhar sobre o objeto “mito” não pára por aí. Em geral, a definição mesma é motivo de muitos embates teóricos: falsidade e ilusão (judeus e cristãos), experiência primordial do sagrado (sociedades arcaicas e pagãs), objeto de análise e desmistificação (gregos e romanos). Por isso, M. Eliade resume na expressão “menos imperfeita” a sua definição de mito:

A definição que a mim, pessoalmente, me parece a menos imperfeita, por ser a mais ampla, é a seguinte: o mito conta uma história sagrada; ele relata um acontecimento ocorrido no tempo primordial, o tempo fabuloso do “princípio”. (...) É sempre, portanto, a narrativa de uma “criação”: ele relata de que modo algo foi produzido e começou a ser [grifo do autor]. (...) Os mitos revelam, portanto, sua atividade criadora e desvendam a sacralidade (ou simplesmente a “sobrenaturalidade”) de suas obras. Em suma, os mitos descrevem as diversas, e algumas vezes

dramáticas, irrupções do sagrado (ou do “sobrenatural”) no Mundo (op. cit., p.11).

Numa discussão ampla, já bastante resumida aqui, esse autor explica que só a partir dessa noção multifacetada de mito é que podemos tecer algumas inter-relações entre este e o conto de fadas. Assim, a partir da leitura de Jan de Vries no livro *Betrachtungen zum Marchen, besonders in seinem Verhältnis zu Heldenage und Mythos* (1954), M. Eliade traça alguns paralelos: primeiro, “a saga ladeia o mito, o conto não”; segundo, “ao passo que o herói das sagas tem um fim trágico, o conto sempre tem um desfecho feliz”; terceiro, na saga que participa do mundo mítico, “o herói se situa num mundo governado pelos Deuses e o destino. O personagem dos contos, ao contrário, parece estar emancipado dos Deuses” (ELIADE, ibid., p.171). Ele considera ser o conto de fadas, essencialmente, um “enredo iniciatório” particularmente importante para a formação humana:

É verdade, como justamente salientou Jan de Vries, que o conto sempre se conclui com um *happy end*. Mas seu conteúdo propriamente dito refere-se a uma realidade terrivelmente séria: a iniciação, ou seja, a passagem, através de uma morte e ressurreição simbólicas, da ignorância e da imaturidade para a idade espiritual do adulto. (...) Poder-se-ia quase dizer que o conto repete, em outro plano e através de outros meios, o enredo iniciatório exemplar. O conto reata e prolonga a “iniciação” ao nível do imaginário. Se ele representa um divertimento ou uma evasão, é apenas para a consciência banalizada e, particularmente, para a consciência do homem moderno; (op. cit., p.174).

Dessa maneira, tanto Bruno Bettelheim, Mircea Eliade quanto Marie von Franz concluem ser o conto de fadas a

primeira experiência significativa para a criança, que, estética e imageticamente se constitui num espaço de reimpressão, conquista e enfrentamento dos mundos interno e externo:

Nos contos, a criança aprende estratégias de lutas para vencer as batalhas interiores, pois a partir dos jogos de projeção e identificação se dá conta que ela também “está ali”, no espaço do conflito. No jogo do faz-de-conta tudo é permitido, então associar-se ao bem e ao mal faz parte da conquista (CAVALCANTI, 2002, p.14).

Através do mito ou arquétipo (ou ambos), os contos de fadas permitem que a criança realize a transmutação de valores, sensações, realidades.

Em que medida, porém, nos valem essas considerações teóricas diante do objeto de nossa pesquisa, ou seja, o riso em *Bufólicas*? Ora, Affonso Romano de Sant’Anna nos mostra que a paródia surge “como efeito metalingüístico”, ou seja, apropria-se do discurso do outro e sobre ele realiza um processo de depuração crítica. Da mesma forma, ao registrar o processo de formação do conto de fadas até sua inserção na literatura mundial como gênero literário (século XVII), pretendi localizar o objeto parodiado (conto de fadas) em *Bufólicas*, para daí mostrar a depuração que Hilda Hilst realiza, pelo riso, nos discursos, imagens e características dos contos de fadas. O riso, aqui, imola a tradicional função do conto de fadas para fazer dele não menos importante (porque não rimos do que nos é indiferente); dando-se ao trabalho de satirizar os contos de fadas (na forma e conteúdo), a autora retoma sua importância para a literatura.

4.2 – O RISO PARODÍSTICO DE *BUFÓLICAS*

Rir, rir sem parar. Dar gargalhadas fundas, propositadamente escarnecedoras dos principais personagens das crianças: é isto que faz Hilda Hilst. Mas por quê? Primeiro a grande provocação literária de Lori (que ria dos adultos acharem tudo absurdamente imoral, principalmente quando reportados aos prazeres), depois esta: a inversão total do imaginário infantil com escatologias, deformidades, enganos, infelicidades.

Quando recorremos às entrevistas concedidas pela autora (especialmente àquela aos Cadernos de Literatura Brasileira, reportada aqui outras vezes), vemos, explicitamente, sua inaptidão e desprezo pelas crianças:

Bem, eu tenho medo de criança. “Crionça”. (...) Um médico disse para mim: “Quem tem medo de criança é criança”. Bem, certo, verdade. Tinha uma mulher que vinha aqui em casa com uma criança – ou crionça. Ela dizia: “Olha como essa sua tia é linda”. Eu não era tia de ninguém, e a criança respondia: “Eu não acho”. Eu começava a ter ódio dessa criança e dizia: “Você também não é bonita, é feia”. Eu brigava com a criança, com a crionça. Eu não entendo a crionça. Nunca conheci uma criança deslumbrante. Eu vejo crianças lindas, mas, quando começam a falar, são chatérrimas (CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA, 1999, p.32).

Teria consistência teórica, porém, afirmar que esta “inabilidade” com as crianças fora o motivo para desconstruir a fantasia do conto de fadas?

Fosse o nosso olhar substancialmente psicológico, certamente apontaríamos algumas relações interessantes entre essa desconstrução literária e a infância da escritora: a

esquizofrenia e separação dos pais, a ligação edipiana com o pai (especialmente no que concerne à importância da literatura em suas vidas), os anos de colégio interno (dos sete aos quinze), entre outros acontecimentos.

Nosso olhar substancialmente literário, contudo, faz-nos ver que, essencialmente, assim como nas demais obras analisadas em capítulos anteriores, Hilda Hilst realiza em *Bufólicas* uma mudança de paradigma. Seu interesse é, antes, dizer que tudo é passível de riso: a formação humana, a construção de valores, o amadurecimento físico, os aportes morais, as ligações amorosas etc.

À parte qualquer intenção vingativa em destruir o mundo de fadas das crianças, Hilda Hilst quer fazer reinar no riso-ápice de *Bufólicas* a contra-proposta de que “felizes para sempre” é bem duvidoso. Pelo riso, aqui em seu mais suntuoso exemplo, a poeta quer dizer que não é indiferente à moral que nos forma e aliena, porque a indiferença é o oposto do riso – os versos de *Bufólicas* não são indiferentes à nossa sociedade falocêntrica, sexualizada, desonesta, misógina, violenta, brutalizada.

Em *Bufólicas* temos o mais forte e extravagante riso, o auge: há quebra, há desconforto, há imundícies, há derrisão. O leitor tradicional do conto de fadas não só é substituído (porque *Bufólicas* foi escrita para adultos), como também não pode ser subestimado; nesse livro de poesias há exigência de um leitor específico: aquele cujo entendimento não pode limitar-se à

compreensão do conto de fadas conservada pelo tempo, mas à percepção da história ainda presente ali, que, contudo, foi invertida. Para falar com Hans Robert Jauss na *História da Literatura como provocação à teoria literária* (1994), é preciso “despertar a lembrança do já lido” para estabelecer e remontar um “horizonte de expectativa”:

A obra que surge não se apresenta como novidade absoluta num espaço vazio, mas, por intermédio de avisos, sinais visíveis e invisíveis, traços familiares ou indicações implícitas, predispõe seu público para recebe-la de uma maneira bastante definida (JAUSS, 1994, p.28).

Hilda Hilst ao retomar o tempo dos contos de fadas refaz as lembranças dos primeiros contos de infância, lidando, no entanto, com um adulto que viu renascer (no início do século XXI) a fantasia e magia dos contos infantis – principalmente na arte cinematográfica (*Deu a Louca na Chapeuzinho, Sherek, Harry Porter, O Senhor dos Anéis, Procurando Nemo* etc.) - : portanto, um leitor que se reabitua ao mundo da fantasia.

Evocando “propositadamente um marcado horizonte de expectativas em seus leitores para, depois, destruí-lo passo a passo” (op. cit.), Hilda Hilst inverte a forma, a identidade, o conteúdo e a finalidade dos contos de fadas tradicionais, apostando no repertório do leitor, que, neste caso, dá-se em alguns níveis: leitura do texto original, a mudança de proposta da autora e à conclusão irônica que chega.

O riso, ao modo dos textos refletidos anteriormente (*contos d'escárnio* e *O caderno rosa de Lori Lamby*), exerce um papel

fundamental na história literária construída por Hilda Hilst, qual seja o de destronar, derrotar, demolir as mentiras, hipocrisias, desfaçatezes humanas. A grande razão para tudo isto? Abdicar da burrice e do falso discurso para quebrar com paradigmas e filosofar, e pensar, e discutir, e refletir sobre um mundo enclausurado e claustrofóbico.

Nesse sentido, temos em *Bufólicas* a construção de uma narrativa profundamente transgressiva: se os contos de fadas foram feitos para educarem e produzirem identificação imagética entre a criança e o texto, como poderemos nos achar no “anão triste” de Hilda Hilst? Que modelos ou questões poderei sublimar lendo “Drida, a maga perversa e fria”? E se as figuras e desenhos são igualmente importantes na tradução do enredo do conto de fadas, que ensinamento apreenderei de uma rainha que ri enquanto apanha (ver anexo 2)?

Hilda Hilst brinca (às vezes de forma muito séria e pesada), mas o faz de maneira bastante consciente. Neste caso, para brincar sarcasticamente com as fadas, retoma nas poesias burlescas a estilística de Charles Perrault, com seus versos e finalizações que contam uma moral da história narrada. Aos personagens tornados mais populares com as publicações dos Irmãos Grimm e Christian Andersen, dá enredos climatizados nas histórias mais conhecidas (Branca de Neve, A Bela Adormecida, Chapeuzinho Vermelho etc.).

Desse modo, antes de adentrar na análise dos contos, gostaria de destacar a importância e contribuição dos autores cujas histórias clássicas foram parodiadas neste estudo:

1) Charles Perrault: precursor da chamada Literatura Clássica Infantil, autor irônico, crítico e mordaz, reuniu oito histórias escritas em prosa sob o pseudônimo do filho Pierre Perrault - *A Bela Adormecida no Bosque, Chapeuzinho Vermelho, O Barba Azul, O Gato de Botas, As fadas, Cinderela ou A Gata Borralheira, Henrique do Topete e O Pequeno Polegar*.

Também foi um dos escritores que protagonizaram a conhecida “querela dos antigos e modernos”, que marcou a queda da Era Clássica. Contra a posição de Racine, Boileau, La Fontaine, dentre outros, Charles Perrault defendeu os modernos franceses sem o prejuízo da influência dos antigos; por isso, em determinado momento, justifica a importância da coletânea na relevância da matéria:

É verdade que algumas pessoas que querem parecer sérias, e que têm bastante espírito para ver que são Contos feitos por prazer, e que a matéria deles não é muito importante, olharam-nos com desprezo, mas teve-se a satisfação de ver que as pessoas de bom gosto não o julgaram assim. (...) Mas como estou lidando com muitas pessoas que não se estejam em razões e que não podem ser tocadas senão pela autoridade dos Antigos, vou satisfazê-las a esse respeito. As Fábulas Milesianas, tão célebres entre os gregos, e que fizeram as delícias de Atenas e de Roma, não eram de outra espécie que as Fábulas desta Coletânea. A história da Matrona de Éfeso, é da mesma natureza que a das Grisélidis: são uma e outra Novelas, isto é, Narrativas de coisas que podem ter acontecido e que nada têm que fira absolutamente a verossimilhança. A Fábula de Psique escrita por Luciano e por Apuléio é uma ficção pura e um conto de Velha como o da Pele

de Asno. A Fábula do Lavrador que obteve de Júpiter o poder de fazer como lhe aprouvesse a chuva e o bom tempo, o que usou de tal maneira que não recolheu senão palha sem nenhum grão, porque ele nunca tinha pedido vento, nem frio, nem neve, nem nenhum tempo semelhante, coisa necessária, entretanto, para fazer frutificar as plantas; essa Fábula, digo eu, é do mesmo gênero que o Conto dos Desejos Ridículos, a não ser que um é sério e o outro é cômico; (...) Não creio que tendo diante de mim tão belos modelos na mais sábia e mais douta Antiguidade, a gente esteja no direito de fazer-me qualquer reparo (PERRAULT, 2007, p.13-14).

Comparando seus contos à obras clássicas como as Fábulas Milesianas (as mesmas citadas no *Satíricon* de Petrônio e objeto de calúnias na morte de Crasso), cujo apreço e poder fizeram destes textos fontes clássicas de culturas e literaturas seculares, Perrault coloca os contos de fadas (atribuídos, então, à herança da memória cultural do povo) no mesmo patamar que as fábulas clássicas.

Perrault foi também um defensor da intelectualidade feminina - ou, simplesmente, das “preciosas”: ao resgatar a literatura folclórica francesa, Perrault não só participou da famosa “querela”, como também de uma causa ainda bastante cara nos dias atuais: o papel sócio-intelectual da mulher. Sua sobrinha e líder feminista, Mlle. Héritier, freqüentava os salões culturais e artísticos onde era moda discutir os famosos “romances preciosos” (com elementos novelescos da Antiguidade clássica e do maravilhoso medieval), “cuja matéria exuberante e fantasista-sentimental estava mais perto da “desordem” do pensamento popular do que da “ordem clássica” oficial”. Assim,

por analogia a esses romances em voga, as defensoras dos direitos intelectuais das mulheres foram denominadas de “preciosas” (COELHO, 2003, p.76). Com o resgate do conto em versos intitulado *Os desejos ridículos*, Perrault não só põe em destaque a mulher, mas também tenta ratificar a tese de que os contos populares são obras da sabedoria secular de várias tradições:

Perrault tentava provar a tese de seu amigo D'Aubignac acerca da *Ilíada*: a de que as antigas epopéias não foram obra de um só autor, mas resultantes de vários contos populares tradicionais, encaixados uns nos outros, seguindo um fio narrativo (tese que o tempo encarregou-se de provar) (COELHO, 2003, p.76).

2) Os irmãos Jacob e Wilhelm Grimm: estudiosos que tiveram o mérito de expandirem os contos de fadas por toda Europa e Américas, constituindo-lhes num acervo de narrativas maravilhosas “entre as centenas registradas pela memória do povo”. Entre 1812 e 1822 foram publicadas, avulsamente, a maioria das histórias de fadas por nós conhecidas (entre outras, *A Bela Adormecida*, *Branca de Neve*, *Chapeuzinho Vermelho*, *Joãozinho e Maria*). Faz-se notar ainda que, diferentemente de Perrault, os Irmãos Grimm, ambientados pelas amarras cristãs e pressionados por alguns críticos que consideravam cruéis muitas das versões recolhidas, construíram interpretações mais leves e menos ácidas dos contos de fadas (op. cit., p.23-24).

3) Christian Andersen: foi um pesquisador “sintonizado com os ideais românticos de exaltação da sensibilidade, da fé cristã, dos

valores populares, dos ideais de fraternidade e da generosidade humana”, que fez dos contos o protótipo do sofrimento como caminho para sabedoria. “Bom cristão” e autor romântico, defendeu os direitos iguais entre diferentes classes sociais, a exaltação do eu, o incentivo à caridade cristã, a consciência da precariedade da vida, entre outros ideais. Além de recuperar algumas histórias da memória popular, escreveu outras de própria autoria (op. cit., p.24-25).

Paralelamente, Hilda Hilst resgata em suas histórias de fadas não só a forma dos versos encontrados em muitos contos clássicos, mas também o recurso à “moral da história” (que Perrault, por exemplo, sempre conta em versos); moral que se acha ligada à sua acepção etimológica de “costumes”, e que é recolocada por esta autora nos novos costumes e situações vividas pelos personagens clássicos: invertida, desconstrói e ri da moral alheia.

Assim, ao invés da virilidade masculina, a impotência; do torpor, a música; da indulgência, o sarcasmo; das vozes, o silêncio. Em cada conto, Hilda Hilst dá o seu tom, registra a condição iconoclasta de seu riso-ápice usando-o para desafiar a Moral oficial: seus versos são uma afronta à ingenuidade, à prudência, ao caráter, à sensatez. Com muita ironia e sarcasmo, Hilda Hilst impressiona e marca a identidade dos contos, fazendo com que o leitor mergulhe não só no ambiente engendrado pelos

versos, mas também na “moral da história” cujos ares são pra lá de subversivos.

Com o riso de *Bufólicas*, a poeta paulista sagra o Riso rabelaisiano porque constrói uma ficção-poesia dos extremos; o corpo grotesco é colocado em evidência (mais que em qualquer outro lugar de seus escritos) ao modo de Rabelais, para quem “o corpo grotesco é um corpo em movimento” (BAKHTIN, 1999, p.277). Vilipendiando alguns dos mais tradicionais personagens da literatura infantil, a escritora cria uma narrativa da expansão e do retraimento, da robustez e da renúncia, da excrescência e da queda; ela embriaga os personagens em situações escatológicas que fazem rir do disforme, do anormal.

Com medidas coprológicas, Hilda Hilst atropela a moral (costumes) dos personagens parodiados, usando a imagem do corpo grotesco como canal fluido para o riso sem amarras, limites, distâncias. Para cada conto, uma anomalia, derrisão, quebra; nenhum personagem escapa à mudança (seja esta corpórea, afetiva ou material), ao movimento.

No constante ir e vir que denuncia uma trajetória repleta de encantamentos, ilusões, tragédias, vinganças, ensinamentos, *Bufólicas* é um conto de fadas:

4.2.1 – O reizinho gay

Assim falam os primeiros versos do *Reizinho gay*: “Mudo, pintudão/ O reizinho gay/ Reinava soberano/ Sobre toda nação”

(HILST, 2002, p.11). Com dois adjetivos que se confrontam, “mudo/pintudão”, Hilda Hilst revela o contraste desta história ao contar o reinado de uma “bronha” (mais que um rei), que fazia toda uma nação submeter-se ao seu poder - a bronha é o falo que representa, segundo Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (2008, p.418), o “símbolo do poder gerador”, um elemento que “se afirma ou afrouxa de acordo com a presença ou ausência de energia”.

Embora mudo, o Reizinho gay tinha o maior dos membros de seu reino. A nobre altivez do membro fazia-lhe detentor de um poder tão grande que até as palavras se fizeram desnecessárias. Mesmo sendo característico a todo rei publicar decretos, proclamar ordens e discursar para seu reino, este Rei – escrito no diminutivo de modo propositadamente pejorativo porque está ligado ao fato de ser gay – não fala e não grita; exibe sim, como cetro, seu grande falo.

Nesta poesia-ficção é importante destacar as palavras “mudo” e “pintudão” por formarem oposição expansiva fundamental do conto: enquanto a mudez é a ausência de palavras, expressões, falas; ser “pintudão” é algo que remete à amplitude, extensão, saída. Como um cortejo elegíaco e escarnecedor do pênis, a poeta paulista cria um ditador, no personagem do reizinho, que faz todo um reino sucumbir de medo por ter que submeter-se à sua vontade de prazer: “Ando cansado/ de exibir meu mastruço (...) / quero sem demora/ Um

buraco negro/ Pra raspar meu ganso" (HILST, ibid., p.14). O cortejo é elegíaco e escarnecedor porque ao mesmo tempo em que destrona o rei – não há rei sem reino: todos os súditos morrem de susto ao ouvir à sua ordem -, ri do absurdo que é usar a palavra, ocasionalmente, para proferir um descabimento de tamanha envergadura – por isso, a leitura moral que Hilda Hilst dá ao conto: "a palavra é necessária diante do absurdo".

A poeta, porém, não cria apenas um reizinho mudo; este ainda é gay – na nossa sociedade, sinônimo de passivo, afeminado, impotente – mais potente e avantajado que os mais viris dos homens heterossexuais – sinônimo de ativos, machos e vigorosos – a ponto de fazer-lhes gritar: "E de muitos maridos/ Sabichões e bispos/ Escapou-se um grito" (op. cit., p.12). Ora, criar um gay nessas circunstâncias é rir demais da importância que nossa sociedade dá ao vigor sexual dos homens: medido, geralmente, pelo tamanho do pênis e sua disposição em usá-lo o mais frequentemente possível. E igualmente interessante é ver que além de ter todas essas características expansivas, o gay é Rei: o que dá um tom particularmente mordaz ao conto, tanto do ponto de vista simbólico, quanto de sua relação com outros contos de fadas.

Simbolicamente, podemos dizer que um Rei pode ser "formado por três traços horizontais paralelos, o Céu, o Homem e a Terra" que realizam uma soberania própria deste *wang* (para os chineses); com natureza celeste, o Rei "é dotado desta

virtude que ele tira de si mesmo" (CHEVALIER; GHEERBRANT, ibid., p.774). Ora, o reizinho gay, em toda a sua natureza celeste, mostra que esta condição "celestial" pode até ser questionada, "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"(HILST, ibid., p.11); porém é passível de sanção pois "mostrou-lhes a bronha/ Sem cerimônia" (op. cit., p.12), respondendo com a "virtude que tira de si mesmo" para fazer calar seus opositores.

As palavras, à revelia de seu órgão sexual icônico, não existem, estão mudas; coisa, aliás, bastante representativa na sociedade sexualizada e falocêntrica em que vivemos, onde mais vale uma bunda que mil palavras. O reizinho gay simboliza a inversão de muitas das nossas impressões sociais, inclusive na condição própria de sua função, "o estabelecimento da *justiça* e da *paz* [grifo dos autores]" (CHEVALIER; GHEERBRANT, ibid., p.774), que faz um reinado inteiro gritar horrorizado à sombra de uma bronha (ver anexo 3): "Foi um Oh!!! geral/ e desmaios e ais (...)/ E eram ós agudos/ Dissidentes mudos" (HILST, ibid., p.12).

As palavras ausentes do rei ecoam na boca da multidão calada e horrorizada pelo que viu. A bronha, que também é o cetro, representa "o poder recebido de cima", "sinal de força e de autoridade", pelo qual nenhum súdito, nem mesmo "os doutos", terá coragem de enfrentar. Assim, Hilda Hilst mostra que calar-se diante do absurdo só pode ter por consequência a

morte. O povo que havia ficado mudo depois de ver o “mastruço” do rei, “E foi assim que o reino/ Embasbacado, mudo/ Aquietou-se sonhando/ Com seu rei pintudo” (op. cit., p.12-14), sucumbiu diante da expectativa de ser enrulado por um falo que assombrava o reino: uma condição absurda. Calando-se diante disso, sem conter o disparate de tamanha realidade, “o reino inteiro/ Sucumbiu de susto” que “Na memória dos tempos/ Só restaram cinzas/ Levadas pelo vento” (op. cit., p.14).

Representativamente, os reis aparecem nos contos de fadas tradicionais sob algumas prerrogativas: 1) mantenedores da honra, honestidade e verdade: é o caso do conto *O rei sapo ou Henrique de ferro*, que narra a história de um Rei que obriga sua filha caçula, “tão bela que o próprio Sol, apesar de vê-la muito, ficava atônito quando lhe iluminava o rosto”, a cumprir a palavra que dera: cuidar do sapo que resgatara sua bola de ouro – que apesar de todos os infortúnios acaba por se transformar em príncipe e conquistar a princesa (GRIMM, 2008, p.89); 2) benfeiteiros, altivos e justos, primam sempre pela sabedoria: no *Rei Bico-de-Tordo* também a jovem princesa, “uma filha belíssima, mas tão orgulhosa que achava não haver nenhum pretende digno dela”, é obrigada pelo pai a casar-se com um músico-mendigo. Este lhe dá lições importantes sobre não ser arrogante, impetuosa e petulante, especialmente quando se revela o Rei Bico-de-Tordo, “cujo queixo parecia um bico de ave” – humilhado pela princesa, noutra ocasião, quando o Rei-pai a

levou para selecionar um dentre outros pretendentes (op. cit., p.302).

Assim, de fato, o Rei passou a ser protagonista decisivo nas histórias de exemplos e justiça; acima, em ambos os modelos, vemos que não só a decisão do rei é fundamental para mudar a vida de uma pessoa (nos casos, as filhas), como determina a transformação do que é sujo e feio (sapo), temeroso e desagradável (mendigo), em garboso e belo (príncipe), servil e elegante (rei bico-de-tordo): afinal, “um bom rei é o que assegura a prosperidade de seus súditos” (CHEVALIER; GHEERBRANT, ibid., p.775).

À revelia dessas prerrogativas, o reizinho gay não está preocupado com a “prosperidade de seus súditos”, mas sim, com a entronização de seu cetro: “Ando cansado/ De exibir meu mastruço/ Pra quem nem é russo/ E quero sem demora/ Um buraco negro/ Pra raspar meu ganso./ Quero um cu cabeludo!” (HILST, ibid., p.14).

Entronando o grotesco corporal, o reizinho gay desfaz-se de todas as honras e encantos de sua predestinação para eleger o riso que “prenuncia a era do absurdo, a nossa, (...) porque não adianta nada chorar por ela” (MINOIS, ibid., p.274). Um riso absurdo e sem medidas que não está nem aí para as questões “mais importantes”, contanto que as benesses da corrupção sejam recebidas. Corruptor de seu povo que “sucumbiu de susto/ Diante de tal evento.../ Desse reino perdido” (HILST, ibid., p.14),

o reizinho gay infligi o desespero que culmina na pergunta: “o que mais se pode fazer?”

Deteriorada e devassada, a figura do Reizinho gay hilstiano faz lembrar a atmosfera do corpo grotesco descomunal que, antes, destrona e inverte as noções mais comuns de poder, força e prazer. Uma ode ao absurdo, o conto *reizinho gay* lembra que o corpo, ao modo de Rabelais, é passagem para o riso, um “templo dos extremos” onde alto e baixo dividem a mesma matéria corpórea.

4.2.2 - A rainha careca

Existia um reino cuja rainha vivia a se lamentar por não ter sequer um fiozinho de pêlo no sexo - apesar de exibir uma farta cabeleira na cabeça: “Co'a lupa procurava/ Um tênué fiozinho/ Que há tempos avistara./ Ó céus! Exclamava./ Por que me fizeram/ Tão farta de cabelos/ Tão careca nos meios?/ E chorava” (HILST, ibid., p.15). A rainha chamada Ula não se conformava com a condição de ser careca “no meio”. Embora fosse soberana de um reino inteiro, era a ausência de cabelos o maior motivo de suas preocupações.

Com razões bem mais significativas que aquelas reveladas pela aparência, entretanto, a *Rainha careca* mostrar-se-á uma paródia escrachada da condição feminina a partir de um determinante simbólico: o cabelo.

Para compor a atmosfera deste “determinante simbólico”, lembrei a famosa história de fadas contada pelos irmãos Grimm intitulada *Rapunzel* - filha de um casal que é obrigada a viver com uma bruxa -, cujos cabelos representam um elo que agraga e divide a própria história: quando tinha doze anos Rapunzel foi trancada numa torre “que não tinha escadas nem portas, mas tinha uma janelinha bem no alto. Quando a feiticeira queria entrar na torre, colocava-se diante da janela e cantava: *Rapunzel, Rapunzel! Desce os cabelos* [grifos do autor]” (GRIMM, *ibid.*, p.323). A donzela, resignada, atendia prontamente às exigências da bruxa e “deixava cair fora da janela a sua comprida cabeleira”; cerca de dois anos depois um príncipe que passeava pela floresta viu o canto da feiticeira, e, depois de um tempo, entoa os mesmos versos. Resultado: conhece a donzela, apaixona-se e tem com ela dois filhos.

Nas sociedades pré-industriais, o cabelo representava para as mulheres o símbolo da feminilidade: cultivando ricas madeixas, as mulheres só poderiam cortá-las em sinal de penitência; nas cerimônias religiosas o cabelo deveria ser coberto em sinal de respeito; em países como a Rússia “a mulher casada costumava esconder seus cabelos”; e quando cultivada a madeixa “à mostra ou escondida, atada ou desatada é, com freqüência, um sinal da disponibilidade, do desejo ou da reserva de uma mulher” (CHEVALIER; GHEERBRANT, *ibid.*, p.155).

Nas sociedades industriais e pós-industriais, o cabelo passou a representar identidade: curto, simboliza independência; pintado, determinação; longo, feminilidade conservada; raspado, indignação.

Assim, sendo “a cabeleira uma das principais armas da mulher”, as enormes tranças de rapunzel trouxeram-lhe o amor, a alegria e o conforto que nunca houvera conhecido; mas também castigo, ao ser deflagrada a transgressão da moça que não era mais donzela. Simbolicamente, a ausência de cabelos representará uma punição: em *Rapunzel* por ter desobedecido à bruxa, na *Rainha careca* por ser casta.

Hilda Hilst cria na imagem incomum de um sexo adulto sem pêlos o canal de discussão e riso porque, acima de tudo, é uma realidade significativa para a personagem em questão. Se tomarmos a tradição céltica onde “o uso de cabelos longos marca a qualidade aristocrática ou régia”, veremos que o cuidado em fazer da rainha uma mulher de “cabeleira farta” denota a assimilação da condição real. A singularidade da personagem, entretanto, está no oposto, ou seja, no fato de ter ausente os pêlos “do meio”.

Ora, Ula, a rainha, era virgem. Seus cabelos fartos na cabeça representavam tão bem sua aristocracia quanto a ausência à castidade no sexo: “Ula era casta/ Porque de passarinha/ Era careca” (HILST, ibid., p.15). Não há dúvidas, bem o demonstra a poeta nestes versos: castidade e careca

estão intimamente relacionados. Nesse sentido, o riso lascivo deste conto hilstiano pode alcançar algumas direções: a) Controle sexual: ri do corpo contido que cede os próprios desejos ao exercício da função soberana representada nas abundantes madeixas; b) Condição feminina: ri do papel da mulher (desde o século XII tornada protótipo de Maria, principalmente para os cristãos), estabelecido entre os afazeres domésticos, maternidade e esposa fiel (“naturalmente” isenta das “necessidades masculinas”): portanto, deve-se “guardar”; c) Prazer versus Razão: ri do labirinto que criamos (entre teorias psicanalíticas, conselhos religiosos e contratos sociais) para não chegarmos, simplesmente, à bandalheira: porque o prazer deve ser limitado.

A obra de Hilda Hilst, como um todo, é uma ode ao uso livre dos prazeres. Na composição de imagens grotescas e surrealistas da realidade, ela ri da sociedade que castra, consome e aliena o ser humano (corpo, mente, alma) em suas leis e normas sociais. Em muitos de seus escritos vemos a convocação anarquista da bandalheira como única via de libertação social – nem partidos, nem igrejas, nem associações. Nesse sentido, vejo na ausência de cabelos o símbolo da contenção sexual de Ula. Portanto, o fundamental a dizer sobre a *Rainha careca* é: a tristeza de Ula é mascarada pela falta de cabelos, que, na verdade, representa a penitência da virgindade.

Assim, tudo é resolvido quando passa pelo reino um homem que, aproveitando-se da ilusão da rainha, acaba com sua virgindade:

Passou pelo reino
 Um biscate peludo (...)
 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 pêlos
 E com saliva de ósculos
 Colou-os
 Concomitante penetrando-lhe os meios.
 UI!UI!UI! gemeu Ula
 De felicidade (HILST, ibid., p.17).

Desmascarada a ilusão, clareada a intriga, não resta mais nada a fazer, a não ser rir da bobagem, do sofrimento sem nexo, das lágrimas vãs que assolaram por anos uma pobre rainha. Ao fim, tudo pode ser resumido na moral da história: “se o problema é relevante, apela pro primeiro passante” (op. cit., p.18).

4.2.3 – Drida, a maga perversa e fria

Na literatura clássica infantil a bruxa é uma das figuras mais conhecidas e temidas, cuja presença nas histórias infantis tem sempre um fim moralizante. Sentimentos e atitudes torpes como vingança, inveja, ambição, traição, falsidade, perversidade, são bem comuns para essas mulheres.

O mito ou história da Feiticeira, no entanto, tem contextos bem mais complexos que esses desenhados pelos contos de fadas. Historicamente, a feiticeira “nasce linda Sibila, Cassandra pagã, e morre nas fogueiras cristãs, condenada pelas palavras que foram sua arma secreta” (GABORIT; GUESDON; CAPORAL, 2005, p.348). Dotadas de um corpo sensual, feito para o prazer e maternidade, é “difícil imaginar que a feiticeira já pôde um dia ancorar-se na realidade como uma personagem positiva e mais como agente de harmonia do que de catástrofes” (op. cit., p.349).

Com o passar dos séculos, especialmente com a égide do cristianismo, essas mulheres (porque apesar de os feiticeiros existirem, nunca tiveram o “valor emblemático” das bruxas) passaram a ser perseguidas por grandes atores do poder, tais como: 1) Hierarquia Católica: no discurso oficial, a Igreja Católica afirmava serem essas mulheres esposas do diabo e anti-marias: “a mulher-mãe sem sexo por oposição ao prazer e o corpo de mulher sexuada que atrai e repugna os homens” (GABORIT; GUESDON; CAPORAL, ibid., p.350); na verdade - atestam pesquisadores como Foucault, Le Goff, Joan Scott, Pierre Bourdieu, entre outros -, uma justificativa para apropriar-se das terras deixadas sob custódia de mulheres que tiveram seus maridos enviados às Cruzadas: multiplicam-se os sinais de identificação da bruxa (louca, ruiva, viúva, menstruada, febril, revoltada etc.) que, condenada, tinha de deixar suas terras aos

cuidados da Igreja; 2) Cientistas: como “mãe natureza”, as feiticeiras habitam as cidadezinhas curando, fazendo partos, guardando segredos “relacionados com medicina natural. Então detém um papel tradicional, um saber paralelo e popular que, por ser feminino, se torna ainda mais marginal” (GABORIT; GUESDON; CAPORAL, *ibid.*, p.351): o que insatisfaz profundamente a Ciência nascente e emblematizada por médicos-curadores do corpo e da mente; 3) Autoridades: abafam o conhecimento adquirido, a história cultivada pelas mulheres e suas tradições para suspenderem seu direito ao discurso; imantadas no submundo da heresia, histeria e perversão, a palavra feminina deve ser vigiada, e, se for o caso, contestada e punida:

O juiz, o homem, o poder, só toleram um discurso. O outro, o que simboliza a feiticeira e faz parte do saber popular, que ainda por cima é feminino, deve ser abafado, a feiticeira deve ficar reduzida ao silêncio. Ela é desapossada da própria palavra. (...) Trata-se realmente da luta entre suas palavras investidas de poder: a cultura popular, da feiticeira, e a cultura letrada dos juízes, e depois a dos médicos... De herética, a palavra das mulheres que foge à ordem estabelecida, passará à histérica, as palavras das loucas de amarrar. A incomunicabilidade cristalizada pela figura da feiticeira se tornará não só o Outro social, mas também o outro sexual. Portanto, não é por acaso que chegam até nós a feiticeira e todo o contrapoder que ela faz motivar (op. cit., p.353).

Reapropriadas do mito das feiticeiras, as bruxas dos contos de fadas passam progressivamente por mudanças consistentes:

Os autores e ilustradores de livros infantis em geral dão para as crianças deglutiarem uma personagem estereotipada ou anêmica, decididamente simplista. Seria preciso reunir várias personagens de feiticeiras para que se reencontrasse a plenitude do mito primitivo (op. cit., p.356).

A história de *Rapunzel*, novamente, é um exemplo clássico dessa mudança. Uma mulher (a feiticeira) cultiva sossegadamente seus rapúncios quando se vê roubada por um homem que leva as ervas para a esposa – o rapúncio, aliás, não só dá origem ao nome “rapunzel”, como se trata de uma hortaliça de gosto adocicado que tem propriedades medicinais. Nesta narrativa, já estereotipada na mulher rancorosa e vingativa, a bruxa lança um castigo sobre o “terno” casal:

- Como te atreves a entrar no meu quintal e furtar meu rapúncio, como um ladrão? – ela perguntou. – Ah! – Exclamou o homem. – Fui forçado a fazer isso por causa de uma necessidade absoluta. Minha mulher viu os rapúncios daqui, de uma janela da nossa casa, e ficou com tanta vontade de prová-los, que morreria certamente, se não comesse alguns. A feiticeira, então, dominou a raiva e disse ao homem: - Se é como dizes, vou permitir que leves tantos rapúncios quanto quiseres, mas com uma condição: terás de me dar a filha que tua mulher vai dar à luz. Ela será muito bem tratada, e cuidarei dela como se fosse minha filha (GRIMM, ibid., p.323).

NA Bela Adormecida, a décima terceira fada – não convidada a fazer parte do banquete em comemoração ao nascimento da princesa - vira uma bruxa ao amaldiçoar a pequena soberana: “quando tiver quinze anos, a princesa

espetará a mão em um fuso de fiar e cairá morta" (op. cit., p.248). Na versão de Perrault, a história torna-se ainda mais complexa: após furar o dedo com o fuso e passar cem anos adormecida, a princesa é acordada pela simples presença de um príncipe em seu quarto:

Aproximou-se a tremer e admirado, e pôs-se de joelhos ao lado dela. (...) a princesa acordou; e olhando-o com olhos mais ternos do que uma primeira vista parecia permitir: "Sois vós, meu príncipe?" disse ela, "vós me fizestes esperar muito (PERRAULT, 2007, p.86-87).

Após o casamento e muita festa, o príncipe volta ao seu reino de origem, mas não conta sobre o compromisso (por medo da reação de sua mãe – rainha, mas ogra de origem). Ao fim de dois anos, quando morre o rei-pai, o príncipe assume a esposa. Depois a rainha-mãe tenta comer nora e netos (resquícios do passado!), mas acaba morta numa cuba cheia de bichos horríveis. A fada que age como bruxa, portanto, vinga-se de todo um reinado (pois todos adormecem no castelo) pelo fato de ter sido preterida: raiva, rejeição e exclusão fizeram desta personagem um elemento ímpar para a história dos demais envolvidos.

Em *Branca de Neve* há outro exemplo clássico de inveja e descontentamento da bruxa: a rainha madrasta tenta matar a enteada que tinha "a cútis tão alva como a neve e tão corada como o sangue, e cujos cabelos eram negros como o ébano". Primeiro encarrega um caçador de levar a princesa à floresta trazendo-lhe fígado e pulmão como provas do feito: ao que falha

o encarregado – por pena da frágil garota, o homem mata e retira de animais os órgãos exigidos pela madrasta, que, numa ceia mórbida, faz questão de comê-los cozidos. Depois, ouve do próprio espelho mágico a certeza da missão falida: “dize a pura verdade, dize, espelho meu: há no mundo mulher mais bela do que eu? E o espelho respondeu: (...) tua enteada vive, porém, muito animada. Ninguém mais linda é do que ela” (GRIMM, ibid., p.362-363). Por fim, ela mesma prepara uma maça enfeitiçada e, disfarçada de camponesa, envenena a moça. Ódio e desprezo são pagos com a justa consequência às ações da bruxa: ao ser convidada para o casamento de Branca de Neve - viva e feliz depois de ser salva pelo príncipe -, é obrigada a calçar sapatos de ferro na cerimônia “e dançar até cair exausta e se estorcendo de dor. Deu o último suspiro, junto com o qual saiu também a sua alma, em direção ao inferno” (op. cit., p.369). Assim, vingança, raiva e inveja têm sido os sentimentos que acompanham as bruxas dos contos de fadas.

Com *drida, a maga perversa e fria* a coisa é bem parecida, não fossem dois pequenos detalhes hilariantes: primeiro, Drida não sofre sanção pelos seus atos maldosos; segundo, o conto não só muda o destino comum às bruxas como faz uma sátira ao livro *best-seller* de Paulo Coelho chamado *O diário de um mago* (1987).

O trecho inicial do conto ratifica o primeiro detalhe apontado: “Pairava sobre as casas/ Defecando ratas/ Andava

pelas vias/ Espalhando baratas” (HILST, ibid., p.19). Drida, perversa e fria (como anuncia o próprio título) divertia-se em causar o desconforto e a aflição das pessoas. Contudo, nenhuma de suas ações era passível de castigo: no final do conto, inclusive, ela viaja feliz para uma outra cidade.

Hilda Hilst desfaz, inverte uma característica própria dos contos de fadas que é fazer pagar o mal com o mal. Em Drida não há final feliz para o Bem, pelo contrário, a personagem Má ri dos bobalhões – não só por serem bonzinhos diante de um mundo tão louco, mas também por lhes fazerem pagar caro pelas pequenas travessuras que realizam: “Enforquei com a minha trança/ O velho Jeremias./ E enforcado e de mastruço duro/ Fiz com que a velha Inácia/ Sentasse o cuzaço ralo/ No dele dito cujo./ Sabem por quê?/ Comeram-me a coruja” (op. cit., p.19). Ilesa, Drida diverte-se com os castigos que promove.

Ainda sob essa perspectiva, e ao contrário das demais magas dos contos de fadas clássicos, Drida não se cala e nem é calada. Não há juiz, rei, médico que silenciem seus feitos; sua palavra que amaldiçoa e promove castigos reverbera nas gargalhadas que zomba da mediocridade e fé humanas. Nesse sentido, há uma certa vingança histórica da personagem que não deixa abafarem sua história.

Outro detalhe importante do conto hilstiano está no diário: a maga escreve tudo o que acontece em seu diário. Como vimos no capítulo 1, o diário representa não só uma narrativa pessoal e

interior, como também é um objeto de reflexão. Drida registra em seu diário, por exemplo, o incêndio de um ânus:

Incendiei o buraco da Neguinha./ Uma crioula estúpida/ (...) Perguntam-me por que/ Incendiei-lhe a rodelâ?/ Pois um buraco fundo/ De régia função/ Mas que só tem valia/ Se usado na contramão/ Era por neguinha ignorado./ Maldita ortodoxia! (HILST, ibid., p.20).

Mas que reflexões retiraria esta maga de seus registros diários? Talvez, nenhuma, a não ser que sua pretensão seja a de inverter os parâmetros. Para isto, deve-se levar em conta o objeto de irrigação: o diário da maga, ou *O diário de um mago*. E isto por quê? Bem, no final do conto, precisamente nos últimos quatro versos, lemos: “E agora vou encher de traques/ O caminho dos magos./ Com minha espada de palha e bosta seca (ver anexo 4)/ Me voy a Santiago” (op. cit., p.20).

Ora, a alusão ao “caminho dos magos” e “me voy a Santiago” é referência direta à história contada por Paulo Coelho no livro *Diário de um mago* onde um homem, orientado por seu mestre mago, faz o caminho de Santiago de Compostela (noroeste da Espanha e um dos pontos turísticos mais visitados do mundo) a fim de desvendar e aprender com os mistérios do universo. 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.

Não satisfeita, Hilda Hilst recupera nesta sátira sem fim, o papel de poder da feiticeira frente ao feiticeiro – tornado

homem sábio e poderoso, por vezes aliado do bem, por outras ao mal, torna-se destaque na história moderna da magia:

Seu poder é total, ela preside a vida e a morte, vela pelas colheitas, governo os elementos e também os homens nas sociedades de tipo matriarcal. As sociedades patriarcais, que estão por vir, a farão pagar caro por essa plenitude; são elas que lhe darão o nome de “jogadora de sorte”, no feminino, sabendo perfeitamente fazer a distinção entre o feiticeiro e a feiticeira, quando chegar a ocasião. (...) O feiticeiro (...) figura como um pálido reflexo de um saber feminino; (GABORIT; GUESDON; CAPORAL, ibid., p.349).

Por fim, depois de rir de todos os finais felizes do bem contra o mal, de desdenhar das crenças das pessoas, de satirizar dos feiticeiros conservados, Hilda Hilst ainda encoraja o leitor a motejar da maga na moral da história: “Se encontrares uma maga (antes que ela o faça), enraba-a”; ou seja, ao cabo de tudo, a grande lição que aprendemos com Hilda Hilst é que o mesmo riso que rende, bate. Não há salvação pra ninguém.

4.2.4 – A chapéu

O conto *Chapeuzinho vermelho* é um dos mais antigos e conhecidos da literatura clássica infantil. A história narra as desventuras de uma menina de capuz vermelho que vai visitar a vovó doente; no caminho, há um lobo, que tenta devorá-la disfarçando-se de sua avó.

Antes de começar a análise do conto *A chapéu*, entretanto, gostaria de expor duas versões do conto clássico: 1) Irmãos Grimm: o amor entre a avó e a menina é retratado como parte de

um forte elo, “acima de tudo querida por sua avó, que seria capaz de se privar de tudo para favorecer a neta”; esta, “querida por todo o mundo que a conhecia por sua bondade e simpatia”, é mandada pela mãe à casa da vovó doente e advertida dos perigos que pode encontrar pelo caminho: “anda direitinho sem correr, e não saias do caminho”. O lobo aparece na floresta, conversa com chapeuzinho, a distrai com as lindas flores que encontra pelo caminho e corre para a casa da vovó a fim de devorá-las. Lá chegando, e “sem dizer uma palavra, ele avançou diretamente para a cama da velha e devorou-a”; depois, disfarçase de vovó e acaba comendo a menina também. Um caçador que ali perto passava desconfia do acontecido, abre a barriga do lobo, tira as vítimas de dentro e põe pedras em seus lugares, assim, “quando o lobo acordou, quis caminhar, mas as pedras eram muito pesadas e ele caiu morto”. Houve uma grande alegria naquele dia, ao que Chapeuzinho promete a si mesma: “De agora em diante, jamais me afastarei do caminho, desobedecendo minha mãe” (GRIMM, *ibid.*, 327-333). 2) Perrault: embora o enredo seja o mesmo, há algumas diferenças que merecem destaque: aqui Chapeuzinho aparece como “a mais bonita que se poderia ver”; mãe e avó são “loucas” por ela; o “comadre” lobo a encontra na floresta, e só não a come naquele instante por causa da presença de alguns lenhadores; deitado, já disfarçado de vovó, o lobo chama a menina para ficar ao seu lado na cama, e “Chapeuzinho Vermelho despe-se e vai pôr-se na cama, onde

ficou espantada com o jeito como a vovó era sem roupa”; no fim, nem neta nem avó são salvas (PERRAULT, *ibid.*, p.91-92).

O intuito de expor essas duas versões é demonstrar, primeiro, que *A chapéu* é o único conto hilstiano de *Bufólicas* diretamente relacionado com o conto clássico de fadas: os demais fazem referências aos personagens tradicionais, menos com o enredo que com as características; e, segundo, as diferenças entre essas versões insinuam algumas prerrogativas para a personagem protagonista que parecem ter sido bastante aproveitadas por Hilda Hilst.

NA *Chapéu*, a vovó se chama Leocádia e é considerada uma mulher sábia. Nem vermelho, nem inocente, Chapeuzinho é apenas “Chapéu”: “sua neta “Chapéu”/ De vermelho só tinha a gruta/ E um certo mel na língua suja” (HILST, *ibid.*, p.23). “Chapéu”, na classe gramatical, um substantivo, transmuda-se em adjetivo: adjetivo de poder e autoridade, pois “o papel desempenhado pelo chapéu parece corresponder ao da coroa, signo do poder” (CHEVALIER; GHEERBRANT, *ibid.*, p.232). Aqui, o/a “chapéu” simboliza, realmente, a relação de poder entre neta e avó: “Sai bruaca/ Da tua boca imunda! (dizia-lhe a neta)”.

A relação cordial e amorosa dos contos clássicos é quebrada: não há respeito nem amor. Em tempos onde a crise econômica bate à porta todos os dias, a ligação entre chapéu e Leocádia parece ser essencialmente empresarial. A dedicação da neta que atravessa aldeias e floresta para visitar a vovó

doente – incluindo-se aqui, a cesta com guloseima e vinho – não existe mais: “Aí vem Lobão!/ Prepara-lhe confeitos/ Carnes, esqueletos/ Pois bem sabes/ Que a bichona peluda/ É o nosso ganha pão” (HILST, *ibid.*, p.23), lembra-lhe a neta.

Ora, primeiro desaparece a cor – vermelho mesmo só a “gruta” da menina, ou seja, seu sexo -, a menina deixa de lado o ornamento “vermelho” da indumentária de seu manto, para tornar-se apenas “chapéu”: uma menina mandona e nem um pouco simpática. Depois a ligação afetiva é substituída pela comercial: avó e neta são sócias de um “negócio gastronômico” em que o lobo – nas histórias clássicas simboliza o predador, o covarde, o farsante – aparece como a bichona-peluda-michê: “A velha Leocádia estremunhada/ Respondia à neta:/ ando cansada de ser explorada/ Pois da última vez/ Lobão deu pra três/ E eu não recebi o meu quinhão!” (op. cit., p.23).

Hilda Hilst inverte os papéis e o lugar de cada personagem: chapeuzinho, de frágil, inocente e inexperiente, torna-se braço-forte de um negócio; o lobo, de matador, esperto e traidor, muda para subordinado de um contrato; a avó, de respeitável, incólume e delicada, vira cafetina do Lobão.

Com o correr da história, contudo, descobrimos duas coisas interessantes acerca do complexo relacional dos três personagens: primeiro, o Lobão - à diferença do lobo contado nas histórias infantis, constituído num personagem ansioso e impaciente que só não devora chapeuzinho no instante em que a

encontra por terem lenhadores na floresta – é um animal paciente, sensível e poético. Após testemunhar neta e avó discutindo sobre os afazeres domésticos, replica: “Que discussões estéreis/ Que azáfama de línguas!/ a manhã está clara e tão bonita!/ Voejam andorinhas/ Não vedes?” (HILST, ibid., p.24).

Segundo, - e o mais revelador da história – é que chapéu, perspicaz que era, percebe nos olhares e arremedos da avó e lobo algo só insinuado pela versão de Perrault - e, por isso mesmo, talvez, não tenhamos um caçador para salvar neta e avó da morte, pois, afinal, o verbo “comer” pode significar realmente a atividade sexual - : a condição de amantes. Ou seja, além de cafetina, a vovó “estremunhada” parecia ter muito mais que um negócio financeiro com o Lobão: “AAAAAIII! Grita Chapéu./ Num átimo percebo tudo!/ Enganaram-me! Vó Leocádia/ E Lobão/ Fornicam desde sempre/ Atrás do meu fogão!” (op. cit.).

A moral da história de Perrault que diz:

Aqui se vê que muitas crianças,
Principalmente as meninhas,
Bonitas, jeitosas, boazinhas,
Não fazem bem de a toda gente dar confiança,
E que não é coisa que espanta
Se o lobo anda comendo tantas.
Eu digo o lobo, pois tais animais
Não são todos iguais;
Há os que são de amável humor,
Sem ruído, sem fel e sem rancor,
Que, mansos, bons, domesticados,
Das Mocinhas seguem ao lado,
Até nas casas, e nos quartos reservados;
Mas cuidado! É sabido: um lobo assim meloso
Dos lobos todos é o mais perigoso (PERRAULT, ibid., p.93).

E a moral da história de Hilda Hilst: “um id oculto mascara o seu produto” (op. cit.), portanto, aproximam-se bastante da percepção já reportada aqui algumas vezes de que o desejo é algo fluido, seja ele tranqüilo ou perigoso, voraz ou passivo.

No conto *A chapéu*, em específico, Hilda Hilst ri da facilidade com que nos entranhamos no reino das aparências: afinal, quem poderia imaginar que o lobo seria um gay e michê; ou que uma avó fosse cafetina e amante; e ainda que chapeuzinho se tornasse uma chata moralista sem o seu tradicional manto vermelho. O “id oculto” – comportamento do desejo, libido para a psicanálise - pode mascarar, realmente, o que sentimos e somos. Por isso, e não de outro modo, os contos de *Bufólicas* são um riso contra a hipocrisia e fingimento; bufão, brinca na praça cheio de máscaras e adornos fingindo ser apenas um conto de fadas.

4.2.5 – O anão triste

O *Anão triste* do conto hilstiano tem um falo descomunal – à semelhança do reizinho gay – que lhe causa profunda tristeza. Aqui, mais uma vez aparece o corpo grotesco como “temática das injúrias e do riso” (BAKHTIN, 1999, p.278), temperado com uma boa dose de maledicência pelo fato de o personagem ser anão: “De pau em riste/ O anão Cidão/ Vivia triste./ Além do chato de ser anão” (HILST, ibid., p.25). Aporte de injúrias e risos, o corpo grotesco do anão Cidão é tão potente que se torna

fraco, pois “nunca podia/ Meter o ganso na tia/ Nem na rodelha do negrão” (HILST, *ibid.*, p.25).

Hilda Hilst faz rir da lendária condição do prazer estar ligado ao tamanho. De modo diferente do habitual, a poeta cria corpos que atendem e satirizam com desejos e fantasias sociais: o reizinho que é gay tem o falo muito maior que qualquer outro homem não-gay; a rainha, careca de passarinho, resolve a condição feminina relegada ao controle dos prazeres, sem complicações ou teoremas, transando com o “primeiro passante”; Drida provoca castigos sexuais e brincadeiras coprológicas; a Chapéu é uma menina nem um pouco inocente que descobre o caso amoroso entre o lobo-gay e avó-idosa.

O tamanho avantajado do órgão sexual, ao contrário, causa sofrimento, solidão, dor. Símbolo de poder e virilidade, o falo de proporções grandes é impotente porque sua grandeza não pode ser usufruída. Na relação direta e lasciva do alto e baixo, o riso-ápice de *Bufólicas* se embala nos contrastes significantes, onde o temor de um reverbera no temor de todos: um temor cósmico.

Hilda Hilst dá a um anão – pessoa de estatura menor que os demais – o maior dos órgãos: um presente, num mundo que explora a sexualidade resumida ao ato sexual, não fosse desmascarado, nesta brincadeira, a sua real inutilidade. De tal forma que o anão, profundamente deprimido, clama aos céus por mudança: “Um dia... sentou-se o anão triste/ Numa pedra preta e fria./ Fez então uma reza/ Que assim dizia:/ Se me livrasses,

Senhor,/ Dessa estrovenga/ Prometo grana em penca/ Pras vossas igreja" (HILST, *ibid.*, p.25-26).

Cidão pede um milagre sentado sobre uma pedra preta e fria, que, simbolicamente, tem relação imagética com os anões nas histórias de fadas. Em contos de fadas e tradições folclóricas, os anões estão ligadas à terra, ao solo, às grutas, cavernas e subsolos. No conto *Branca de neve*, por exemplo, - onde bondosos anões protegem a heroína Branca de Neve – há sete anões mineradores: todos os dias eles descem à mina para encontrar pedras preciosas; na história intitulada *Os presentes dos anõezinhos*, dois forasteiros entram numa roda de dança de anões e anãs e são beneficiados com carvões que se transformam em ouro; em *Branca de neve e rosa vermelha*, o destino reservado ao anão é simbolicamente próximo ao conto hilstiano: há encantamentos, pedras e buracos de pedras, perda da virilidade - sendo presa dos perigos da floresta, o anão é salvo tendo a barba (símbolo de masculinidade) cortada por duas bondosas meninas. Não é à toa, portanto, que a escritora paulista coloca a pedra preta e fria como trono ou lugar sagrado do *anão triste*, e não a igreja em que o mesmo promete doar bens.

Castigado pela ambição e ansiedade em ver seu corpo grotesco transformado, o personagem hilstiano não é nem um pouco poupadão:

Evaporou-se-lhe
 O mastruço gigante.
 Nenhum tico de pau
 Nem bimba nem berimbau
 Pra contá o ocorrido.
 E agora
 Além do chato de ser anão
 Sem mastruço, nem fole
 Foi-se-lhe todo o tesão
 (...)
 E até hoje sentado na pedra preta
 O anão procura as partes pudendas...
 Olhando a manhã fria (HILST, *ibid.*, p.26).

Do alto ao baixo, do grande ao pequeno (ou inexistente), Hilda Hilst retoma o jogo rabelaisiano dos contrastes risíveis que pontuam o exagero e a excrescência, as desgraças e tragédias humanas como matéria do riso. Autêntica bufona, a autora consagra em sua moral da história, “ao pedir, especifique tamanho grossura quantia”, o criterioso exercício do riso debochado: minerador de pedras pretas e frias, ao Cidão o castigo de não saber pedir, “além do chato de ser anão”.

4.2.6 – A cantora gritante

Sendo “cantora” e “gritante”, a personagem hilstiana de *A cantora gritante* remete a dois substantivos importantes: o canto e o grito. Segundo Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, o canto “é o símbolo da palavra que une a potência criadora à sua criação”, ou seja, está para além da comunicação comum e ordinária: pode tocar a alma. Já o grito pode significar tanto uma atitude de protesto quanto “a expressão da fecundidade, do amor, da vida”:

simboliza toda a alegria de existir" (CHEVALIER; GHEERBRANT, *ibid.*, p.478-479).

Dois dos aspectos elencados são prodigalizados pela personagem hilstiana: 1) Potência criadora: "Cantava tão bem/ Subiam-lhe oitavas/ Tantas tão claras/ Da garganta alva" (HILST, *ibid.*, p.29); 2) Expressão da fecundidade, do amor, da vida: "os homens maridos/ às pampas excitados/ de lhe ouvir os trinados,/ a cada noite/ em suas gordas consortes/ enfiavam os bagos" (op. cit.).

O grito da cantora, doce fecundação para os ouvidos de todos os dias, não era de protesto nem de insatisfação; de fonte criativa e criadora espetacular, seu canto-grito era afrodisíaco: Homens "às pampas excitados" procuravam suas mulheres todas as vezes que ouviam a música da cantora. Nesse sentido, Hilda Hilst resgata uma lendária personagem na história da literatura que ao cantar seduz todos ao seu redor: a sereia.

As sereias são criaturas mitológicas que na civilização greco-romana da Antiguidade "pertencem ao mesmo tempo ao mundo subterrâneo dos Infernos, ao mundo celeste da música e ao universo marinho dos navegadores" (LERMANT-PARÈS, 2005, p.829): Ulisses amarra-se no mastro do navio depois de tapar com cera os ouvidos de seus marinheiros para não ceder ao canto da sereia.

Imbuídos de um aspecto misterioso e sensual, tanto as sereias quanto seus cantos são elementos temidos por homens e

mulheres. O poder da voz e o que ela pode atingir pode gerar consequências incontroláveis. Exemplo: no conto de fadas intitulado *A pequena sereia*, de Christian Andersen, o poder da voz e do canto são postos em questão. A história narra a saga da sereia caçula, de “seis sereiazinhas encantadoras” que se apaixona por um príncipe humano. Ao completar quinze anos e com o poder de decidir sobre a própria vida (pois antes vivia sob a proteção da avó), ela aceita submeter-se aos feitiços da Bruxa do Mar a fim de transformar-se em humana e, assim, conquistar o príncipe; para isto, exige a Bruxa, a sereia tem que desfazer-se da própria voz: “troco meu sangue precioso pela sua voz, que é a coisa mais preciosa que você tem” (ANDERSEN, 1996, p.131). O desfecho da história conta que a sereiazinha, depois do amor não correspondido, transforma-se em “filha do ar” – antigas sereias que rumam por anos a fio atrás de conseguirem a imortalidade.

Ora, também a cantora gritante é castigada e invejada pela voz que revela. As mulheres da vizinhança, invejosas por não terem este dom, e indignadas pelas circunstâncias criadas, “Curvadas, claudicantes/ De xerecas inchadas/ Maldizendo a sorte/ Resolveram calar/ A cantora gritante” (HILST, ibid., p.29-30). Estúpidas e insensatas, as mulheres invejosas preconizam o fim do prazer e o estabelecimento da idiotia: sem canto nem sexo, matam a expressão de fecundidade, do amor, da vida. Nem um pouco claudicantes, elas sentenciam o prazer:

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 (op. cit., p.30).

O ato das mulheres é profundamente simbolizado nessa ação teatral contra o poder da voz, o poder do canto. A atmosfera que aterroriza no adjetivo “negro” para a lua e o palco, atravessa-nos de uma imagem sombria do espetáculo-tragédia; o ataque sinistro à voz castra e regula a “garganta alva” (ou seja, límpida e pura) quebrando a estrutura e destruindo a fonte “pelos gorgomilos”. A garganta - passagem da voz -, é soterrada pelo falo animalesco (novamente o falo em perspectiva grotesca) que acaba com o canto. Sem oitavas claras ou gargantas alvas, a vizinhança volta à sua rotina: sem sexo, sem prazer.

Hilda Hilst, dessa forma, faz rir, no desfecho burlesco de imagem grotesca, da eterna ação humana em sufocar, grosseiramente, o que é prazeiroso, belo, sedutor. Rindo da idiotia humana, a autora explica na moral da história que numa sociedade embrutecida como a nossa, é preciso, muitas vezes, esconder o talento: “Se o teu canto é bonito, cuida que não seja um grito” (HILST, ibid., p.30). A boca, redimensionada na

imagem grotesca do falo animalesco que a violenta, é o espetáculo grotesco deste conto que, mais uma vez, ri pelas excrescências, deturpações, reveses.

4.2.7 – Filó, a fadinha lésbica

As fadas sempre ocuparam o imaginário popular. Presentes nos contos infantis que levam seu nome há também quem afirme existirem fora destes. Segundo Nelly Novaes Coelho, a origem das fadas remete à água – elemento sagrado para os Celtas; em sua acepção etimológica, está ligada à “predição” e “oráculo”, que, por extensão à palavra latina *fatum* também se relaciona a “destino” e “fatalidade” (COELHO, ibid., p.71-72).

Na Literatura, as fadas tornaram-se conhecidas, inicialmente, pelas novelas de cavalaria, romances corteses e os lais. Nos contos de fadas reunidos e copilados a partir do folclore e memória popular, elas se tornaram mulheres com poderes mágicos: “dotadas de virtudes e poderes sobrenaturais, interferem na vida dos homens, para auxiliá-los em situações-limite, quando já nenhuma solução natural seria possível” (op. cit., p.72).

NA *Bela Adormecida*, por exemplo, a intervenção direta da fada é essencial para que a morte da princesa não faça todo um reino sucumbir. Quando a velha fada, ou anti-fada, prognostica sua praga, é imediatamente refugada pela última fada a lançar seu desejo:

A fada jovem saiu de trás da tapeçaria e disse bem alto estas palavras: “Ficai tranqüilos, Rei e Rainha, vossa filha não morrerá disso; é verdade que não tenho poder bastante para desfazer inteiramente o que a mais velha fez. A Princesa vai furar a mão com o fuso; mas em vez de morrer, ela apenas cairá num sono profundo que durará cem anos, ao fim dos quais o filho de um Rei virá acordá-la (PERRAULT, ibid., p.84).

Entretanto, como demonstra Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, a simbologia relacionada às fadas é bem mais vasta. A acepção etimológica das fadas remonta às “Parcas romanas que, por sua vez, são a transposição latina das Moirai gregas (divindades da mitologia que personificavam o Destino)”; presume-se, ainda, que a identidade das fadas possa ser mais antiga que às Parcas, remetidas às Queres (divindades infernais da mitologia grega), seres “que se apoderam dos moribundos no campo de batalha” (CHEVALIER; GHEERBRANT, ibid., p.415-416). Com a cristianização, as fadas permaneceram no imaginário e cultura populares sob a forma da mulher com poderes mágicos – daí a forma que aparecem nos contos clássicos infantis.

Os primeiros escritos a marcarem a presença das fadas como personagens principais foram os romances preciosos, “veradeiros *contos de fadas para adultos*[grifos da autora]”. Mme. D’Aulnoy, “jovem baronesa de vida aventurosa e cheia de escândalos”, escreve a *História de Hipólito* onde a fada aparece como personagem importante do enredo. A partir daí, houve o que se denominou como “moda das fadas” na corte francesa:

entre 1696 e 1698 foram publicados oito romances de Mme. D'Aulnoy; Mlle. Héritier (sobrinha de Perrault) publica *Obras misturadas*; e o conde Preschac com *A rainha das fadas*. As fadas resistiram “como leitura para adultos” até o final do século XVIII, que entre 1785 e 1789 contou com uma série de 41 volumes intitulados *Gabinete de fadas – Coleção escolhida de contos de fadas e outros contos maravilhosos*. Com a eclosão da Revolução Francesa e a chegada do Romantismo, “quando se impõe um novo sentimento e uma nova razão”, as fadas são destinadas, somente, ao mundo infantil (COELHO, ibid., p.78).

A fada “opera as mais extraordinárias transformações e, num instante, satisfaz ou decepciona os mais ambiciosos desejos” (CHEVALIER; GHEERBRANT, ibid., p.415). Alguns contos de fadas o demonstram: 1) NA Gata borralheira ou A Sapatilha de vidro de Perrault – ou simplesmente *Cinderela* para os Irmãos Grimm – a madrinha da protagonista, feita escrava doméstica pela madrasta e suas filhas, é uma fada que concede à afilhada o desejo de ir ao baile. Transformando pelo toque de sua varinha uma abóbora em linda carruagem, ratos em cavalos e cocheiro, lagartos em lacaios, roupas velhas em outras com “tecido de ouro e de prata incrustado de pedrarias” acompanhadas de sapatilhas de vidro, a fada é elemento fundamental para o encontro amoroso entre cinderela e o príncipe (PERRAULT, ibid., p.109-114); 2) No conto As fadas, a filha caçula (de duas filhas), “verdadeiro retrato do pai pela

doçura e honestidade”, é maltratada pela mãe que a faz ir duas vezes por dia pegar água numa fonte há duas léguas de sua casa. Um dia, ao acolher e dar água para uma pobre senhora (na verdade, uma fada) que reclamava ter sede, foi agraciada com um dom; disse-lhe a fada: “a cada palavra que você disser, lhe sairá da boca uma Flor, ou uma pedra preciosa”. Concedente dos desejos que satisfazem ou decepcionam, a fada ainda dá à outra filha (que é má) o dom de falar cobras ou sapos (op. cit., p.105-107); 3) Na história da fada da represa do moinho a fada surge das águas para atender ao pedido do moleiro que está bastante endividado, que, em troca, deveria entregar-lhe o filho ainda por nascer. Por não cumprir sua parte do acordo, o moleiro tem o filho sugado pela fada ressurgida de dentro do lago; depois de muito sofrimento, porém, o filho do moleiro consegue libertar-se do domínio da fada da represa (GRIMM, ibid., p.584-589).

No conto hilstiano *Filó, a fadinha lésbica*, a então moradora da “vila do troço” – porque “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” (HILST, ibid., p.32) – Filó, alegre, vivaz, gorda e miúda, concede aos moradores os mais apetitosos e atraentes desejos sexuais. Com a própria mão, ao invés de uma vara de condão, a fadinha encantava a tudo que tocava, deixando como marca registrada “uma estrelinha cor de maravilha/ Fúcsia, bordô/ Ninguém sabia o nome daquela cô” (op. cit., p.31).

As imagens ressonantes entre as fadas clássicas e a fada hilstiana aparecem, 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. Segundo, e por consequência, a fadinha lésbica aparece representada na imagem pitoresca da mulher-macho/mulher masculinizada, ou seja, não simplesmente uma mulher com desejos sexuais por mulheres, mas uma mulher que perde sua condição feminina para travesti-la em masculina: “às tardes vestia-se/ Como um rapaz/ Para enganar mocinhas” (HILST, *ibid.*, p.31).

Lésbica que “metia o dedo/ Em todas as xerecas: loiras, pretas”, a fadinha se tornara uma fonte de prazer para as pessoas da vila (homens e mulheres) por ter nascido, entre as pernas, o “troço”:

Faziam fila na vila.
 (...) Todo mundo tomava
 Um bastão no oiti.
 Era um gozo gozoso
 Trevoso, gostoso
 Um arrepião nos meio!
 Mocinhas, marmanjões
 Ressecadas velhinhas
 Todo mundo gemia e chorava
 De pura alegria
 Na vila do troço (op. cit., p.32-33).

Operando as “mais extraordinárias transformações”, no corpo dos outros e no seu próprio, Filó “satisfaz ou decepciona os mais ambiciosos desejos” pela metamorfose operada em seu corpo; corpo grotesco, ilimitado e mordaz, que traz à tona os

mais diversos preconceitos e estigmas sociais para dizer que não há preocupação, não há seriedade – nem em questões tão caras aos nossos dias, como é o caso do preconceito sexual – que sejam mais importantes que a festa dos desejos e do livre trânsito dos corpos.

Ao confrontar diversos olhares e perspectivas – desde a lésbica como ser encantado à lésbica masculinizada com um “troço” entre as pernas –, Hilda Hilst mostra no desfecho, ao relatar Filó sendo seqüestrada para uma ilha, “um belo dia.../ Um cara troncudão/ com focinho de tira/ (...) Seqüestrou Fadinha/ E foi morar na ilha” (HILST, ibid., p.33), uma questão humana paradoxal: melhor seria permanecer no mundo “fantástico dos desejos” – onde todos são contemplados: fadinha, mulheres, marmanjões, velhinhos –, ou estabelecer-se no “lugar comum” – onde o desejo é propriedade de um?

Incerta sobre a melhor resposta, o fato é que Filó, ao ser seqüestrada, toma parte neste “lugar comum”: pela primeira vez é penetrada, e também subjugada à uma nova lei (da monogamia) ao morar sozinha numa ilha com o cara com “focinho de tira”.

Embora brutal e violenta, a cena do seqüestro desvela no gozo singular de Filó a esperança do prazer: “De pernas abertas/ Nas costas do gigante/ Pela primeira vez/ na sua vidinha/ Filó estrebuchava/ Revirando os óinho” (op. cit., p.33)”. O desejo feito semente infalível – que se faz brotar até nos terrenos

menos férteis -, torna-se uma espécie de fonte inesgotável que se renova na vida de fadinha - mesmo diante de tantos percalços.

Filó é salva na singela moral da história “quando menos se espera, tudo reverbera”, ao contrário dos habitantes da vila para quem a poeta escreve a seguinte moral: “Não acredite em fadinhas./ Muito menos com cacete./ Ou somem feito andorinhas/ Ou te deixam cacoetes” (op. cit., p.35). A fadinha encantada e alegre, lésbica e viril, é redimida e saciada pelo prazer e desejo que mudam, mas não acabam. Novamente o corpo grotesco é fecundo e se refaz. Nas palavras de Bakhtin (1999, p.297):

O corpo grotesco aparece sem fachada, sem superfície fechada, da mesma forma que sem fisionomia expressiva: ele é encarnado seja pelas profundidades fecundas, seja pelas excrescências aptas à reprodução, à concepção. Esse corpo absorve e dá à luz, toma e restitui.

4.3 – ÚLTIMAS CONSIDERAÇÕES

Como vimos, o corpo grotesco é profundamente fecundo. “Corpo crescente, procriador e vencedor”, mesmo nas relações mais adversas, entre tonturas de um falo gigante e magias-más vencedoras, escala o riso como “elemento cósmico” principal. Sim, o riso passeia elementarmente pelas histórias tristes e alegres dos contos hilstianos como agente criador e destruidor.

Numa “impertinente tendência a associar-se”, como afirmou G. Minois, o riso e a impiedade andam juntos e sem nenhuma culpa. Há sempre essa relação inevitável de um dilúvio que não

se concretiza, mas que está lá, basta que caiam os primeiros pingos de chuva.

Como o riso rabelaisiano que “é um pouco o riso do tempo, que deixa atrás de si o mundo medieval” (MINOIS, 2003, p.277), o riso-ápice de Hilda Hilst deixa atrás de si o mundo encantado das fadas para enfeitiçá-lo às avessas. Rei, rainha, anão, cantora-sereia, chapéu, fada, bruxa estão subjugados à dinastia de um riso que volta pela espiral sincrônica da literatura hilstiana.

Através da paródia das histórias infantis, a autora amplia o vórtice dos enredos em “jogos intertextuais” que fazem ecoar essas mesmas na história-paródia: “assumindo uma atitude contra-ideológica, na faixa do contra-estilo, a paródia foge ao jogo de espelhos denunciando as coisas fora de seu lugar “certo” (SANT’ANNA, 2004, p.29).

Hilda Hilst faz de *Bufólicas*, realmente, uma figura anti-ideológica porque desnuda nossas mais profundas hipocrisias, pudicícias, moralismos, sublimações. Representativamente, põe todos sob o mesmo destino da madrasta de Branca de Neve, ou seja, no inferno das reflexões, no castigo pela idiotia, no riso escarnecedor do bobo sem limites a desfilar pela corte.

A paródia hilstiana dos contos de fadas é um “ruído, a tentação, a quebra da norma. Ética e misticamente a paródia só poderia estar do lado demoníaco e do Inferno” (SANT’ANNA, ibid., p.33). Contrapondo a harmonia e vitória do bem contra o

mal clássicos, os finais felizes se dissipam e se tornam objeto de questionamento e/ou destruição.

Com a visão rabelaisiana de mundo onde tudo é passível de despeito, o riso-ápice de *Bufólicas* se conclui como arma iconoclasta aos padrões, filosofias e pensamentos que querem enquadrar, enformar, orientar. É o mais alto e agudo dos risos hilstianos, porque escolhe não esquecer da bandalheira, da sordidez, da ninfomania grotesca que é ao mesmo tempo impotente e destronadora. Expressando ensurdecedoras vozes, seu papel é rir derrisoriamente e sem piedade dos alegres e infelizes, belos e feios, grandes e pequenos.

Ao construir *Bufólicas*, Hilda Hilst nos mostra que o riso é uma entidade ilimitada, ao ponto de escrever nestes versos burlescos a contra-história de suas outras poesias – contundentes, graves, clássicas; através do fenômeno do Potlatch – várias vezes comentado em entrevistas cedidas pela escritora, é o “poder de perder” dos índios americanos que para espantar seus inimigos juntavam e queimavam a parte mais importante de sua riqueza nos limites de seus territórios – Hilda Hilst põe sua maior riqueza (a poesia) nesta fronteira e ri a fim de espantar os medíocres.

5. CONCLUSÃO

A maior constatação desta pesquisa é: o Riso é um elemento fundamental na escritura de Hilda Hilst. Ele fertiliza a obra hilstiana de uma maneira muito particular porque apesar de existir, não tem a evidência de outras temáticas exploradas pela Crítica especializada: Deus, Erotismo, Morte, Loucura. De forma diferente, o Riso em Hilda Hilst é simbolicamente como a interrogativa feita sobre o Bentinho de *Dom Casmurro*: ou seja, e se o narrador machadiano estiver mentindo e toda a acusação sobre Capitu não passar de uma loucura do personagem? O Riso hilstiano, precisamente, é este salto sobre a obra em perspectiva; a descoberta que pode mudar radicalmente o foco, mas que não está ali tão à vista - somente ao mergulhar radicalmente na poética hilstiana é que podemos compreender a multidimensionalidade dessa obra num “ideal radical e limite dela mesma, como desafio do impossível”(ARRIGUCCI JÚNIOR, 1974, p.09).

O Riso transforma-se em Hilda Hilst nos risos de todos os tamanhos e intensidades: escárnio, alegre, ingênuo, burlesco, mordaz, satírico, grotesco, árido, bandalho, cáustico, bucólico, triste. Passeia livremente pelos textos dessa escritora fazendo ecoar, metalinguisticamente, a iconoclastia de sua ausência teórica: isto é, o fato de sua absência como discussão crítico-literária estar ligada não somente à sobreposição de outras

temáticas, mas também à pouca dedicação histórico-literária dada ao Riso. Georges Minois chama a atenção nas primeiras páginas de seu estudo para esse fato: “O riso é um caso muito sério para ser deixado para os cômicos. É por isso que, desde Aristóteles, hordas de filósofos, de historiadores, de psicólogos, de sociólogos e de médicos, que não são nada bobos, encarregaram-se do assunto” (2003, p.15).

Ora, o Riso é uma teia de significações muito mais complexa e contraditória que a afirmação aristotélica para quem “rir é próprio do homem”. É a inquietação valiosa que Rabelais explicou ao seu leitor quando disse “muito mais vale o riso do que o pranto”, porque rir – diante de todas as situações e sobre si – é um mérito.

Os risos em Hilda Hilst, não de outra forma, asseveram a prerrogativa de que o riso é um mérito alcançado por poucos. São parte de um “projeto do impossível” que obsedia, insiste, bate, re-volta sobre o próprio bojo para ressignificar-se: construídos em várias escalas e movimentos que somente uma análise “ideal radical” poderia explicar. No caso deste estudo, as conclusões que chego se aproximam das do narrador de *A Rainha dos cárceres da Grécia*, de Osman Lins, que afirmou certa vez: “minha posição, diante das obras literárias, é reverente e pouco amiga das certezas. Não sou das que fazem perguntas e logo as transformam em convicções” (1976, p.137).

Assim, minhas impressões levam a crer (como já dito aqui antes), em primeiro lugar, que o Riso em Hilda Hilst se metamorfoseia em muitos risos; risos que se espalham e se confrontam constantemente. Por isso, a escolha simbólica de uma espiral para representá-los: em movimento constante, os objetos de uma espiral passeiam e se reencontram continuamente, sem com isto desfazer a presença marcante do outro.

Em segundo lugar, esses risos são compostos de intensidades diferentes: o riso ingênuo discutido no primeiro capítulo, por exemplo, tem um vigor comedido, pensado, ordenado. Apesar de imprimir certos desafios aos seus personagens-protagonistas, ele não ultrapassa o limite entre o sim e o não. Teresa, a filósofa que narra suas memórias para o amante – de certo modo, história repleta de aventuras e transgressões – tem no riso uma arma de defesa, um antídoto contra a loucura de uma sociedade hipócrita, mentirosa e desvirtuosa. Lori, por sua vez, encontra no riso uma arma que combate na fronte do prazer: as delícias e as brincadeiras que ela experimenta livremente pela imaginação do seu *Caderno rosa*, tornam-se irreparáveis. Seu projeto de escritura embarga todos os tipos de proibições - dos pais ou do Estado -, sobrepujando, pelas ressonâncias do seu riso, os interditos.

Numa segunda escala intensiva, temos no riso cáustico de Crasso (capítulo 2) a representação da quebra e da revolta

contra normas literárias e libidinosas. Na brincadeira dos órgãos sexuais em evidência – vaginas e pênis em exposição artística – “Crasso” se torna uma semântica escrachada do sexo – ao mesmo tempo irrisório e potente, fugaz e profundo. O riso seco de *Contos* expressa, ainda, o projeto de um corpo grotesco que se corrompe no próprio riso a fim de chegar ao cume, ao lugar mais radical do risível – como o demonstra o desfecho da ficção ao contar nas últimas páginas a festa dos príncipes Cul de Cul: “que festa! Que noite! Ó conas reais e olorosas, ó quantas que escondidas em rendilhadas calcinhas, em meu delírio aspirei”, lembra Crasso.

É no terceiro capítulo, entretanto, no riso burlesco de *Bufólicas*, que a proposta da festa dos príncipes Cul de Cul se concretiza. No lugar mais alto, o riso-ápice de Hilda Hilst passeia entre os demais. Parodiando, satirizando e brincando com os contos de fadas clássicos, *Bufólicas* – também um conto de fadas – nos mostra que o corpo grotesco é o canal fluido para o riso paroxístico e bufão.

Instrumento de subversão, o riso-ápice de Hilda Hilst inverte os contos de fadas a fim de recontá-los e reconstruí-los, sob sua perspectiva. Numa gargalhada ensurcedora, a poeta ri da “moral”, não somente dos contos de fadas, mas da nossa própria. Passante, crítico, mordaz, impiedoso, o riso de *Bufólicas* completa a escala do risível e do riso, integrando, nos corpos grotescos que exibe, os tamanhos, as protuberâncias e

excrescências de nossa mediocridade diante do afeto, do respeito, da felicidade.

Por fim, ao reler a afirmativa de G. Minois que diz “nós rimos mais baixo e de maneira menos desenfreada que nossos ancestrais”, lembro que um dos grandes méritos da obra de Hilda Hilst é fazer/ter a capacidade de rir em todas as proporções.

6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGUIAR e SILVA, Vítor Manuel. *Teoria da Literatura*. 8^a. Ed. Coimbra: Livraria Almedina, 2007.

_____. *Teoria da Literatura*. 3^a.ed. Coimbra: Livraria Almedina, 1979.

AGNOLON, Alexandre. *Uns epigramas, certas mulheres: a misoginia nos epigrammata de Marcial (40 d.C. – 104 d.C.)*. São Paulo: USP, 2007 (Dissertação de mestrado em Letras Clássicas).

ALBERTI, Verena. *O riso e o risível: na história do pensamento*. 2^a. Ed. Rio De Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.

ANDERSEN, Hans Christian. *Histórias e contos de fadas – obra completa*, v.1. Belo Horizonte: Villa Rica, 1996.

ARRIGUCCI JÚNIOR, Davi. Escorpionagem: o que vai na valise. In: CORTÁZAR, Júlio. *Valise de cronópio*. São Paulo: Perspectiva, 1974. p. 07-14.

AZEVEDO FILHO, Deneval Siqueira de. *Holocausto das fadas: a trilogia obscena e o carmelo bufólico de Hilda Hilst*. São Paulo: Annablume: Edufes, 2002.

AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na idade média e no renascimento: o contexto de François Rabelais*. 4^a.ed. trad. Yara Frateschi. São Paulo: Hucitec; Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1999.

_____. *Problemas da poética de Dostoevski*. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1981.

- BARROS, Luisa da Rocha; BORGES, Júlia. *Temas e figuras em Bufólicas. Estudos semióticos*, n.2, São Paulo: 2006. Disponível em: www.fflch.usp.br/d1/semiotica/es, acesso em: 13/11/2008.
- BERGSON, Henri. *O riso: ensaio sobre a significação da comicidade*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- BETTELHEIM, Bruno. *A psicanálise dos contos de fadas*. 9ª. Ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.
- BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- BLOOM, Harold. *A angústia da influência: uma teoria da poesia*. 2.ed. Rio de Janeiro: Imago, 2002.
- BORGES, Jorge Luis. *Ficções*. 6.ed. São Paulo: Globo, 1995.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura*. São Paulo: Cultrix, 2001.
- BRISSON, François. Lorelei. In: BRUNEL, Pierre. *Dicionário de mitos literários*. Trad. Carlos Sussekind [et.al.]/prefácio Nicolau Sevcenko. 4ª.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005, p.590-596.
- CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA. *Hilda Hilst*. Instituto Moreira Salles. N.8, outubro de 1999.
- CANTU, Césare. *História universal*. Vol.5. São Paulo: Ed. das Américas, 1956.
- CAVALCANTI, Joana D'arc de Mendonça. “*Dor-Amor*”: Leitura e escritura dos contos de fadas. Recife: UFPE, 2002. (Tese de doutorado).
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. 22ª.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.

- CHIARA, Ana Cristina de Rezende. *Lori lambe a memória da língua*. p.68-80. In: NUÑEZ, Carlinda Fragale Pate. *Armadilhas ficcionais: formas de desarmar*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2003.
- COELHO, Nelly Novaes. *O conto de fadas: símbolos, mitos, arquétipos*. São Paulo: DCL, 2003.
- DABEZIES, André. Fuasto. In: BRUNEL, Pierre. *Dicionário de mitos literários*. Trad. Carlos Sussekind [et.al.]/prefácio Nicolau Sevcenko. 4^a.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005, p.334-341.
- DARNTON, Robert. Sexo dá o que pensar, In: NOVAES, Adauto (org.) *Libertinos, libertários*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imanência estética*. Revista ALEA: Rio de Janeiro, v.5, n.1, jan/jun de 2003, p.118-147.
- ECO, Umberto. *Os limites da interpretação*. São Paulo: Perspectiva, 1995.
- _____. *Seis propostas pelos bosques da ficção*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- _____. *Lector in fabula: a cooperação interpretativa dos textos narrativos*. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. 6^a. Ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- ELIAS, Norbert. *O processo civilizador*. 2vols. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.
- FALBEL, Nachman. Fundamentos históricos do Romantismo. In: GUINSBURG, J. (org.). 4^aed. São Paulo: Perspectiva, 2005, p.23-50.
- FERREIRA, Maria Nazareth. *Os antigos rituais agrários itálicos e suas manifestações na atualidade*. Revista Comunicação & Política, n.s., v.VII, n.1, p.121-127, Rio de Janeiro: CEBELA (Centro Brasileiro de Estudos Latino-Americanos), janeiro-abril de 2000.

- FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade 1: a vontade de saber*. Rio de Janeiro: Graal, 1988.
- _____. *História da sexualidade 3: o cuidado de si*. Rio de Janeiro: Graal, 1985.
- _____. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Graal, 1979.
- FRANÇA, Maria Teresa Rego de. *A construção lingüística do riso nas crônicas de José Simão*. SP: USP; Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas; Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas. 2006 (Tese de Doutorado).
- FRANZ, Marie-Louise von. *A interpretação dos contos de fadas*. 5ª. Ed. São Paulo: Paulus, 1990.
- GABORIT, Lydia; GUESDON, Yveline; CAPORAL, Myriam Boutolle. As feiticeiras. In: BRUNEL, Pierre. *Dicionário de mitos literários*. Trad. Carlos Sussekkind [et.al.]/prefácio Nicolau Sevcenko. 4ª.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005, p.348-361.
- GRIMM, Jacob; GRIMM, Wilhelm. *Contos de Grimm – obra completa*. Belo Horizonte: Itatiaia, 2008.
- HAMMES, Érico João. *Orientações e normas para trabalhos científicos/conforme ABNT 2005-2006*. Porto Alegre: PUCRS, março de 2008.
- HILST, Hilda. *O caderno rosa de Lori Lamby*. São Paulo: Globo, 2005.
- _____. *Bufólicas*. São Paulo: Globo, 2002.
- _____. *Contos d'escárnio/textos grotescos*. São Paulo: Globo, 2002a.
- _____. *Exercícios*. São Paulo: Globo, 2002b.
- _____. *Júbilo, memória, noviciado da paixão*. São Paulo: Globo, 2001.
- HOBES, Thomas. *Leviatã ou matéria, forma e poder de um estado eclesiástico civil/ Coleção Os Pensadores, v.1*. São Paulo: Nova Cultural, 1988.
- HODGART, Matthew. *La Sátira*. Madrid: Ediciones Guadarrama, S.A., 1969.

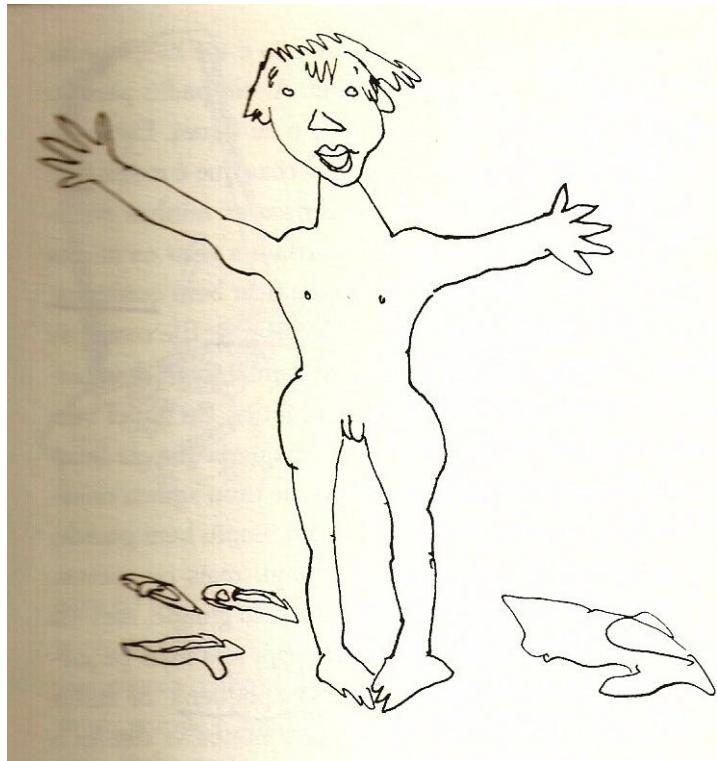
- HORÁCIO. *Odes e Epodos*. Tradução e nota de Bento Prado de Almeida Ferraz; introdução de Antônio Medina Rodrigues; organização de Ana Lia Amaral de Almeida Prado. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- _____. Arte Poética, In: *Poética*. São Paulo: Cultrix, 1990.
- HORÁCIO-OVÍDIO. *Sátiras/Os Fastos*. Trad. Antônio Luís Seabra e Antônio Feliciano de Castilho/prefácio de João Batista Melo e Sousa. São Paulo: W.M.Jackson Inc. Editores Rio de Janeiro/São Paulo/Porto alegre, 1964.
- HUNT, Lynn. Obscenidade e as origens da modernidade, In: HUNT, Lynn (org.). *A invenção da pornografia: obscenidade e as origens da modernidade*. 1^a.ed. São Paulo: 1999.
- HUTCHEON, Linda. *Poética do Pós-Modernismo: história, teoria, ficção*. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1988.
- ISER, Wolfgang. *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético*. v.2. São Paulo: Ed. 34, 1999.
- JACOB, Margaret C. O mundo materialista da pornografia, In: HUNT, Lynn (org.). *A invenção da pornografia: obscenidade e as origens da modernidade*. 1^a.ed. São Paulo: 1999.
- JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. São Paulo: Ática, 1994.
- KIERKEGAARD. *O conceito de ironia*. Petrópolis: Vozes, 1991.
- KOTHE, Flávio R. *A alegoria*. São Paulo: Ática, 1986. Série Princípios.
- LEMINSKI, Paulo. Tradução e posfácio. In: PETRÔNIO. *Satiricon*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

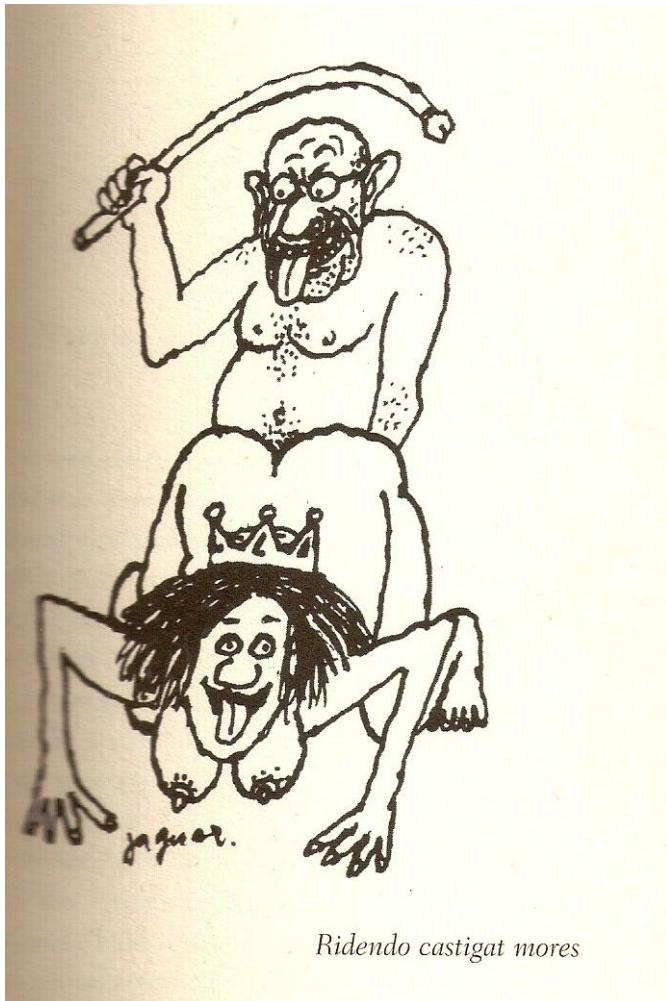
- LEONI, Giulio Davide. Petrônio: o tempo, o homem, a obra literária (prefácio). In: PETRÔNIO. *Satiricon*. Trad. Miguel Ruas. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1971. p.09-15.
- LERMANT-PARÈS, Annie. As sereias na antiguidade. In: BRUNEL, Pierre. *Dicionário de mitos literários*. Trad. Carlos Sussekind [et.al.]/prefácio Nicolau Sevcenko. 4^a.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005, p.829-832.
- LINS, Osman. *Avalovara*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- _____. *A rainha dos cárceres da Grécia*. São Paulo: Melhoramentos, 1976.
- MACIEL, Sheila Dias. *Diários*: escrita e leitura do mundo. Paraná, Revista Analecta, v.3, n.1, jan/jun.2002, p.57-62.
- _____. *A literatura e os gêneros confessionais*. Disponível em: www.cptl.ufms.br/pgletras/docentes/sheila/A%20literatura%20e%20os%20g%EAneros%20confessionais.pdf, acesso: 15 de agosto de 2008.
- MAFFESOLI, Michel. *A sombra de Dionísio*: sociologia da orgia. Rio de Janeiro: Graal, 1985.
- MENARD, René. *Encyclopédia universal da fábula*: fábulas, mitos, lendas e contos populares (mitologia grega). Trad. A. Della Nina. v.7. São Paulo: Editora das Américas, 1957.
- MINOIS, Georges. *História do riso e do escárnio*. Trad. Maria Elena O. Ortiz Assumpção. São Paulo: UNESP, 2003.
- MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. 9^a.ed. São Paulo: Cultrix, 1999.
- MOLES, Abraham. *O kitsch*: a arte da felicidade. São Paulo: Perspectiva, 1975.
- MORAES, Eliane Robert; LAPEIZ, Sandra M. *O que é pornografia*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

- MOREAU, Alain. Dionísio antigo, o inatingível. In: BRUNEL, Pierre. *Dicionário de mitos literários*. Trad. Carlos Sussekkind [et.al.]/prefácio Nicolau Sevcenko. 4ª.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005, p.239-248.
- MUZART, Zahidé Lupinacci. Hilda Hilst pirou de vez? (Estudo do erotismo na trilogia), In: FUNCK, Suzana Bornéo. *Trocando idéias sobre a mulher e a literatura*. Florianópolis: EDEME, 1994, p.365-373.
- _____. *Notas marginais sobre o erotismo: O Caderno Rosa de Lori Lamby*. p.267-272 In: VIANNA, Lúcia Helena (org.). *Anais do IV Seminário Nacional Mulher e Literatura*, RJ: Curso de Pós-Graduação em Letras da UFF, 1992.
- NORBERG, Kathryn. A prostituta libertina: prostituição na pornografia francesa de Margot a Juliette, In: HUNT, Lynn (org.). *A invenção da pornografia: obscenidade e as origens da modernidade*. 1ª.ed. São Paulo: 1999.
- NOVAES, Adauto. Por que tanta libertinagem? In: *Libertinos, libertários*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- NUNES, Benedito. A visão romântica. In: GUINSBURG, J. (org.). 4ªed. São Paulo: Perspectiva, 2005, p.51-74.
- OVÍDIO. *Metamorfoses*. Trad. De Bocage; introdução de João Ângelo Oliva Neto. São Paulo: Hedra, 2000.
- PAES, José Paulo. *Poesia erótica em tradução*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- PÉCORA, Alcir. Nota do organizador. In: HILST, Hilda. *Estar Sendo. Ter sido*. 2ª. Ed. São Paulo: Globo, 2006.
- _____. Nota do organizador. In: HILST, Hilda. *O caderno rosa de Lori Lamby*. 2ª. Ed. São Paulo: Globo, 2005.

- _____. Nota do organizador. In: HILST, Hilda. *Bufólicas*. São Paulo: Globo, 2002.
- _____. Nota do organizador. In: HILST, Hilda. *Contos d'escárnio/textos grotescos*. São Paulo: Globo, 2002a.
- PERRAULT, Charles. *Contos e fábulas*. São Paulo: Iluminuras, 2007.
- PETRÔNIO. *Satiricon*. Trad. Miguel Ruas. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1971.
- PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE MINAS GERAIS. *Padrão PUC Minas de normalização: normas da ABNT para apresentação de trabalhos científicos, teses, dissertações e monografias/ Elaboração Helenice Rego dos Santos Cunha*. Belo Horizonte: PUC Minas, fev. de 2007.
- PRADO JR., Bento. A filosofia das luzes e metamorfoses do espírito libertino, In: NOVAES, Adauto (org.) *Libertinos, libertários*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- PROENÇA FILHO, Domício. *Pós-Modernismo e Literatura*. 2^a ed. São Paulo: Ática, 1995.
- OVÍDIO. *Metamorfoses*. Trad. Bocage. São Paulo: Hedra, 2000.
- PROPP, Vladimir. *As raízes históricas do conto maravilhoso*. 2^a ed. São Paulo: Martins fontes, 2002.
- _____. *Comicidade e riso*. São Paulo: Ática, 1992.
- RABELAIS, François. *Gargântua e Pantagruel*. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia, 2003.
- REBELO, Ivone da Silva. *Lésbia: a inspiração romântica de Catulo*. UERJ: Rio de Janeiro, VII Congresso Nacional de Lingüística e Filologia, Cadernos do CNFL, série VII, no.12. Disponível em: www.filologia.org.br/viicnlf/anais/caderno12-16.html, acesso em: 21/07/08.

- RIBEIRO, Renato Janine. Literatura e erotismo no século XVIII francês: o caso de Teresa filósofa, In: NOVAES, Adauto (org.) *Libertinos, libertários*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- _____. Prefácio, In: *TERESA FILÓSOFA*. Trad. Maria Carlota Carvalho Gomes. Porto Alegre: L&PM, 1991, p.11-24.
- SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Paródia, paráfrase & cia.* 7ª. Ed. São Paulo: Ática, 2004.
- SYPHER, Wylie. *Do rococó ao cubismo*. São Paulo: Perspectiva, 1980.
- TERESA FILÓSOFA*. Trad. Maria Carlota Carvalho Gomes. Porto Alegre: L&PM, 1991.
- TROUSSON, Raymond. Romance e libertinagem no século XVIII na França, In: NOVAES, Adauto (org.) *Libertinos, libertários*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- TRUMBACH, Randolph. Fantasia erótica e libertinagem masculina no Iluminismo inglês, In: HUNT, Lynn (org.). *A invenção da pornografia: obscenidade e as origens da modernidade.* 1ª.ed. São Paulo: 1999.
- UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO. Sistema Integrado de Bibliotecas/grupo diteses. *Diretrizes para apresentação de dissertações e teses da USP*: documento eletrônico e impresso/ Vânia M. B. de Oliveira Funaro, coord. ...[et. al.]. São Paulo: Sibi-USP, 2004.
- ZAINA, Emilio. *La descripción del cuerpo de Lesbia*. Faventia/Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona, 1995, 17/1, p.19-25.





Ridendo castigat mores

