

“COMO É DIFÍCIL O TEXTO DIDÁTICO”: A METAFICÇÃO NA TRILOGIA OBSCENA DE HILDA HILST

Laio do Ensaio (Nino Ottoni)

Bacharelado em Letras - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Unirio)

RESUMO: A partir de 1990, Hilda Hilst começa a publicar o que ficaria conhecido como a trilogia obscena: O caderno rosa de Lori Lamby (1990), Contos d'escárnio/Textos grotescos (1990) e Cartas de um sedutor (1991). O presente ensaio busca analisar essas obras a partir de seu caráter metaficcional e pós-moderno, seguindo a teoria de Linda Hutcheon. A própria guinada da autora em direção a essas “bandalheiras” é entendida como um ato político de crítica ao mercado editorial, voltado majoritariamente às publicações comerciais. O tom ensaístico, com uso de humor, busca aproximar o texto das obras analisadas, além de escancarar o processo de escrita, se relacionando com a metaficção.

PALAVRAS-CHAVE: Metaficção; Hilda Hilst; erotismo.

INTRODUÇÃO

Falar de si mesmo é uma atividade extremamente saudável. Não à toa, qualquer perfil no Tinder recomenda que os homens façam terapia; afinal, ao dissertar sobre si próprio em voz alta e de forma pública, fica mais fácil entender porque ninguém aguenta cinco minutos ao seu lado. Não quero com isso, claro, militar pela obrigatoriedade de algum tipo de análise. O importante é se conhecer e falar de si próprio. Qualquer um que já tenha ido ao bar comigo, por exemplo, sabe que exerço essa nobre atividade com frequência de dar inveja a quem apenas paga um profissional da área da psicologia uma vez por semana. Se por um lado não estou conseguindo resolver traumas e me tornar uma pessoa melhor, ao menos os garçons já sabem exatamente o endereço para dar aos motoristas a cada vez que me empurram pro banco de trás de um táxi qualquer depois que o bar fechou. Cada um que comemore suas vitórias.

A prova de que há inúmeras vantagens em falar de si mesmo está no fato de que isso não se limita a seres humanos. Até a ficção, de quando em quando, aborda a si própria, no que chamamos de metaficção — ou ficção sobre ficção, como o prefixo do termo indica. Se isso não é uma grande novidade — *Dom Quixote de la Mancha* (1605), de Miguel de Cervantes, marco do romance moderno, é considerado um precursor desse tipo de narrativa (DE FARIA, 2012) —, é a partir do romance pós-moderno, no entanto, que as metaficções se tornam mais comuns. Mais do que apenas retratar a ficção, as obras com essa característica

Por um lado (...) colocam em evidência o caráter de artefato da obra literária, fazendo com que a ilusão de realidade da obra ficcional seja rompida; por outro, as narrativas assim construídas são invadidas pela crítica e/ou teoria literária, tornando-se, assim, uma forma híbrida, em

que a ficção, a crítica e a teoria partilham o mesmo espaço literário.
(DE FARIA, 2012, p. 237-238)

Ou, como Michael Boyd diz, “elas não procuram contar mais uma história, mas examinar o próprio processo de contar histórias” (BOYD *apud* DE FARIA, 2012, p. 249). As metaficções pós-modernas, então, desnudariam o processo de escrita, trazendo dúvidas, inquietações e comentários, além de expor aos leitores a estruturação da obra. Para ilustrar essas questões, neste ensaio abordarei a trilogia¹ obscena de Hilda Hilst, composta por *O caderno rosa de Lori Lamby* (1990), *Contos d’escárnio/Textos grotescos* (1990) e *Cartas de um sedutor* (1991). Nessas três obras é possível encontrar diversos exemplos que explicitam a intenção de se criar uma metaficção. Ou, nesse caso, deveríamos dizer “mÊtaficção”? Pronto, tirado o trocadilho da minha frente, posso continuar o ensaio como uma pessoa normal.

“ESSE NEGÓCIO DE ESCREVER É PENOSO”

O trocadilho do parágrafo anterior pode não indicar, mas geralmente um autor pensa nas palavras que vai colocar no papel. Mesmo uma decisão um tanto questionável, como a de colocar uma piada ruim num texto acadêmico, passa por um processo mental que visa algum objetivo. Nesse caso, o de aproximar o leitor — ou ao menos assim espero —; afinal, “é difícil o texto didático” (HILST, 2016, p. 93). O mais interessante quando se lê uma metaficção, ainda mais essas abordadas, é visualizar parte desse processo construtivo do texto. Na trilogia obscena, não nos faltam exemplos de decisões acerca de palavras ou de possibilidades narrativas.

Em *Contos d’escárnio/Textos grotescos*, o narrador Crasso “trava” após escrever a frase “Meu pau fremiu” (HILST, 2016, p. 77) e inicia, então, um questionamento acerca do termo “fremiu”. Afinal, no dicionário o verbo tem o sentido de “rumor surdo e áspero” (HILST, 2016, p. 77), o que em nada pareceria com o comportamento do órgão sexual do narrador, mais próximo do verbo “estremecer”. Com essa reflexão, ele opta por colocar: “meu pau aquilo. O leitor entendeu” (HILST, 2016, p. 77) e conclui que “esse negócio de escrever é penoso” (HILST, 2016 p. 77). Ou seja, o narrador para de contar a história de como conheceu Clódia para refletir sobre a escolha de um termo, expondo, dessa forma, a estruturação da narrativa para os leitores.

Esse tipo de digressão em relação à construção narrativa só é possível de ocorrer porque, desde o início, os personagens narradores de Hilda Hilst assumem estar escrevendo uma obra. Crasso, no início, diz: “resolvi escrever este livro porque ao longo da minha vida tenho lido tanto lixo que resolvi escrever o meu” (HILST, 2016, p. 64).

¹Posteriormente uma tetralogia, com a incorporação de *Bufólicas* (1992).

Em *Cartas de um sedutor*, Tiu também escreve contos para Eulália e, em *O caderno rosa de Lori Lamby*, a protagonista escreve em seu caderno/diário suas experiências. A criação de ficção, no entanto, é abordada também de forma menos direta. Crasso, após ler muitos contos de Hans Haeckel, perde o desejo sexual e fica muito preocupado. Clódia pede para que ele imediatamente pare de ler Hans e que, assim, volte a ter libido. Ele responde da seguinte forma:

Consegui depenar o sabiá ontem. Foi assim: primeiro mandei o Hans à puta que o pariu (...) Segundo: fiquei nu. Terceiro: pensei na mãe da Joseli e na Joseli e quase que pensei na irmãzinha também. Mas descobri que não sou afeito à pedofilia. (...) Então comecei tudo de novo. Não pensei mais nem na mãe nem na Joseli nem na palavra família. Família brocha qualquer mastrução. (...) Continuando: pensei em você, cona eterna! Nos teus esgares, teus gritos, a tua vertigem quando você fica séria. Será que ando sentindo amor? Meu Deus, isso vai me brochar para sempre. (...) Então reformulei o quadro. (HILST, 2016, p. 112-113)

A cena prossegue com vários possíveis cenários imaginados até que ele, finalmente, consegue chegar ao orgasmo. Essa construção da fantasia ao longo de sua masturbação, com suas possibilidades, fracassos, caminhos “sem saída” e reconstrução constante até que seja possível chegar ao objetivo é, literalmente, a criação de uma ficção sendo descrita. Com a diferença que escrever na maior parte dos casos resulta no autor em posição fetal, com lágrimas de frustração, ao contrário do alegre gozo masturbatório.

É importante notar que, na trilogia, não há apenas uma linha fictícia a ser seguida; ao contrário, são diversas camadas de ficção que se sobrepõem. Dessa forma, não há uma Verdade diegética, mas “verdades no plural” (HUTCHEON, 1991, p. 146), o que se relaciona diretamente com o conceito do romance pós-moderno de Linda Hutcheon. Essa questão fica bem evidente em *Lori Lamby*, em que é criado “um jogo de cena: entre cena e (obs) cena, pois aquilo que ‘está por detrás da cena’ é o que, de fato, merece nossa atenção” (RODRIGUES, 2008, s.p.).

Esse jogo de cena faz com que seja possível notar detalhes que nos fazem duvidar, o tempo todo, da narrativa construída. Ao longo do texto, em diversos momentos algum personagem sugere uma alteração na narrativa, que é acolhida e seguida logo depois. Por exemplo, em determinada cena, Lori ouve uma conversa de seus pais sobre o livro que o pai está escrevendo: “(...) eles falaram que precisava ter mais conversa, mais diálogo, como eles dizem. Mas como eu vou fazer pra ter diálogo se os homens não falam muito e só ficam lambendo?” (HILST, 2021, p. 19). A partir daí,

a narrativa fica mais rica em diálogos, que inclusive mudam de forma ao longo do livro. De início, em formato pouco convencional, é usado o travessão, com a indicação de quem está falando entre parênteses.

- Cacetinha? (mami)
 - Mas é a história de uma ninfetinha, você não entende? (papi)
 - Ah, mas isso vai ficar uma bosta mesmo. (mami)
- (HILST, 2021, p. 19)

Pouco à frente, um dos homens que sai com Lori, Abel, diz que vai escrever um pouco de diálogo para ela e aí eles tomam a forma convencional, com os travessões e sem a indicação de personagens entre parênteses. A partir da página 44, os diálogos são indicados com aspas. Isso indica a hesitação e falta de experiência de uma narradora criança ao escrever.

Ainda sobre essas sugestões de personagens que são incorporadas à obra, também temos o caso dos cenários — “Eu ouvi um pouco atrás da porta do escritório e ele disse que precisava de cenário, de mais cenário, e se podia me levar para a praia, que precisava de um cenário de saúde” (HILST, 2021, p. 20), fala que ocorre logo antes de Lori, de fato, ir à praia — e da presença de um personagem mais próximo da idade da protagonista: “MAMI DIZ: ‘E quem sabe, meu amor, se você puser um menininho, um mocinho...’” (HILST, 2021, p. 53); personagem que aparece na página seguinte.

Ou seja: a narrativa, na trilogia obscena, é “contaminada” pelas divagações, questionamentos e dúvidas dos narradores. Mas, acima de tudo, a trilogia também é atravessada pelos mais diversos gêneros textuais. Ao longo das três obras, há diários, cartas, contos, poesias, fábulas, textos teatrais, etc. É impossível não notar um caráter paródico no uso dos diversos gêneros textuais, o que seria mais uma característica pós-moderna, de “incorpora(r) e desafia(r) aquilo que parodia” (HUTCHEON, 1991, p. 28). Ao final do *Caderno rosa*, Lori Lamby resolve escrever fábulas infantis, como a do sapo Liu-Liu: “O sapo Liu-Liu tinha muita pena do seu cu. Olhando só pro chão! Coitado! Coitado do cu do sapo Liu-Liu!” (HILST, 2021, p. 67). O estilo de fábula está claramente reconhecível, mas gosto de acreditar que em nenhuma pré-escola estejam lendo textos que tenham a palavra “cu”. *A cigarra e a formiga* com certeza ainda é mais popular que o sapo Liu-Liu.

Mesmo a própria literatura erótica é constantemente parodiada, chamada de “bandalheira” (HILST, 2021, p. 15) — ou seria “bananeira”? (HILST, 2021, p. 15) — e tem seu léxico ironizado, como no caso do pênis que “fremiu”. A autoria desse tipo de literatura é também tratada com deboche. Em *Cartas de um sedutor*, Eulália pede ao narrador, Tiu, para que escreva sobre ela, se referindo a histórias de sua vida sofrida.

Tiu retruca: “escrevo sim, Eulália, vou escrever da tua tabaca, do meu bastão” (HILST, 2016, p. 140). Em seguida, se descreve: “sou um escritor brasileiro, coisa de macho” (HILST, 2016, p. 141). Se parece contraditório a uma autora que escreveu “bandalheiras” escrever desse jeito sobre o erotismo na literatura, é porque é. De fato, o romance pós-moderno é “fundamentalmente contraditório, deliberadamente histórico e inevitavelmente político” (HUTCHEON, 1991, p. 20), três características muito presentes na trilogia obscena.

FUNDAMENTALMENTE CONTRADITÓRIO

A sobreposição de ficções proposta por Hilst na trilogia obscena cria, na verdade, um labirinto metaficcional, em que é impossível ter certezas em relação à diegese das tramas. Se em algum momento somos levados a crer na “existência” de determinado fio narrativo, em seguida somos obrigados a ir em caminho oposto. Em *Cartas de um sedutor*, o personagem Karl escreve à irmã sobre Tiu, “que perdeu tudo, casa e outros bens, porque tinha mania de ser escritor” (HILST, 2016, p. 65), descrição que bate com o que conhecemos do personagem, fazendo crer que eles ou existem no mesmo universo ou que Tiu é uma criação de Karl. No entanto, um pouco mais à frente, Tiu, falando com Eulália, desiste de escrever sobre Karl: “vou me demitindo desse Karl nojoso” (HILST, 2016, p. 175). E, ainda, ao falar de pessoas que conheceu, desabafa: “aquele idiota do Karl só pensava em meter” (HILST, 2016, p. 190). Não fica claro se são duas pessoas que se conhecem ou se algum é o autor e outro personagem.

Também é impossível determinar a natureza de Lori Lamby. Em um primeiro momento, acreditamos que ela é uma narradora que, de fato, está contando sobre suas experiências — e, nesse momento, é comum nos perguntarmos quantas decisões erradas tomamos na vida para termos escolhido ler tal relato. Com o tempo — e especialmente com as intervenções narrativas já descritas —, passamos a desconfiar que ela seja a personagem de seu pai. Depois, com a reviravolta em que descobrimos que nenhuma das histórias é verdade e que, ao contrário, ela está copiando escondida do livro que o pai escreve — o que leva os pais à internação numa casa de repouso —, é possível pensar até que o pai de Lori, na realidade, seja personagem da menina. Ainda assim, Lori mesma se confunde com personagem: “Não sei porque as histórias pra criança não têm o príncipe lambendo a moça e pondo o dedinho dele maravilhoso no cuzinho da gente. Quero dizer da moça” (HILST, 2021, p. 46).

É esse o labirinto metaficcional a que me referi. Karl é personagem de Tiu? Tiu é personagem de Karl? Lori existe? Seu pai existe? É de bom tom ler este livro no transporte público? São muitas dúvidas impossíveis de serem respondidas adequadamente. Mais que as contradições narrativas, no entanto, a maior contradição presente

em toda a trilogia é entre o desejo de escrever coisas sérias e não vender em contraposição à obrigação de escrever bandalheiras para viver da escrita. Não é gratuitamente que Lori descreve seu pai dizendo que “ele também é um escritor, coitado” (HILST, 2021, p. 14). E completa em seguida:

Eu já vi papi triste porque ninguém compra o que ele escreve. Ele estudou muito e ainda estuda muito, e outro dia ele brigou com o Lalau que é quem faz na máquina o livro dele, os livros dele, porque papai escreveu muitos livros mesmo, esses homens que fazem o livro da gente na máquina têm o nome de editor, mas quando o Lalau não está aqui o papai chama o Lalau de cada nome que eu não posso falar. (HILST, 2021, p. 15)

Apesar da narração de Lori Lamby não ser confiável, por todos os motivos já citados, somos levados a crer que há algo de verdade nisso, afinal, logo no início, a menina atribui à mãe “o mérito de ter lhe ensinado a dizer sempre a verdade” (RODRIGUES, 2008, s.p.). No entanto, “um dos temas constantes da metaficção historiográfica é o da mentira” (HUTCHEON, 1991, p. 197), por isso podemos entender o labirinto metaficcional como um labirinto de mentiras. O próprio livro, inclusive, não se leva a sério, como se nos colocasse na posição, como leitores, de julgar o que estamos lendo. Após Lori descrever seus encontros com outro homem, Abel comenta, no que parece ser uma observação da autora: “que mau gosto” (HILST, 2021, p. 22), comentário que não podemos deixar de fazer, entre o choque e o riso de nervoso, em diversas passagens.

DELIBERADAMENTE HISTÓRICO

Mais que a relação verdade/mentira, a metaficção historiográfica também trabalha com a dicotomia entre o fictício e o histórico. Nesse ponto, “não é questão de privilegiar o fictício ou o histórico, mas de verificar aquilo que têm em comum” (HUTCHEON, 1991, p. 178). Analisando sob esse prisma, é interessante notar como a trilogia está repleta de referências a autores e acontecimentos históricos. Kierkegaard, Camus, Tolstói, Flaubert, Henry Miller, a Glasnost, a Guerra do Kuwait; em meio a descrições tórridas e propositalmente grosseiras, esses nomes surgem como lembranças de que ainda devemos usar como referência dessas obras o nosso mundo, o mundo fora da diegese. Essa lembrança pode aparecer de forma debochada, como quando Lori Lamby descreve o endereço e o nome de seu amiguinho: “R. Machado de Assis, 14. E o nome do menino é José de Alencar da Silva” (HILST, 2021, p. 56). Às vezes, quando estou sem fazer nada, gosto de imaginar qual seria a reação de José de Alencar se soubesse que seu nome batizou o personagem de um menino negro que tenta

praticar sexo anal com uma criança de 8 anos, mas não consegue porque, afinal, “Lorinha (...) precisa crescer pra caber” (HILST, 2021, p. 62). E, depois que Lori diz não saber que “cu cresce”, José de Alencar completa: “tá na cara, sua boba, que cresce” (HILST, 2021, p. 62). Uma diferença e tanto em relação aos lábios de mel.

Curiosamente, em *Lori Lamby*, diversos autores brasileiros aparecem integrados à trama, como personagens: após a internação dos pais de Lori, a menina fica com tia Gilka, numa muito provável referência à poetisa Gilka Machado. E, em carta aos pais, Lori justifica como teve ideia para tantas descrições sexuais: “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” (HILST, 2021, p. 65). Novamente, provavelmente estamos falando de Dalton Trevisan, Inácio de Loyola Brandão, Rubem Fonseca e Millôr Fernandes — este último o que mais entrega a referência, afinal, é um nome bem único.

Há, também, referências à própria Hilda Hilst, criando mais uma camada nesse labirinto metaficcional. Em *Contos d’escárnio*, Crasso lembra de “um livro que li há algum tempo. Uma putinha chamada Corina: *O Caderno Negro*. Mas não gostei não. Era tudo muito jeca” (HILST, 2016, p. 113), em uma alusão ao “*Caderno Negro*”, conto que aparece em *Lori Lamby*. A trama do *Caderno Rosa* também aparece, colocando o personagem Hans Haeckel como o autor do livro: “Quando Hans Haeckel pensou em escrever uma estorinha meninil muito da ingenuazinha pornô para ganhar algum dinheiro porque ele passava fome àquela época, o editor falou: escabroso, Hans, nojentinho, Hans, isso com menininhas!” (HILST, 2016, p. 125-126). Em *Cartas de um sedutor*, encontramos uma referência a uma futura obra da autora. Eulália, em conversa com Tiu, fala de um homem que virou cachorro porque “vivia comendo a xirica das cadelas da rua” (HILST, 2016, p. 175) e, após transformado, ficou “na casa da viúva Fadinha” (HILST, 2016, p. 175). Tiu, então, promete que vai “escrever ‘Filó, a fadinha lésbica’” (HILST, 2016, p. 176), fábula presente no livro *Bufólicas*.

É difícil, no entanto, se alongar no caráter histórico da trilogia sem entrar no caráter político. Até porque a própria decisão de publicar esses livros tem algo de performance política.

INEVITAVELMENTE POLÍTICO

Hilda Hilst começou a publicar ainda na década de 1950 e é frequentemente colocada como uma das maiores autoras da nossa literatura contemporânea. No entanto, nunca conseguiu atingir o êxito comercial de uma Clarice Lispector, por exemplo. Por isso, já em 1990, resolve publicar livros pornográficos como forma de protesto

contra o mercado editorial. Em entrevista na época do lançamento de *O caderno rosa de Lori Lamby*, a autora afirma que o romance

é um ato de agressão. Não é um livro, é uma banana (...) que eu estou dando pros editores (...). Porque durante quarenta anos eu trabalhei a sério (...) e não aconteceu absolutamente nada. E agora eu acho que as pessoas precisam ser acordadas. (Canal fabioweintraub, 2011, on-line)

Ela ainda completa dizendo que aqui, no Brasil, “você não pode pensar em português (...) os editores odeiam” (Canal fabioweintraub, 2011, on-line). Dessa forma, sua trilogia obscena tem um caráter performático de alguém que não apenas escreve uma crítica ao nosso mercado editorial, mas que se transforma em crítica, faz da autoria e da obra uma posição política em relação à realidade de quem vive de escrita no Brasil. Não à toa, no meio da putaria, há, de forma recorrente, críticas ao mercado literário e aos próprios leitores em todos os livros da trilogia. Crasso, em *Contos d’escárnio*, diz que tinha receio de escrever por respeitar a literatura, mas que “hoje, no entanto, todo mundo se diz escritor. E os outros, os que leem, também acham que os idiotas o são. É tanta bestagem em letra de forma que pensei, por que não posso escrever a minha?” (HILST, 2016, p. 64). Lori Lamby, quando ganha dinheiro após imitar uma cachorrinha, se questiona: “por que será que eles não dão dinheiro pro papi que é tão gênio, e pra mim eles dão só dizendo que sou uma cachorrinha?” (HILST, 2021, p. 18). Mais tarde, quando seu caderno rosa é encontrado e seus pais são internados na casa de repouso, Lori é obrigada a escrever uma carta se justificando, explicando como escreveu as bandalheiras, com a intenção de dar o material para o editor Lalau, ser publicada e, assim, ajudar seu pai: “eu também ouvia o senhor dizer que tinha que ser bosta pra dar certo porque a gente aqui é tudo anarfa, né, papi?” (HILST, 2021, p. 64).

Esta última citação pode parecer elitista, colocando a autora no pedestal da intelectualidade, como se não vendesse unicamente por ser inteligente demais para o público consumidor. No entanto, Hilst não poupa os autores também, inclusive nessa questão elitista. O Karl de *Cartas de um sedutor* afirma estar “indignado”, pois viu Genet e Tolstói sendo “lidos por criados. Onde estamos? Que tempos!” (HILST, 2016, p. 158). Mais tarde, a mesma personagem diz que prefere se identificar como escriba ou escrevinhador porque “só de saber que tu me pensas escritor agiganta-me a náusea” (HILST, 2016, p. 165). Ou seja, o escritor é preconceituoso a tal ponto que talvez seja melhor nem se considerar escritor. Que se invente um novo nome para a profissão.

A metralhadora crítica não aponta apenas para a literatura e o que a cerca. O Brasil é constantemente alvo. No “Teatrinho nota 0, nº 1”, em *Contos d’escárnio*,

a cena é invadida por mulatas sambando, seleção de futebol e garrafas de cachaça, ao ritmo de uma canção que diz “temos a pica mais dura do planeta! Viva o Brasil!” (HILST, 2016, p. 100)². A crítica ao ufanismo por si só funciona, mas quando entendemos o momento em que o livro foi escrito, se torna ainda mais contundente. Vale lembrar que, após a redemocratização, o país estava empobrecido e viveu períodos de alta da inflação até o estabelecimento do Plano Real. E também há referências a isso no mesmo livro: “E pensar que sou Crasso aqui, neste verde-amarelo paupérrimo e inflacionário” (HILST, 2016, p. 124). Essa situação gerou uma economia que utilizava muito o dólar como moeda. Isso não passou batido em *Cartas de um sedutor*: “agora é tudo na base do dólar no nosso país de polpas pombas ponteiros e pregas” (HILST, 2016, 152-153). E sugere até uma solução, satirizando o radicalismo, ao propor a criação do “Esquadrão Geriátrico de Extermínio”, cuja atividade seria “assassinar políticos corruptos, ladrões do povo e editores de livros *pop-corn* gênero Jacqueline Susan, Jackie Collins e Danielle Steel” (HILST, 2016, p. 167).

É interessante notar como as críticas ao Brasil aparecem sob o ponto de vista infantil em *Lori Lamby*. A protagonista, em determinado momento, pede para falar um ditado:

A Amazônia é muito grande e bonita e tem madeiras nobres.
— Quem foi essa professora idiota que disse que tem madeiras nobres lá? Tinha, tinha, agora não tem picas. (papi)
— O que são madeiras nobres? (eu)
— São madeiras muito especiais, raras. (mami)
(HILST, 2021, p. 20)

Este descompasso entre o que é ensinado na escola e a realidade do país volta a aparecer quando Lori tem que fazer um ditado sobre o nordeste, “aquele lugar que papi diz que todo mundo morre, e quando ele fala desse lugar, ele fica meio louco e usa uma palavra esquisita, ele fala assim: ‘Os filhos da puta desses políticos são todos uns escrotos’” (HILST, 2021, p. 51). Claro, é necessário repensar a imagem do nordeste como um lugar apenas de fome e morte — como se em outras partes do país isso não acontecesse —, mas é importante lembrar que essa é uma visão teoricamente infantil sobre as críticas feitas pelo pai. Digo teoricamente porque, novamente, não dá para saber se Lori existe diegeticamente. Mas, mesmo que seja uma personagem do pai, ela emula a visão infantil.

Por fim, a mensagem que fica é de pessimismo. Nada, na realidade, presta. E aí só restaria fazer bandalheiras — ou bananeiras — e alimentar os porcos.

²Hoje, o ufanismo de pica dura pode soar até ingênuo para um país cujos militares — exemplo máximo de nosso patriotismo — usaram recursos públicos para obter Viagra e próteses penianas. Talvez estejamos na fase da pica mais meia bomba do planeta. Viva o Brasil!

Afinal, “toda a humanidade, ou pelo menos noventa por cento é gente muito porca, é lixo” (HILST, 2021, p. 22).

“AS ILUSÕES SÃO OS SUSTENTÁCULOS DA VIDA”

Apesar desse clima pessimista, a ideia de vivermos entre uma humanidade de porcos me parece reconfortante. Afinal, se por um lado o porco é um animal muito mais digno que o ser humano; por outro, se nada tem como dar certo, eu fico bem aliviado em relação à minha coleção pessoal de fracassos retumbantes. E, claro, menos culpado ao alimentar minhas ilusões, que “são os sustentáculos da vida” (HILST, 2016, p. 174), o que nos mantém acordando mesmo sabendo que o ônibus vai demorar, não vai ter lugar para sentar, vamos enfrentar oito tediosas horas no escritório e o Marcolino do almoxarifado vai fazer a mesma piada sobre a derrota do seu time. Isso pelos próximos trinta anos, caso queira se aposentar.

Nesse ponto, é curioso ver como Hilda Hilst também alimentou uma ilusão: a de que finalmente venderia escrevendo essas bandalheiras. A autora não está simplesmente escrevendo literatura erótica; ao contrário, joga o fracasso de um projeto literário na cara do leitor e cria uma narrativa complexa, com diversas camadas meta-ficcionais. Se sua obra anterior não vendia — e, claro, seria ingenuidade esperar que *Fluxo-Floema* (1970) se tornasse um *best-seller*, lido por todos os adolescentes, tal qual a mais recente franquia de fantasia —, tampouco seria razoável supor que suas bandalheiras romperiam essa barreira comercial — embora a trilogia obscena, de fato, tenha sido um marco na carreira da autora. Ainda assim, a pulsão da autora em escrever estes livros pode ser encarada como o resultado de um “ambiente intelectual marcado por um profundo ceticismo, como o é o pós-modernismo” (PAULO, 2003, p. 28), o que explicaria também o pessimismo, a metralhadora de críticas apontada para todas as direções.

Como no conto III, do capítulo “Novos antropofágicos”, em *Cartas de um sedutor*, a tragédia cotidiana perde o significado. No texto, um homem ciumento decepa o bico do peito da namorada e coloca por cima de um sorvete, em um bar. Após o episódio, o bar muda de nome para Bar do Bico e passa a colocar morangos por cima do sorvete, com a pergunta dos funcionários: “com bico ou sem bico, madama?” (HILST, 2016, p. 211). A profusão de imagens da sexualidade mais animalesca, da violência mais extrema, acabam por anestesiarem e tornar tudo apenas mais um episódio nesse mundo de porcos.

Dentro desse labirinto grotesco, após a leitura da trilogia, saímos com a impressão de que o absurdo é a única forma de se enxergar a realidade. Ou, se tudo

está de cabeça para baixo, o melhor é ver o mundo através das bananeiras — ou bandalheiras?

REFERÊNCIAS:

DE FARIA, Z. **A metaficção revisitada: uma introdução**. Signótica, Goiânia, v. 24, n. 1, p. 237—251, 2012. DOI: 10.5216/sig.v24i1.18739. Disponível em: <https://revistas.ufg.br/sig/article/view/18739>. Acesso em: 8 ago. 2024.

HILDA Hilst TV Cultura. [S. l.:s. n.], 2011. 1 vídeo (06:38). Publicado pelo Canal fabioweintraub. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=5yeFhO4G2O-Q&ab_channel=fabioweintraub. Acesso em: 8 jul. 2025.

HILST, Hilda. **O caderno rosa de Lori Lamby**. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.

_____. Pornochic — **O caderno rosa de Lori Lamby/ Contos d'escárnio textos grotescos/ Cartas de um sedutor**. São Paulo: Editora Globo, 2016.

HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção**. Tradução de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

PAULO, Fernando de Lima. O TEMA DA VERDADE EM FOE, DE J. M. COETZEE. Em Tese, [S.l.], v. 7, p. 27-34, dez. 2003. ISSN 1982-0739. Disponível em: <<http://periodicos.letras.ufmg.br/index.php/emtese/article/view/3564>>. Acesso em: 08 ago. 2024. doi:<http://dx.doi.org/10.17851/1982-0739.7.0.27-34>.

RODRIGUES, Tatiana Franca. **O meta-discurso em Lori Lamby: por que não se deve olhar para as estrelas**. XI Congresso Internacional da ABRALIC. 2008. Disponível em <https://abralic.org.br/eventos/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/010/TATIANA_FRANCA.pdf> Acesso em: 09 jul. 2025