



HAL
open science

Sacan'Arte - Ironia e sátira no romance obsceno brasileiro

Leonardo Alexander Do Carmo Silva

► **To cite this version:**

Leonardo Alexander Do Carmo Silva. Sacan'Arte - Ironia e sátira no romance obsceno brasileiro. Literature. Université de la Sorbonne nouvelle - Paris III; Universidade de São Paulo (Brésil), 2021. Portuguese. NNT: 2021PA030057 . tel-03595089

HAL Id: tel-03595089

<https://theses.hal.science/tel-03595089>

Submitted on 3 Mar 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

UNIVERSITÉ SORBONNE NOUVELLE

ÉCOLE DOCTORALE 122 : Europe Latine – Amérique Latine
CREPAL – EA 3421

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO – USP

Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas
Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas
Pós-graduação em Literatura Brasileira

Tese de doutorado em Estudos do mundo lusófono
Literatura Brasileira

Leonardo Alexander DO CARMO SILVA

Sacan'Arte

Ironia e sátira no romance obsceno brasileiro

Tese dirigida por

Olinda Kleiman (Université Sorbonne Nouvelle)

Eliane Robert Moraes (Universidade de São Paulo)

Date de defesa: 15 de julho de 2021

Júri:

Professora Doutora Olinda KLEIMAN, Université Sorbonne Nouvelle

Professora Doutora Eliane Robert MORAES, Universidade de São Paulo

Professora Doutora Marie Noëlle CICCIA, Université Paul-Valéry-Montpellier III

Professor Doutor Marcelo Jacques DE MORAES, Universidade Federal do Rio de Janeiro

Professor Doutor Alcir PÉCORA, Universidade Estadual de Campinas

Professor Doutor Michel RIAUDEL, Sorbonne Université

UNIVERSITÉ SORBONNE NOUVELLE

ÉCOLE DOCTORALE 122 : Europe Latine – Amérique Latine
CREPAL – EA 3421

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO – USP

Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas
Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas
Pós-graduação em Literatura Brasileira

Thèse de doctorat en Études du monde lusophone
Littérature Brésilienne

Leonardo Alexander DO CARMO SILVA

Un art obscène
Ironie et satire dans le roman brésilien

Thèse dirigée par

Olinda Kleiman (Université Sorbonne Nouvelle)

Eliane Robert Moraes (Universidade de São Paulo)

Date de soutenance : le 15 juillet 2021

Jury:

Mme. la Professeure Olinda KLEIMAN, Université Sorbonne Nouvelle

Mme. la Professeure. Eliane Robert MORAES, Universidade de São Paulo

Mme. la Professeure Marie Noëlle CICCIA, Université Paul-Valéry-Montpellier III

M. le Professeur Marcelo Jacques DE MORAES, Universidade Federal do Rio de Janeiro

M. le Professeur Alcir PÉCORA, Universidade Estadual de Campinas

M. le Professeur Michel RIAUDEL, Sorbonne Université

RESUMO

SACAN'ARTE - IRONIA E SÁTIRA NO ROMANCE OBSCENO BRASILEIRO

O presente trabalho analisa, por meio de uma perspectiva hermenêutica de vertente comparatista, a construção de uma “poética da sacanagem” em quatro romances brasileiros publicados entre os anos de 1990 e 2011: *O Caderno Rosa de Lori Lamby*, de Hilda Hilst; *A Casa dos Budas Ditosos*, de João Ubaldo Ribeiro; *Pornopopeia*, de Reinaldo Moraes; *Quenga de Plástico*, de Juliana Frank. Tirando o melhor partido do dispositivo da autoria ficcional, essas obras veiculam “autobiografias” imaginárias pornográficas, que se elaboram, na forma e no fundo, explorando à saciedade as noções de obscenidade, escárnio e engodo, constitutivas da “sacanagem”, fortemente reivindicada como fio condutor e que aqui se oferece em espetáculo ao longo das páginas. Na realização deste estudo, mobilizamos particularmente os conceitos de ironia e de sátira, que nos permitem interpretar as diversas formas de duplicidade e de ambiguidade presentes nos textos e dar sentidos às transgressões operadas pelos discursos politicamente incorretos dos personagens. Considerando o dialogismo e a plurissignificação como elementos próprios do gênero romanesco, a partir das contribuições de Mikhail Bakhtin, buscamos destacar a construção híbrida dos romances e sua dimensão autorreflexiva, que resultam em uma espetacularização da escrita.

Palavras-chave: Literatura brasileira, Ironia, Sátira, Obscenidade, Paródia, Humor, Carnavalização, Autoria ficcional, Hilda Hilst, João Ubaldo Ribeiro, Reinaldo Moraes, Juliana Frank

RÉSUMÉ

UN ART OBSCENE - IRONIE ET SATIRE DANS LE ROMAN BRÉSILIEN

Le présent travail se propose d'analyser, dans une perspective comparatiste, l'élaboration d'une poétique de la *sacanagem* dans quatre romans brésiliens publiés entre 1990 et 2011: *O Caderno Rosa de Lori Lamby*, de Hilda Hilst ; *A Casa dos Budas Ditosos*, de João Ubaldo Ribeiro ; *Pornopopeia*, de Reinaldo Moraes ; *Quenga de Plástico*, de Juliana Frank. Par le truchement du dispositif de l'auctorialité fictive, ces œuvres se présentent comme autant d' « autobiographies » imaginaires pornographiques, qui se construisent, sur le fond comme dans la forme, dans l'exploration jusqu'à l'excès des notions d'obscénité, de dérision et de dissimulation, constitutives de la *sacanagem*, une posture qui va de l'attitude canaille à la « saloperie » dans ses acceptions les plus salaces, fortement revendiquée comme fil conducteur qui s'offre ici en spectacle au fil des pages. Pour accomplir cette étude, nous mobilisons tout particulièrement les concepts d'ironie et de satire, qui nous permettent d'interpréter les différentes formes de duplicité et d'ambiguïté présentes dans les textes et de donner du sens aux transgressions opérées par les discours politiquement incorrects des personnages. Partant du principe que le dialogisme et la pluralité de sens sont des éléments propres au genre romanesque, il s'agira, à partir des apports de Mikhaïl Bakhtine, de mettre en évidence la construction hybride des romans et leur dimension autoréflexive, qui se traduisent par une spectacularisation de l'écriture.

Mots-clés : Littérature brésilienne, Ironie, Satire, Obscénité, Parodie, Humour, Carnavalisation, Auctorialité fictive, Hilda Hilst, João Ubaldo Ribeiro, Reinaldo Moraes, Juliana Frank

ABSTRACT

AN OBSCENE ART - IRONY AND SATIRE IN THE BRAZILIAN NOVEL

The present work analyzes, through a comparative perspective, the construction of a poetics of *sacanagem* (“screwing”) in four Brazilian novels published between 1990 and 2011: *O Caderno Rosa de Lori Lamby*, by Hilda Hilst; *A Casa dos Budas Ditosos*, by João Ubaldo Ribeiro; *Pornopopeia*, by Reinaldo Moraes; *Quenga de Plástico*, by Juliana Frank. Through the device of fictional authorship, these works convey pornographic “autobiographies”, integrating in their thematic and formal dimension the notions of obscenity, mockery and concealment, which are part of the semantic field of the colloquial Portuguese term “*sacanagem*”. In carrying out this study, we mobilized the concepts of irony and satire, which allow us to interpret the various forms of duplicity and ambiguity present in the selected texts and to give meaning to the transgressions operated by the politically incorrect speeches of the characters. Considering dialogism and plurisignification as elements inherent to the novelistic genre, based on the contributions of Mikhail Bakhtin, we seek to highlight the hybrid construction of the novels and their self-reflective dimension, which results in a spectacularization of writing.

Keywords: Brazilian literature, Irony, Satire, Obscenity, Parody, Humor, Carnivalization, Fictional authorship, Hilda Hilst, João Ubaldo Ribeiro, Reinaldo Moraes, Juliana Frank

*Dedico este trabalho à Hilda,
ao João, ao Reinaldo e à
Juliana, companheiros de jogo,
por todas as risadas.*

AGRADECIMENTOS

A Olinda Kleiman e a Eliane Robert Moraes pela orientação generosa, justa e inspiradora. Foi um prazer e uma honra tê-las ao meu lado durante a realização deste trabalho. Suas críticas construtivas, embasadas e por vezes provocadoras foram essenciais para o meu crescimento enquanto pesquisador e jamais esquecerei a humanidade e a gentileza com as quais me guiaram em cada etapa.

Aos professores doutores Marie Noëlle Ciccía, Marcelo Jacques de Moraes, Alcir Pécora e Michel Riaudel por terem aceitado prontamente compor a minha banca de defesa, oferecendo o seu precioso tempo.

Aos professores do departamento de Estudos Ibéricos e Latino-Americanos da Sorbonne Nouvelle (EILA) e da licenciatura em Línguas, Literaturas, Civilizações Estrangeiras e Regionais (LLCER) da Sorbonne Université com os quais tive o prazer de trabalhar nos últimos anos. Aos pesquisadores membros do CREPAL, do CRIMIC e aos colegas da FFLCH que me acolheram calorosamente em nossos encontros, seminários e colóquios.

A todos os professores que desde os tempos da escola me transmitiram o amor pela literatura.

Aos colegas e amigos com quem dividi, ao longo do meu percurso universitário, alegrias e hesitações. Em especial à querida Monica Teles de Moura pelo suporte precioso na finalização desta tese.

Aos meus pais Claudia Simone e Edson pelo amor incondicional, por terem me dado as condições necessárias para que eu pudesse buscar a realização dos meus sonhos.

Aos familiares e amigos do Brasil pelo apoio, pelo carinho e por terem suportado, assim como eu, a distância e as saudades.

Ao Thomas pela compreensão, pela paciência e pelo auxílio constante. O seu companheirismo e a sua cumplicidade me deram forças para continuar a trabalhar mesmo nos momentos mais difíceis.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
PARTE 1 – EFEITOS DE UMA COMPOSIÇÃO IRÔNICA	25
1 – O TEATRO IRÔNICO	37
1.1 – “NÃO BOTE O MEU NOME NESSA PORRA”: A AUTORIA FICCIONALIZADA	38
1.1.1 – “ELA FOI UMA BOA MENINA”: IDENTIDADES E POSTURAS AUTORAIS	49
1.2 – “ACHO QUE NÃO SEI MAIS ESCREVER”: PAPÉIS E MÁSCARAS	68
1.2.1 – “OUVIDOS DE ALUGUEL”: O(S) NARRATÁRIO(S)	77
2 – DISSIMULAÇÕES PARÓDICAS	87
2.1 – “MENTIRAS INTERPRETATIVAS”: A TEATRALIZAÇÃO DO PACTO AUTOBIOGRÁFICO	88
2.1.1 – “PELO BURACO DA FECHADURA”: O ROMANCE EM QUESTÃO	102
2.2 – “COM TODAS AS LETRAS”: A PARÓDIA DA PORNOGRAFIA	107
2.3 – “PATUÁ BARBÁRICO”: O CARNAVAL DA LINGUAGEM	123
3 – O PALCO DA ESCRITA	141
3.1 – “ACABA DELÍRIO LINGUISTICO, FECHA PARÊNTESE”: A METAFICÇÃO	141
3.2 – “E OLHA, VOU TE CONTAR”: A <i>MISE EN ABYME</i>	147
PARTE 2 – POTENCIALIDADES DO DISCURSO SATÍRICO	159
4 – BASEADO EM FATOS IRREAIS	163
4.1 – “ROMANCE REAL POR SER UMA HISTÓRIA INSPIRADA”: A VEROSSIMILHANÇA	165
4.2 – “A AUGUSTA EM CHAMAS”: O UNIVERSO DO REAL FICCIONAL	174
4.2.1 – “UM POVOADO PENDURADO NAS PIRAMBEIRAS”: ESPAÇOS FICCIONAIS	178
4.2.1 – “PUTARIA, POLÍCIA E CRIME”: O MAPEAMENTO DA CIDADE DE SÃO PAULO	181
5 – COLOCANDO O DEDO NA FERIDA	189
5.1 – “SOCIOHISTORICOLITEROPORNÔ”: PROBLEMÁTICAS TUPINIQUINS	190
5.1.1 – “O BRASIL TÁ PEDINDO PRA NÃO DAR CERTO”: O PASSADO DITATORIAL	190
5.1.2 – “BARRA PESADA, PESADA MESMO”: A EVOLUÇÃO DOS COSTUMES	194
5.1.3 – “UMA GROSSA MARACUTAIA”: A CORRUPÇÃO NOSSA DE CADA DIA	199
5.1.4 – “COM UMA MÃO NA FRENTE E UMA PEIXEIRA ATRÁS”: UMA QUESTÃO DE CLASSE, SEXO E RAÇA	203
5.2 – “BANDALHEIRAS”: CONSUMO E CULTURA DE MASSA	210
5.2.1 – “O LADO MAIS IMPRESTÁVEL DA VIDA”: O POBRE ARTISTA POBRE	211
5.2.2 – “BOATES, PUTEIROS E FILMES PORNÔS”: A PORNOGRAFIA COMO METÁFORA	217
5.2.3 – “UMA SEMICELEBRIDADE-QUASE-NO-ÁPICE”: MÍDIA, CELEBRIDADE E CONSUMISMO	224
6 – SÓ PARA CONTRARIAR	231

6.1 – “VEJA QUE MALUQUICE”: DE PERNAS PARA O AR _____	236
6.1.1 – “COMO UMA CRIANÇA CRUEL”: O IMAGINÁRIO DO MAL _____	238
6.1.2 – “EM NOME DO CHIFRUDO”: O DEBOCHE ANTICLERICAL _____	244
6.1.3 – “UMA BRINCADEIRA MUITO SEXY”: A INFÂNCIA CORROMPIDA _____	248
6.1.4 – “A VIDA É FODER”: QUEBRANDO TABUS _____	252
6.2 – “A MODERNA INQUISIÇÃO”: O POLITICAMENTE INCORRETO _____	261
6.2.1 – “A FEDIDA DA PUTA DA LÍNGUA”: A LINGUAGEM OFENSIVA E A INVECTIVA _____	278
CONCLUSÃO	287
ANEXOS	295
BIBLIOGRAFIA - OBRAS CITADAS	315
BIBLIOGRAFIA GERAL - OBRAS CONSULTADAS	337
CORPUS DE TRABALHO _____	337
FORTUNA CRÍTICA _____	337
OUTRAS OBRAS LITERÁRIAS _____	343
SOBRE O CÔMICO E O RISO _____	345
SOBRE A IRONIA _____	346
SOBRE A SATIRA _____	347
SOBRE O OBSCENO, O EROTISMO E A PORNOGRAFIA _____	352
TEXTOS TEÓRICOS E ESTUDOS LITERÁRIOS _____	355
ESTUDOS LINGUÍSTICOS _____	362
DICIONÁRIOS E ENCICLOPÉDIAS _____	363
OUTRAS ÁREAS DO CONHECIMENTO _____	364
ÍNDICE REMISSIVO	371

INTRODUÇÃO

A taste for fun is all but universal in our species, which is the only joker in nature.

Ralph Waldo Emerson

“Isto sim é que é uma doce e terna e perversa bandalheira¹!” Hilda Hilst, João Ubaldo Ribeiro, Reinaldo Moraes e Juliana Frank não resistiram à tentação do cômico obscuro e escreveram alguns dos romances brasileiros mais despudorados da virada do século XX para o XXI: *O Caderno Rosa de Lori Lamby* (1990), *A Casa dos Budas Ditosos* (1999), *Pornopopeia* (2009) e *Quenga de Plástico* (2001). Muito do que se precisa saber sobre essas obras pode ser sintetizado na palavra “sacanagem”. É notória a amplitude do seu campo de ação, que vai do engodo ao escárnio, passando pela relação sexual, e se exerce em diferentes graus, da simples piada ao insulto ultrajante ou à bandidagem da pior estirpe, em jeito de brincadeira ou à guisa de ofensa, sempre com uma “pitada” de malícia. Esse universo de travessuras, que facilmente incorpora o pornográfico, é sem dúvida o que atrai os quatro escritores, que exploram à saciedade variadas maneiras de ser sacana. “A sacanagem é mesmo um grande veículo de intercâmbio intercultural²”, afirma peremptoriamente CLB, uma das heroínas das obras selecionadas, constatação que corrobora a adoção desse conceito como ferramenta hermenêutica para este trabalho, não só por sua suposta universalidade e pela gama de sentidos que evoca, mas também pela rede de relações que estabelece com noções vizinhas, como safadeza, malandragem, cafajestice e gozação, que se encontram de alguma forma refletidas nas narrativas que serão objeto de análise.

A escritora paulista Hilda Hilst experimentou todos os gêneros literários. Consagrou-se a princípio como poeta, publicando seu primeiro livro, *Presságio*, em 1950. Ao longo de uma longa carreira, aventurou-se na prosa com crônicas, contos e romances, assim como no texto teatral. *O Caderno Rosa de Lori Lamby*, publicado em 1990, é o primeiro livro da trilogia obscena, seguida por *Contos d’Escárnio*. *Textos*

¹ HILST, Hilda, *O caderno rosa de Lori Lamby*, São Paulo: Editora Globo, 2007, p. 95.

² RIBEIRO, João Ubaldo, *A casa dos budas ditosos*, Rio de Janeiro: Objetiva, 1999, p. 47.

Grotescos e Cartas de um Sedutor. Foi sob o pretexto de popularizar sua obra, pouco conhecida do grande público, e tida como inacessível e hermética, que Hilst lançou-se na literatura dita pornográfica³. Os textos obscenos da autora constituem um espaço privilegiado de experimentações⁴. Neles são rompidos os limites entre gêneros e registros por meio da aproximação entre o popular e o erudito. O escandaloso romance *O Caderno Rosa de Lori Lamby* pode ser definido como o diário íntimo de uma “garotinha de programa” ou de uma “prostituta-mirim”, de oito anos, que se inicia no sexo enquanto aprende a arte da escrita obscena e os mistérios da língua portuguesa.

A produção literária do escritor baiano João Ubaldo Ribeiro, que estreou na literatura em 1968 com *Setembro não tem sentido*, é composta de dez romances, além de livros de contos e crônicas. Ainda que sua obra não se preste a classificações e definições apressadas e limitadoras, alguns elementos temáticos revelam-se recorrentes, como a representação do Mal, a construção da identidade nacional, a releitura da história brasileira, o papel do herói e do mito nas narrativas populares e os diálogos e aproximações entre o erudito e o popular e entre o regional e o universal. Tais elementos estão presentes tanto naquelas que são tidas como suas obras-primas, *Viva o Povo Brasileiro* e *Sargento Getúlio*, como no romance *A Casa dos Budas Ditosos*, de 1999. No texto, encomendado pela Editora Objetiva para integrar a coleção *Plenos Pecados*⁵, Ubaldo Ribeiro trata da luxúria. Reciclando e modernizando o motivo do manuscrito

³ “[E]u considero pessoalmente a Lori Lamby um livro pueril, um livro ‘meninil’. É uma pornografia pra crianças, porque tem o... agora eu vou lançar no segundo semestre pra adultos; chama-se *Contos de Escárnio e Textos Grotescos*. Eu espero ficar uma excelente pornógrafa. [...] Eu acho assim que o escritor deseja ser lido. Essa é a meta e a vontade do escritor. Não adianta nada dizerem pra mim que eu sou excelente, aí eu pergunto: o senhor leu? ‘Não senhora, nunca li’. Então eu espero que dessa vez me leiam na cápsula, no bonde, no avião, nos banheiros também.” HILST, Hilda *apud* ANDRADE, Sonia da Silva Purceno de, *A Torre de Capim de Hilda Hilst - O ofício do escritor em “Fluxo”, dramaticidade e humorismo mordentes*. Tese de doutorado, Universidade Federal de Campinas, Campinas, 2013, p. 159.

⁴ Como aponta Eliane Robert Moraes, a temática obscena na obra de Hilda Hilst não se inaugura com o primeiro livro da trilogia, fazendo-se já presente nos textos publicados pela autora a partir dos anos 70: “Os livros ‘sérios’, não raro considerados ‘herméticos’, se revelam então inesgotáveis fontes de reflexão sobre a matéria sensível, carnal e sexual. Dão exemplo os romances anteriores à safra dita pornográfica, como *A Obscena Senhora D* que, desde o título, supõe uma atenção particular ao corpo libidinoso. Publicado em 1982, o texto já ensaia um procedimento típico da autora, fazendo tábula rasa de todos os discursos para combinar inquietações metafísicas com prazeres escatológicos, dúvidas teológicas com revelações eróticas, problemas da alma com questões do sexo, expondo os pontos de toque entre o pensamento e as demandas carnis.” MORAES, Eliane Robert, “As faces espelhadas de Eros”, *Revista Cult*, v. 233, 6 abril 2018. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/hilda-hilst-as-faces-espelhadas-de-eros/>. Acesso em: 10 jan. 2020.

⁵São eles: Soberba – *O Voo Da Rainha* (Tomás Eloy Martinez), Luxúria – *A Casa dos Budas Ditosos* (João Ubaldo Ribeiro), Gula – *O Clube Dos Anjos* (Luís Fernando Veríssimo), Ira – *Xadrez, Truco e Outras Guerras* (José Roberto Torero), Inveja – *Mal Secreto* (Zuenir Ventura), Preguiça – *Canoas e Marolas* (João Gilberto Noll), Avareza – *Terapia* (Ariel Dorfman).

encontrado, cria a história de uma libertina sexagenária que intenciona divulgar sua autobiografia pornográfica com o objetivo de escandalizar os hipócritas e inspirar os demais: “[O] objetivo que escolhi, depois de muito pensar, foi dar um depoimento pornográfico e provocar e espicaçar e encorajar e reassegurar homens e mulheres enfurnados em suas cascas de caracóis⁶.” A narrativa, em primeira pessoa, focaliza os principais episódios sexuais da vida da heroína, da infância à velhice.

Dez anos depois da publicação de *A Casa dos Budas Ditosos*, seria publicado *Pornopopeia*, terceiro romance de Reinaldo Moraes. A estreia literária do escritor paulista ocorreu em 1981, com o lançamento do elogiado *Tanto Faz*. Os textos do autor guardam muito do sarcasmo e da rebeldia que marcaram os movimentos da contracultura, a geração “mimeógrafo” e a poesia marginal dos anos 70 e 80. Desde os seus primeiros passos na literatura, Reinaldo Moraes acumulou diversos trabalhos no cinema e na televisão, traduziu textos de William S. Burroughs e Charles Bukowski e publicou romances, livros de contos e crônicas. A prosa de Reinaldo Moraes é caracterizada, como aponta José Marques Filho por uma “destreza verborrágica⁷”, pelo gosto pela piada, por jogos irreverentes e criativos de palavras, pelo coloquialismo combinado com uma grande erudição, por digressões metalinguísticas, por um humor cínico e pela presença recorrente da figura do malandro. *Pornopopeia*, lançado mais de vinte anos depois do seu segundo romance, é a sua narrativa de maior fôlego. Trata-se também da obra mais extensa a figurar no *corpus*. A epopeia pornô é protagonizada por Zé Carlos, um cineasta fracassado que se torna o principal suspeito de um crime que não cometeu. É o próprio anti-herói que narra suas aventuras rebaixadas, revelando a cada página suas taras, vícios e canalhices.

Assim como Reinaldo Moraes, Juliana Frank exprime um cinismo despudorado que se faz presente em *Quenga de Plástico*, seu primeiro romance, publicado em 2011. O livro é a justaposição de breves episódios da vida da narradora-autora, Leysla Kedman, uma prostituta (na linguagem familiar, “quenga⁸”) e atriz pornô aspirante a *star* que age seguindo apenas suas pulsões e que se opõe a todos aqueles que “não percebem que a

⁶ RIBEIRO, *A casa dos budas ditosos*, p. 143.

⁷ MARQUES FILHO, José Virgínio, *Orgia de exceção: um esboço do projeto literário de Reinaldo Moraes*, Dissertação de Mestrado, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015, p. 19.

⁸ ARANHA, Altair J., “Quenga”, in: *Dicionário brasileiro de insultos*, São Paulo: Atelie Editorial, 2002, p. 296.

luxúria sim é a razão e o fim⁹.” Juliana Frank tem quatro romances editados e uma peça teatral. Por ser uma jovem escritora cujos livros foram publicados nesta última década, há ainda poucos trabalhos sobre a autora. Suas narrativas privilegiam o cotidiano e o banal, tratados a partir de um olhar irreverente e politicamente incorreto. Sintonizada com o imediatismo do mundo atual, das redes sociais, da comunicação rápida e das piadas visuais (os *memes*), sua escrita opera uma dessacralização da literatura por intermédio de procedimentos de rebaixamento e da adoção de discursos marginais como a pornografia. Reivindicando-se, com alguma ironia, como literatura menor, a obra de Frank toca em vários temas atuais. Identifica-se na conduta narcísica, superficial, autocentrada e oportunista da narradora de *Quenga de Plástico* uma paródia da cultura da subcelebridade e de uma geração obcecada pelo parecer e pela fama.

O critério de delimitação desse *corpus* de trabalho não se baseia apenas na apropriação de um imaginário obscuro com fins humorísticos. Postula-se, através dessa seleção, que os textos desenvolvem uma poética sacana. Para justificar essa proposição, fez-se necessário um estudo comparativo das escolhas formais, estilísticas e narrativas operadas pelos autores para expressar literariamente a sacanagem em suas diversas acepções.

A origem etimológica de “sacana” é, em geral, classificada como obscura ou incerta. Alguns estudiosos se aventuraram, porém, a apresentar hipóteses que merecem ser aqui abordadas, pois ajudam a compreender a polissemia do termo. José Pedro Machado¹⁰ e Fernando Venâncio Peixoto da Fonseca¹¹ vinculam-no, em seus trabalhos respectivos, à palavra japonesa *sakana*, que significa “peixe” ou “peixeiro”, sem, todavia, elucidar o processo de evolução semântica a partir desse sentido. O dicionário *WordSense* oferece uma explicação, associando o vocábulo a um uso hoje não predominante no português: a designação pejorativa do masturbador, analogicamente inspirada no

⁹ FRANK, Juliana, *Quenga de Plástico*, Rio de Janeiro: 7 Letras, 2011, p. 13.

¹⁰ MACHADO, José Pedro, *Dicionário etimológico da língua portuguesa: com a mais antiga documentação escrita e conhecida de muitos dos vocábulos estudados*, Lisboa: Editorial Confluência, 1967, p. 1924.

¹¹ “O termo português sacana, tão prolífero que dele derivam sacanice e o verbo sacanear, parece igualmente ser de origem japonesa. É sabido que, em japonês, *sakana* além de ‘peixe’ quer dizer ‘peixeiro’. Nesta última acepção podia ter passado pejorativamente para o português, dado que esta palavra de calão significa, entre outras coisas, ‘mau; pulha; desleal’.” DA FONSECA, Fernando Venâncio Peixoto, “Os lusismos na língua japonesa”, *Estudos Orientais: O Ocidente no Oriente através dos Descobrimientos Portugueses*, v. 3, 1992, p. 175.

movimento de descamação^{12 13}.

Antônio Houaiss e Mauro de Salles Villar mencionam, em seu dicionário, a hipótese de que “sacana” tenha sido originada do árabe *açaccá*, “aguadeiro”. Dão, porém, maior destaque à teoria de Nei Lopes, que propõe que a palavra derive de *sàkana* do quícongô, língua falada pelos bacongôs, significando “brincar, divertir-se, brincadeiras recíprocas, divertimento¹⁴”. A mesma raiz pode ser encontrada na palavra *sakanesa*, que significa “acariciar” (possível referência à masturbação) e na palavra *disokana* do quimbundo “copular”. A hipótese interessa particularmente, pois reúne a dimensão lúdica e obscena que o termo comporta nos dias atuais. Ademais, parece verossímil que tenha sido trazido pelos escravos provenientes do Congo português e de Angola.

Vale citar uma última teoria que circula no espaço virtual (como blogs e enciclopédias colaborativas), em livros, como no de Marisa Oliveira¹⁵ e no *WordSense*¹⁶. Foi sintetizada por Fábio Varsano: “Expressões usadas pelas polacas judias deram origem a palavras hoje muito populares no Brasil. [...] Quando a polícia dava incertas nos bordéis, elas gritavam sacana (polícia) – que virou sacanagem¹⁷.” Assim, como a palavra *encrenca* (*ein krenke*), nome dado a princípio a doenças venéreas, “sacana”, que em ídiche quer dizer perigo, foi supostamente popularizada por mulheres judias que imigraram do leste europeu para o Brasil no final do século XIX e início do XX.

¹² “It may be from Japanese (*sakana*, ‘fish served with alcoholic beverages’). According to this theory, the origin of the word goes back to the 16th century, during the Portuguese discovery of Japan. Because of the laborious task of removing scales and fish bones for the preparation of this dish, the term became a vulgar metaphor for masturbation. Thence the meaning would have been extended to a person of shameful behaviour.” “Sacana”, *WordSense Online Dictionary*, disponível em: <https://www.wordsense.eu/sacana/>. acesso em: 15 fev. 2021.

¹³ Ainda no âmbito sexual, convém vislumbrar outras conexões entre o “universo píscio” e o obsceno. Como aponta Eliane Rosa Maio Braga, é comum que sejam atribuídos aos órgãos sexuais nomes de animais, dentre eles, de peixes. Convém citar o exemplo preciso do “resvaladio” *Menticirrhus americanus*, vulgarmente conhecido como siririca (também nome de um tipo de anzol) que na linguagem familiar designa a masturbação feminina¹³. BRAGA, Eliane Rose Maio, “Palavrões” ou Palavras: um estudo com educadoras/es sobre sinônimos usados na denominação de temas relacionados ao sexo, Tese de Doutorado, Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 2008, p. 119–120; 125.

¹⁴ HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles, *Grande dicionário Houaiss da língua portuguesa*, Lisboa: Círculo de Leitores, 2015, seção “sac”.

¹⁵ OLIVEIRA, Marisa, *Vamos falar das Cianinhas?*, Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2019.

¹⁶ “It may be from Yiddish *סאָנע* (*sakone*, ‘danger’), from Hebrew *סָכָן* (*sakaná*, ‘danger’). According to this theory, prostitutes of Polish Jewish origin who lived in the suburbs of São Paulo would shout this word during police raids to alert their coworkers.” “Sacana”, *WordSense Online Dictionary*, disponível em: <https://www.wordsense.eu/sacana/>. acesso em: 15 fev. 2021.

¹⁷ VARSANO, Fábio, *Polacas: As prostitutas judias no Brasil*, Aventuras na História, disponível em: <https://aventurasnahistoria.uol.com.br/noticias/reportagem/polaquinhas-as-prostitutas-judias-no-brasil.phtml>. Acesso em: 15 fev. 2021.

O misterioso aparecimento e a complexa evolução de “sacana” parecem testemunhar as ricas trocas culturais que enriqueceram a língua portuguesa. Possivelmente as diversas origens citadas contribuíram para a amplitude semântica do termo, sobretudo no Brasil¹⁸. A incerteza que envolve sua etimologia costuma expandir-se para a definição: “Vocábulo de sentido pejorativo, muito ofensivo, mas sem significação própria definida¹⁹”. Uma pesquisa aprofundada revela, entretanto, que o seu grau de ofensividade pode ser nuançado²⁰ e que a palavra abarca ao menos três campos semânticos bem definidos. Essa conclusão é o resultado de uma pesquisa em diversas fontes. Além daquelas já citadas, foram consultados os seguintes dicionários: *Dicionário da gíria brasileira* (1945), de Manuel Viotti; *Grande dicionário da língua portuguesa* (1949), de António de Moraes e Silva; *Dicionário brasileiro da língua portuguesa* (1979), de Adalberto Prado e Silva; *Novo dicionário de termos e expressões populares* (1982); de Tomé Cabral; *Dicionário brasileiro de insultos* (2002), de Altair J. Aranha, *Dicionário de usos do português do Brasil* (2002), de Francisco S. Borba; *Grande dicionário Houaiss da língua portuguesa* (2013), de Antônio Houaiss e Mauro de Salles Villar.

O primeiro campo semântico a ser posto em evidência concerne à imoralidade. Nesse âmbito, a palavra “sacana” designa o indivíduo sem caráter, canalha, crápula, desprezível e vil (Aranha, Borba, Prado e Silva, Viotti). De maneira mais precisa, refere-se ao espertalhão (Moraes, Prado e Silva, Borba, Houaiss), ou seja, àquele que “ludibria ou afere vantagens que caberiam a outro(s²¹)”, podendo ser utilizado como sinônimo de “malandro²²” e “cafajeste²³”. Esses termos descrevem perfeitamente alguns dos

¹⁸ Vale ressaltar o quão produtivo é o termo, dele derivando, além de “sacanagem”, “sacanear”, “sacaneado”, “sacaneador”, “sacanão”, “sacanamente”, “sacaneta”, “sacaneante” e “sacanice”.

¹⁹ CABRAL, Tomé, *Novo dicionário de termos e expressões populares*, Fortaleza: UFC, 1982, p. 671.

²⁰ “O grau de ofensividade de sacana varia de região para região no Brasil. Com o seu uso frequente em programas de televisão em São Paulo, onde o termo é mais suave, atenuou o grau de ofensa. O sentido de sacana gira em torno de malandro, espertalhão, sem caráter, inconfiável. Em outras épocas e outros lugares, sacana poderia ser pederasta, libidinoso, zombeteiro e até mesmo o cidadão que aprecia masturbar o outro. A origem do termo é obscura.” ARANHA, “Sacana”, p. 313.

²¹ HOUAISS; VILLAR, *Grande dicionário Houaiss da língua portuguesa*, seção “sac”.

²² Segundo Houaiss e Villar, o vocábulo pode ser tanto o resultado de uma redução vernacular de “malandrino” ou de “malandrim”, ou uma herança do italiano *malandro* (século XIV), designando a princípio o saltador (assaltante) e, posteriormente, o “pedinte, mendigo leproso”. HOUAISS; VILLAR, *Grande dicionário Houaiss da língua portuguesa*, seção “mal”. Já Antenor Nascentes apresenta a hipótese de que a palavra venha do latim *malandria*, espécie de lepra. NASCENTES, Antenor, *Dicionário etimológico da língua portuguesa*, Rio de Janeiro, Brasil: Depositários Livraria Acadêmica, Francisco Alves, São José, Livros de Portugal, 1955, p. 311. Essa conotação negativa pode ser encontrada em alguns de seus sentidos modernos, como vadio, gatuno e preguiçoso.

²³ O vocábulo “cafajeste”, de etimologia obscura segundo Antônio Geraldo Cunha, Houaiss e Villar, designa

personagens que povoam o *corpus*, em especial, Zé Carlos e Leysla Kedman, protagonistas dos romances de Reinaldo Moraes e Juliana Frank, respectivamente. Ambos demonstram ao longo das narrativas uma vocação para a mentira e para a enganação.

A “sacanagem” abrange, além da desonestidade²⁴, uma imoralidade de cunho sexual que corresponde ao segundo campo semântico a ser destacado. Utiliza-se, usualmente de maneira pejorativa, “sacana”, nesse âmbito, em certas regiões de Portugal e do Brasil para designar: o masturbador (Morais, Aranha, Houaiss, Prado e Silva, Viotti), o pederasta, ou mais precisamente, o homossexual passivo (Aranha, Prado e Silva, Houaiss), e o libertino ou o devasso (Aranha, Viotti, Houaiss). Convém ressaltar, como lembra Fernando Curopos, que o vocábulo também chegou a ser empregado no século XIX para denominar os homens que se prostituíam²⁵. As fontes consultadas não revelam exatamente em que época predominaram os sentidos de masturbação e homossexualidade, que parecem hoje em declínio ou, mesmo, ultrapassados.

A ideia de transgressão é um elemento de significação comum às acepções supracitadas da palavra. Tomé Cabral associa-a a diferentes tipos de comportamentos sexuais, que desafiam, de alguma forma, um determinado ideal de normalidade: “Quer dizer, por exemplo, libidinoso, assexuado, anormal, pederasta, que pratica atos incestuosos ou coisas semelhantes²⁶”. Da mesma forma, Houaiss e Villar chamam a atenção para o fato de que o vocábulo “sacanagem” costuma designar um conjunto de performances lúbricas tidas como não-convencionais sem, todavia, precisá-las: “procedimento que transgride as regras no campo das práticas sexuais (a palavra delimita todo um campo de práticas diferentes²⁷)”. Os romances selecionados parecem explorar essa zona tanto mais fecunda que é indefinida, ou seja, todo um imaginário coletivo em

o “indivíduo sem nobreza de sentimentos, de caráter malformado, em quem não se pode confiar: canalha”. HOUAISS; VILLAR, *Grande dicionário Houaiss da língua portuguesa*, seção "caf".

²⁴ No dicionário analógico de Francisco Ferreira dos Santos Azevedo, o termo “sacanagem” está relacionado à ideia de desonestidade. AZEVEDO, Francisco Ferreira dos Santos, *Dicionário analógico da língua portuguesa: ideias afins/ thesaurus*, Rio de Janeiro: Lexikon Editora, 2019, p. 460.

²⁵ “À la fin du XVIII^e siècle, apparaît le terme sacana comme synonyme de fanchono. Néanmoins, au milieu du XIX^e siècle, ce lexème est plutôt utilisé, du moins au Portugal, pour désigner un adulte, jeune et moins jeune, qui a des relations sexuelles tarifées, l'équivalent masculin de la puta avec qui il entre en concurrence.” CUROPOS, Fernando, *Lisbonne 1919-1939: des années presque folles*, Paris: L'Harmattan, 2019, p. 24.

²⁶ CABRAL, *Novo dicionário de termos e expressões populares*, p. 671.

²⁷ HOUAISS; VILLAR, *Grande dicionário Houaiss da língua portuguesa*, seção "sac".

torno do “sexo proibido”, realizando um inventário do que é ou do que outrora foi tido por instituições e setores da sociedade como perversão: sexo fora do casamento, com múltiplos participantes, com familiares, com crianças, com animais, com pessoas do mesmo sexo, entre outros. É o que proclama Zé Carlos em forma de verso: “Bom do sexo é o vício,/ sacanagem, meretrício/, orgia, despautério/ – Deus salve o adultério²⁸!”

No âmbito sexual, “sacana” nutre uma familiaridade com o termo “safado”, que vem do verbo “safar” (gastar, deteriorar, extrair, tirar, desembaraçar-se), e designa literalmente aquilo ou aquele que foi gasto pelo uso ou que escapou (Prado e Silva). Em seu uso popular, o termo descreve um indivíduo desavergonhado (Borba, Cabral, Prado e Silva, Houaiss). Os substantivos derivados dos dois termos, “sacanagem” e “safadeza”, são citados como sinônimos (Prado e Silva) quando designam um ato pornográfico, imoral, indecente e libertino. A ideia de desgaste presente no verbo “safar” também evidencia-se em “bandalheira” (patifaria, baixeza, depravação), sinônimo de “sacanagem” (Prado e Silva, Borba). A palavra, que ocupa um lugar central no vocabulário da protagonista do *Caderno Rosa de Lori Lamby*, origina-se no radical “bando” (partido, fração). O acréscimo do sufixo -alho, usualmente pejorativo, confere-lhe o sentido de “trapo, farrapo”. Por analogia metonímica, “bandalho” designa um sujeito esfarrapado, sem dignidade, sem brio, desprezível²⁹. A análise da evolução semântica desses termos parece apontar que a noção de decadência a princípio material foi deslocada para o campo da sexualidade “depravada”.

Focalizando o terceiro e último campo semântico de “sacana”, verifica-se que o termo é utilizado para designar um sujeito zombeteiro (Aranha, Borba, Prado e Silva, Houaiss), aquele “que é brincalhão, de espírito crítico ou trocista, que faz comentários ou brincadeiras divertidas ou perversas, mas com graça, a respeito de seres ou de coisas³⁰”. Nesse sentido, o sacana pode ser caracterizado como um sujeito debochado³¹ e gozador. Como aponta Eliane Robert Moraes, tanto “deboche” (do francês *débauche*), que designa

²⁸ MORAES, Reinaldo, *Pornopopeia*, Rio de Janeiro: Objetiva, 2009, p. 102.

²⁹ Cf. CUNHA, António Geraldo da. *Dicionário etimológico da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Lexikon, 2010; FIGUEIREDO, Cândido de. *Nôvo dicionário da língua portuguesa*. Lisboa, Portugal: Livraria Editora Tavares Cardoso & Irmão, 1899; ROBATTO, Neto. *Dicionário De Insultos Esdrúxulos*. E-book: Clube de Autores, 2020.

³⁰ HOUAISS; VILLAR, *Grande dicionário Houaiss da língua portuguesa*, seção "sac".

³¹ No já mencionado dicionário de Francisco Ferreira dos Santos Azevedo, o termo “deboche” está vinculado à ideia de desrespeito, sendo associado ao escárnio; e de intemperança, sendo associado a todo tipo de desregramento. AZEVEDO, *Dicionário analógico da língua portuguesa*, p. 452; 468.

a princípio um desregramento usualmente de cunho sexual, como “gozo”, que significa desfrute e satisfação, sofreram “deslizamentos” semânticos no Brasil, passando a designar também a zombaria sem, todavia, perderem a conotação erótica inicial:

A rigor, ambos passam a oscilar entre a conotação sexual e a prática discursiva da zombaria, até o ponto de associar uma à outra. Daí, inclusive, que se possa considerar a zombaria como uma espécie de posse do outro, análoga à posse sexual. Talvez seja esse o sentido mais potente do *deboche* cultivado pela Antropofagia de Oswald de Andrade, implicando um ato de “devoração” do outro que mantém a ambivalência entre o alimentar, o erótico e o simbólico. É o que acontece igualmente com algumas expressões populares no país, como “gozar da cara de alguém”, que transferem para a elevação da cabeça o que se goza no baixo corporal. Estabelece-se aí um pacto entre a representação do sexo e certas modalidades retóricas que, marcadas pelo rebaixamento cômico, oscilam entre o insulto e a diversão. Ou seja, são palavras que perdem em gravidade para ganhar em comicidade. Não é difícil reconhecer nessa passagem aquele princípio de carnavalização formulado por Bakhtin em seu famoso estudo sobre Rabelais que, não por acaso, é evocado com frequência nas análises da nossa cultura³².

As obras que constituem o *corpus* são a perfeita encarnação de uma arte sacana e debochada que une a obscenidade e o riso, uma combinação cujo sucesso está marcado na história. Ao realizá-la, os autores filiam-se a uma longa tradição literária³³. O humor obsceno nasceu na Antiguidade Clássica e, desde então, não cessou de renovar-se e de diversificar-se: dos versos satíricos de Catulo e Marcial, passando pelo *Satíricon* de Petrônio, pelos cantos de escárnio galego-portugueses, pelos *fabliaux* franceses, e pelos poemas de Bocage e Gregório de Matos, até o *Macunaíma* de Mário de Andrade. Do riso pudente desconcertado ao riso safado (provocador ou cúmplice), uma coisa é certa: ri-se do sexo. O obsceno sexual é uma das matérias-primas preferidas dos satiristas, visto que não deixa o destinatário indiferente, obrigando-o a se confrontar com certos pudores, tabus e fantasias. O potencial desestabilizador dessa união é certo: “humor e sexo juntos compõem uma fórmula perigosamente transgressiva³⁴”.

³² MORAES, Eliane Robert, "O corpo da língua - Notas sobre a erótica literária brasileira", *Coletiva* [online], v. 26, 2019.

³³ Convém, no entanto, lembrar que o humor obsceno não está reduzido ao universo literário. Ele encontrou na pornochanchada uma de suas mais populares formas de expressão no Brasil. Trata-se de gênero cinematográfico derivado da chanchada e muito influenciado pelo cinema erótico francês e, sobretudo, pelas comédias italianas em episódios, que obteve um imenso sucesso desde o final da década de 1960 até o início da década de 1980: “As pornochanchadas [...] combinavam a influência dos filmes italianos em episódios (que juntavam humor, ironia e malícia em histórias curtas), a tematização dos ‘dilemas do dar e do comer’, que se insinuava nos filmes brasileiros da década de 1960 (e em seus títulos apelativos), e a atualização da comédia carioca popular urbana – a chanchada. A nomeação, certamente elitista, contém algo de pejorativo, procurando assemelhar a comédia erótica dos anos 1970 à chanchada os anos 1940 e 1950, no sentido de serem filmes sem valor artístico, mal realizados e vulgares.” ABREU, Nuno Cesar, *Boca do lixo: cinema e classes populares*, Campinas: Editora Unicamp, 2006, p. 142–144.

³⁴ MORAES, Eliane Robert, "Apresentação", in: LEITE, Jorge Júnior (ed.), *Das maravilhas e prodígios sexuais: a pornografia “bizarra” como entretenimento*, São Paulo: FAPESP/Annablume, 2006, p. 13.

A implementação de uma poética da sacanagem, que engloba a dissimulação enganadora, o deboche e o obsceno sexual, é realizada mediante uma composição irônica e um discurso satírico, procedimentos que, em sintonia, determinam o caráter cômico e provocador das obras e o tipo de leitura que elas convocam. Para levar a cabo o estudo, serão mobilizados dois conceitos: a ironia e a sátira.

A ironia é, como afirma Massaud Moisés, uma “das categorias literárias mais complexas, senão das mais polêmicas, em razão dos seus vários sentidos ou das numerosas interpretações que suscita, além dos vínculos estreitos com noções vizinhas³⁵”. O conceito foi apropriado e redefinido por diversas áreas do conhecimento humano, como a retórica e a filosofia³⁶, tem um papel de destaque nos estudos literários e é considerado como um dos princípios do pós-modernismo, estando em geral associado à autorreferencialidade, à desconstrução do texto por ele mesmo, à ruptura das ilusões miméticas, à polissemia, ao hibridismo genérico, à contestação de hierarquias e a questionamentos sobre a autorialidade. Sua ampla e diversificada utilização como instrumento criativo vincula-se à sua capacidade de inverter relações pré-estabelecidas e contestar ou desqualificar certos discursos, modos e estruturas de raciocínio.

Representando muito mais do que o ato de “dizer uma coisa e significar outra”, a ironia funciona “como processo de aproximação de dois pensamentos, e situa-se no limite entre duas realidades, e é precisamente a noção de balanço, de sustentação, num limiar instável, a sua característica básica, do ponto de vista da estrutura³⁷”. Ela caracteriza-se pela exploração de recursos linguísticos que geram a duplicidade e se constrói a partir de uma série de tensões: entre elementos formais do discurso (escolhas lexicais, registros, campos semânticos) e entre enunciados (mediante procedimentos intertextuais, como a citação, a paródia e o pastiche).

A leitura ativa que as obras solicitam é determinada pela composição irônica que as fundamentam. A ironia é o princípio que rege a construção das obras, assumindo uma

³⁵ MOISÉS, Massaud, *Dicionário de termos literários*, São Paulo: Editora Cultrix, 2002, p. 245–246.

³⁶ Isso explica a sua subdivisão em inúmeras categorias: ironia dramática ou trágica, ironia situacional, ironia socrática, ironia romântica, ironia filosófica, ironia situacional, ironia cósmica, ironia universal, ironia de eventos, ironia retórica ou verbal, ironia dialética e a lista continua.

³⁷ MOISÉS, *Dicionário de termos literários*, p. 247.

função estrutural, e sua abrangência extrapola o nível do enunciado e o discurso dos personagens. Para apreender a amplitude desse mecanismo, faz-se necessário abdicar de uma definição da ironia calcada na ideia de oposição e considerá-la, tal como o faz Philippe Hamon, como uma construção semiótica e uma montagem cenográfica complexa que instaura uma “cooperação dinâmica” com o leitor devido às suas operações de clivagem, duplicação, inversão e distanciamento crítico³⁸.

A adoção da noção de sátira como instrumento de análise implica, como no caso da ironia, uma reflexão sobre o campo de significados e usos que ela tradicionalmente engloba. Não existe um posicionamento unânime por parte dos estudiosos a respeito desse conceito. Uma das definições correntes do termo, como aquela proposta por Massaud Moisés, reproduzida abaixo, evidencia alguns dos principais traços a ela associados:

Modalidade literária ou tom narrativo, consiste na crítica das instituições ou pessoas, na censura dos males da sociedade ou dos indivíduos. Vizinha da comédia, do humor, do burlesco, da paródia, da ironia e cognatos, envolve uma atitude ofensiva, ainda quando dissimulada: o ataque é a sua marca distintiva, a insatisfação perante o estabelecido, a sua mola básica. De onde o substrato moralizante da sátira, inclusive nos casos em que a invectiva parece gratuita ou fruto do despeito³⁹.

Moisés sugere, a justo título, que as fronteiras da sátira com outras formas de humor não são nítidas, optando por destacar—sua dimensão agressiva e seu cunho moralizador. Na segunda parte deste trabalho será proposta, com o apoio de uma fundamentação crítica e teórica, uma nuance a essa afirmação. Por mais que referencie as normas e propale uma visão crítica, o texto satírico, não pode ser reduzido a um ideal reformador, estando muitas vezes ligado a uma postura cética e cínica. Esse é o perfil de satirista que melhor se aplica ao *corpus* selecionado. Interessa ainda destacar na definição apresentada a menção à dissimulação. A encenação e o fingimento são explorados de maneira substancial e diversificada nas obras e determinam o seu caráter lúdico.

Moisés não adota a categoria de gênero, optando por classificações mais amplas como “modalidade” e “tom”, o que aponta para um problema ontológico que há muito tempo tem ocupado especialistas. Na Roma antiga, a sátira veio a constituir um gênero literário em verso, a *satura*, que pouco a pouco desenvolveu algumas de suas regras

³⁸ HAMON, Philippe, *L'ironie littéraire: essai sur les formes de l'écriture oblique*, Paris: Hachette, 1996.

³⁹ MOISÉS, *Dicionário de termos literários*, p. 412.

formais, como a isometria do hexâmetro. Desde suas origens, demonstrou, porém, uma tendência ao hibridismo. Como a expressão que lhe deu nome indica (*satura lanx*, prato com uma diversidade de ingredientes), a sátira romana acomodou conteúdos diferentes: diálogos, anedotas, máximas, sermões, entre outros. Com um tom cômico, zombeteiro, agressivo e moralizador, atacava tanto indivíduos como vícios e valores⁴⁰. A prosa satírica, em contrapartida, teve suas origens com os cínicos gregos, pensadores filiados a uma corrente filosófica fundada por Antístenes (445 a.C. – 65 a.C.), discípulo de Sócrates. Um dos seus representantes, Menipo, é considerado como o fundador de uma tradição que ficou conhecida *a posteriori* como menipeia. Seus escritos foram perdidos, mas sua influência pode ser identificada em obras de Varrão, Petrônio, Apuleio e Luciano. Erudita, intelectual e filosófica, ela notabilizou-se por misturar o sério e o cômico⁴¹.

Mesmo antes do advento do uso literário do termo “sátira” (cuja primeira aparição consta no segundo livro de *Sátiras* de Horácio, publicado por volta de 30 a.C.), a verve satírica pode ser identificada nas letras clássicas, como na menipeia e nas comédias do dramaturgo grego Aristófanes. Ao longo da história, grandes escritores, como François Rabelais, Alexander Pope e Jonathan Swift, foram responsáveis por expandir os limites dessas modalidades em verso e em prosa, já pouco codificadas, modernizando-as e atualizando-as. Os romances aqui estudados situam-se nessa rica e diversificada tradição satírica.

Alguns estudiosos contemporâneos interessaram-se pelo problema imposto pela classificação da sátira. Sophie Duval e Jean-Pierre Saïdah, nomeadamente, propõem a distinção de três objetos distintos: o gênero satírico, o espírito satírico e o modo satírico. Para os pesquisadores, o primeiro estaria limitado à sátira formal em verso e ao período

⁴⁰ O gênero poético foi atualizado no século XV, na França, por Mathurin Régnier e Nicolas Boileau, sem esquecer a longa tradição satírica das cantigas medievais de escárnio e de maldizer galego-portuguesas, nas quais os trovadores ora criticavam costumes, por meio de jogos de palavras e ambiguidades (escárnio), ora faziam ataques pessoais marcados por uma linguagem agressiva, direta e obscena (maldizer).

⁴¹ Encontram-se na sátira menipeia vários *topoi* recorrentes como o banquete, o sonho, o elogio paradoxal, a viagem fantástica, o ritual grego da nekúia. Um exemplo tardio é a obra francesa *Satyre Ménippée : de la Vertu du Catholicon d’Espagne et de la tenuë des estats de Pari*, publicada em 1594. Se, para alguns estudiosos, a sátira menipeia constituiu um gênero literário a parte, outros a veem como um antigênero: “Mais la ménippée, fantasque, bigarrée et transgressive, n’a jamais pu être codifiée en genre, peut-être du fait qu’elle est à l’origine le miroir déformant de la littérature sérieuse, c’est-à-dire précisément un anti-genre. [itálico do autor]” DUVAL, Sophie; SAÏDAH, Jean-Pierre, "Avant-propos", in: DUVAL, Sophie; SAÏDAH, Jean-Pierre (orgs.), *Mauvais genre: la satire littéraire moderne*, Pessac: Presses universitaires de Bordeaux, 2008, p. 8.

que se estendeu da Antiguidade latina ao século XVIII; os demais continuariam a existir nos dias de hoje. O espírito satírico teria nascido no período arcaico e estaria ligado a uma concepção mágica e ao poder performativo da linguagem⁴². A partir do momento em que se aproximou da zombaria, teria começado a estetizar-se, originando algumas formas artísticas ou apropriando-se de gêneros literários.

O modo satírico, particularmente pertinente no âmbito desta investigação, seria inesgotável em seus recursos criativos devido à sua capacidade de parasitar gêneros e de apropriar-se de diversas formas de expressão (verbais ou não), à sua elasticidade ideológica e à variedade de tonalidades: “du macabre au ludique, de la grossièreté obscène et ordurière à l'élégance spirituelle⁴³”. As proposições de Duval e Saïdah aproximam-se do postulado de Charles A. Knight, que defende que a sátira pode ser melhor definida como um pré-gênero ou um modo “viral”⁴⁴, e do posicionamento de Paul Simpson, que a define como uma “prática discursiva” capaz de agir sobre diversos tipos de textos e registros⁴⁵. Em consonância com a terminologia adotada por Simpson, será privilegiada neste trabalho a noção de “discurso satírico”, que permite dissociar as obras selecionadas de uma concepção redutora da sátira, em geral baseada em modelos canônicos, sem, com isso, pressupor uma ruptura com a rica tradição satírica literária. Essa noção possibilita, ademais, o estabelecimento de um paralelo com a pornografia, considerada como um tipo de discurso por estudiosos como Dominique Maingueneau⁴⁶.

Além da sua versatilidade, o discurso satírico caracteriza-se pelo vínculo que estabelece com o mundo real e pela maneira como expõe ao ridículo elementos dessa realidade empírica, que incluem as normas e convenções de uma época. Os romances selecionados evocam um quadro de referências sociais, culturais e históricas, dialogando

⁴² “La satire est à l’origine une parole performative : le satiriste primitif détient le pouvoir d’administrer par le verbe un châtement effectif, pouvant aller jusqu’à la mort de l’ennemi.” DUVAL; SAÏDAH, “Avant-propos”, p. 5.

⁴³ *Ibid.*, p. 10.

⁴⁴ KNIGHT, Charles A., *The literature of satire*, Cambridge: Cambridge University Press, 2004, p. 4.

⁴⁵ “[S]atire is not a genre of discourse but is instead a discursive practice that does things to and with genres of discourse. From this perspective, satire has itself the capacity to subsume and recontextualise other classes of discourse, other registers and genres from the broad system of language.” Simpson defende a ideia de que o discurso satírico se destaca pela sua força perlocucionária e postula que ele faz parte das interações faladas e escritas do dia a dia, não sendo, portanto, exclusividade da literatura. SIMPSON, Paul, *On the Discourse of Satire: Towards a Stylistic Model of Satirical Humor*, Amsterdam: John Benjamins Publishing, 2003, p. 141.

⁴⁶ “[L]a littérature pornographique est plutôt à considérer comme un type de discours (comme le politique, le religieux, l’administratif, etc.) qui recouvre, à une époque et pour une société données, divers genres.” MAINGUENEAU, Dominique, *La littérature pornographique*, Paris: A. Colin, 2007, p. 14.

com um conjunto de saberes partilhados que constituem o repertório do leitor. Manifestam, dessa forma, algumas das principais tensões do seu tempo e incitam o leitor a confrontar o real introjetado nas narrativas, muitas vezes deformado ou caricaturizado, e sua própria percepção do real e visão de mundo.

Na primeira parte deste trabalho, investigam-se os fundamentos que sustentam a composição irônica e as diversas manifestações do “duplo” nas obras. Primeiramente, o foco do estudo volta-se para a teatralização do pacto autobiográfico, que se vincula a um questionamento sobre o que significa ser autor e sobre o ato da leitura. A seguir, são analisadas as desconstruções paródicas que determinam o jogo em torno dos gêneros literários, da pornografia e seus códigos e dos registros e variantes linguísticos. Por fim, estudam-se os dispositivos produtores de uma autorreflexividade nas narrativas, sobretudo, a metalinguagem e a *mise en abyme*.

A segunda parte baseia-se na ideia de que a essência do discurso satírico, tal como é encarnado pelas obras selecionadas, localiza-se na tensão entre sua vocação crítica e sua dimensão cômica de entretenimento. A análise focaliza a relação lúdica que os textos estabelecem com o real. Destacar-se-ão a desconstrução de tabus linguísticos e sociais e do senso comum⁴⁷, os diversos tipos de deslocamentos temáticos, a filiação dos textos a um discurso ofensivo e politicamente incorreto, os procedimentos de rebaixamento, a carnavalização.

⁴⁷ António Paulo Costa define o senso comum como “o conjunto mais alargado de crenças que uma comunidade tem por verdadeiras e partilha durante um certo período de tempo. [...] um ‘saber’ que resulta da experiência de vida individual e colectiva. Os hábitos e costumes, as tradições e rituais, os ‘ditos’ e provérbios, as opiniões populares, etc., são habitualmente referidos como manifestações do senso comum. A sua aprendizagem é uma condição necessária para a socialização de cada membro da comunidade, funcionando como um mecanismo regulador do seu pensamento e da sua acção”. COSTA, António Paulo, "Senso Comum", in: ALMEIDA, Aires (org.), *Dicionário escolar de filosofia* [online], Lisboa: Plátano Editora, 2003. Disponível em: <https://criticanarede.com/dicionario.html>. Acesso em: 10 dez. 2019..

PARTE 1 – EFEITOS DE UMA COMPOSIÇÃO IRÔNICA

Irony is not merely a matter of seeing a 'true' meaning beneath a 'false', but of seeing a double exposure... on one plate.

Allan Rodway

Durante uma de suas digressões sobre a pornografia, o narrador-cineasta de *Pornopopeia* proclama: “Putaria e humor não combinam⁴⁸”. O aforismo contraria um dos princípios organizadores da composição do romance que consiste na combinação e interdependência desses dois elementos. A suposta contradição aponta para a uma resolução irônica. Convém indagar, contudo: qual é a origem dessa ironia?

A produção de um enunciado irônico caracteriza-se por uma postura de não engajamento do enunciador com aquilo que diz. É o que postula Søren Kierkegaard um dos estudiosos que contribuíram para a análise desse fenômeno. Segundo sua teoria⁴⁹, a ironia determina de modo negativo uma subjetividade, visto que o seu produtor não aparece como uma autoridade por detrás de suas palavras, não se comprometendo com a veracidade do próprio discurso. A ironia opõe-se, para o filósofo dinamarquês, ao discurso fiel, de boa-fé – cujo modelo seria a palavra de Cristo – no qual o locutor assume toda a responsabilidade do que fala, marcando sua presença e ligação com o mundo de forma positiva.

A relação do ironista com seu enunciado pode ser, outrossim, caracterizada pelas noções de fingimento e encenação. Vale lembrar que a palavra ironia vem do grego

⁴⁸ MORAES, Reinaldo, *Pornopopeia*, Rio de Janeiro: Objetiva, 2009, p. 109.

⁴⁹ Um dos textos teóricos de referência para o estudo da ironia é *The concept of irony* do filósofo dinamarquês Søren Kierkegaard. Nela, o filósofo busca integrar na sua própria concepção de ironia, ideias que julga válidas no romantismo e no hegelianismo. A obra de Kierkegaard sobre a ironia ecoa ainda nos dias de hoje. Cadance Lang, por exemplo, parece considerá-la central para a compreensão do pós-modernismo. Para a crítica, Kierkegaard desenvolve duas classes de ironia: a ironia vertical (ou metafórica, baseada na disparidade entre significado e significante, sentido e expressão e fenômeno e essência), empregado, por exemplo, por Sócrates em sua busca pela verdade por detrás das aparências e da mera opinião; e a horizontal (ou metonímica, baseada na primazia epistemológica do significado), característica do que Kierkegaard considerava uma modernidade desiludida e que muitos identificam no desconstrucionismo pós-modernista. LANG, Candace D., *Irony/humor: critical paradigms*, Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1988.

eirōneia, que designa o ato da dissimulação e que *eirôn*, um dos personagens-tipos da comédia grega, é aquele que, graças à sua sagacidade, consegue triunfar sobre o seu adversário (o *alazôn*) ao fingir ser menos inteligente do que é.

Ao tratar da pornografia, Zé Carlos baseia-se no seu próprio *know-how* enquanto diretor de filmes do gênero e se liga de modo positivo ao que ele declara. A argumentação por ele desenvolvida encontra como ponto de partida um exemplo concreto:

O Silas, que acompanhava a gravação, contou uma piada curtiinha pra ela, o cara que fazia a luz contou outra, todas velhas, curtas e grossas. Ela ria de chorar, a puta. Mais chorava que ria, no final. Os pirocudos não gostaram daquilo. Vários começaram a broxar. [...] Só sexo combina com sexo num set de pornô. Aponta-me um pornô engraçado e eu te indicarei um mau filme de sacanagem⁵⁰.

O narrador se refere a uma das mais diversas modalidades de expressão fílmica da pornografia da qual trataremos adiante. Nenhum elemento permite duvidar de seu sincero comprometimento com o próprio discurso. Para o personagem, o fazer cinematográfico e o gesto escritural não respondem aos mesmos códigos, ainda que, cabe enfatizar, o texto crie pontes entre eles. O personagem não se dá conta de que enquanto autor (ficcional) coloca em xeque a suposta regra de ouro da pornografia, provando, a todo instante, que sexo e humor, conforme o dito popular, “dão, sim, samba”. O potencial cômico de “putaria e humor não combinam” se localiza, assim, fora do alcance do seu enunciador, sendo dele independente. A resolução irônica só pode ser ativada quando se confronta a frase às operações de ruptura e ao conjunto de informações acumuladas ao longo da leitura. Tal resolução depende da existência de uma voz distinta da do narrador, cuja intenção e “presença negativa”, para citarmos Kierkegaard, pode ser vislumbrada. Seria ela a sombra do autor?

Antes de se vislumbrar uma resposta, convém sublinhar a centralidade dessa questão na análise da ironia no romance de Hilda Hilst. O discurso da narradora principal do *Caderno Rosa* é marcado por uma suposta ingenuidade que se manifesta em declarações do tipo: “Não sei por que as histórias pra criança não têm o príncipe lambendo a moça e pondo o dedinho dele maravilhoso no cuzinho da gente. Quero dizer da moça⁵¹”. O questionamento de Lori concerne ao ato da leitura e dele subentende-se uma

⁵⁰ MORAES, *Pornopopeia*, p. 109.

⁵¹ HILST, *O caderno rosa de Lori Lamby*, p. 67.

compreensão ainda parcial e limitada do funcionamento dos gêneros literários, sobretudo no que tange à adequação linguística e temática de uma obra a um determinado público-alvo. A confusão da personagem deve-se além disso à sua precocidade sexual e à tendência de erotizar todos os elementos do mundo à sua volta. A relação da heroína com os textos caracteriza-se por uma ausência de distanciamento crítico, por uma necessidade de identificação e pela projeção de uma experiência real e pessoal, o que justifica o seu lapso revelador. Esses dados demonstram que Lori ainda não é uma leitora formada por completo.

Assim como ocorre no trecho de *Pornopopeia*, a narradora parece se engajar com o seu enunciado e, ainda assim, ele soa irônico. Ao contrário do que ocorre na obra de Reinaldo Moraes, não se trata, porém, de um caso isolado. Lori é o meio pelo qual a intenção irônica se manifesta de maneira sistemática no romance. Sua ingenuidade linguística, credulidade e leitura literal do mundo, combinadas com a malícia da instância que estrutura o texto, produzem o efeito cômico.

Por detrás da figura do narrador (seja ele ingênuo como Lori ou debochado como Zé Carlos), é possível visualizar, portanto, a sombra de um ironista-mor, que seria a instância superior ou o princípio organizador da obra, o que Wayne Booth denomina “autor implícito”:

Até o romance que não tem um narrador dramatizado cria a imagem implícita de um autor nos bastidores, seja ele diretor de cena, operador de marionetas ou Deus indiferente que lima, silenciosamente, as unhas. Este autor implícito é sempre distinto do ‘homem a sério’ – seja o que for que pensemos dele – que cria uma versão superior de si próprio, um *alter ego*, tal como cria a sua obra⁵².

Essa entidade narratológica pode ser definida, segundo Seymour Chatman, como o “princípio de invenção no texto”, ou seja, a consciência ou o próprio trabalho de criação e composição por trás da organização textual, podendo ser apreendida por intermédio das escolhas estilísticas e formais, da construção do enredo, da disposição dos capítulos, em suma, do conjunto de elementos que constituem a obra⁵³. Do ponto de vista da recepção,

⁵² BOOTH, Wayne Clayton, *A retórica da ficção*, Lisboa: Arcádia, 1980, p. 167.

⁵³ “The implied author not the narrator but rather, the principle that invented the narrator, along with everything else in the narrative, that stacked the cards in this particular way, had these things happen to these characters, in these words or images. Unlike the narrator, the implied author can tell us nothing. He, or better it has no voice, no direct means of communicating. It instructs us silently, through the design of

o autor implícito pode ser descrito como a imagem autoral que o leitor fabrica graças ao discurso introjetado na narração: “[O] leitor construirá, inevitavelmente, uma imagem do escriba oficial que escreve desta maneira – e, claro, esse escriba oficial nunca será neutral em relação a todos os valores⁵⁴.”

A distinção entre o narrador e o autor implícito é uma das chaves interpretativas das obras, posto que a tensão entre as posturas das duas instâncias é um dos principais elementos ativadores de uma resolução irônica. Pode-se afirmar, dessa forma, que Lori não é irônica, mas o princípio que a inventou sim, e que Zé Carlos é um grande ironista, mas é, em última instância, um instrumento irônico de uma entidade superiora. A justaposição de duas posturas distintas dentro do universo narrativo é um facilitador da implementação da ironia nas narrativas, pois essa se caracteriza pela exploração de recursos linguísticos que geram duplicidade e ambivalência, operando a partir de uma série de tensões: entre o explícito e o implícito, entre o posto e o pressuposto, entre os elementos do discurso (os registros, os campos semânticos, a aproximação de termos heterogêneos), entre o locutor e seu enunciado e entre enunciado e outros textos.

Os romances exploram diferentes agenciamentos irônicos. Ora o autor e o leitor são cúmplices maliciosos e se divertem às custas das excentricidades do narrador, ora o autor implícito e o narrador fixam como alvo um terceiro elemento. Quando a heroína da *Casa dos Budas Ditosos* realiza suas digressões filosóficas, que designa como “conferências”, ela manifesta um verdadeiro comprometimento com o enunciado e o riso é motivado pelos absurdos de suas declarações. Ao expor o ridículo de situações do cotidiano, o alvo passa a ser certos comportamentos humanos com os quais o próprio leitor pode se identificar. Esses agenciamentos estão – como será abordado na segunda parte do trabalho – ligados a um funcionamento satírico.

Para Catherine Kerbrat-Orecchioni, a comunicação irônica coloca em relação três agentes: o locutor, o receptor e o alvo. Essas posições estariam sujeitas a renegociações e poderiam mesmo coincidir no caso da autoironia⁵⁵. Philippe Hamon complexifica esse

the whole, with all the voices, by all the means it has chosen to let us learn.” CHATMAN, Seymour Benjamin, *Story and discourse: narrative structure in fiction and film*, Ithaca, N.Y: Cornell University Press, 1978, p. 148.

⁵⁴ BOOTH, *A retórica da ficção*, p. 88.

⁵⁵ KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine, "Problèmes de l'ironie", *L'ironie, Linguistique et sémiologie*, v. 2,

esquema ao propor cinco papéis enunciativos: o ironizante, o ironizado, o ingênuo, o cúmplice e o guardião da lei (que representa o conjunto de valores morais reivindicados ou rejeitados pelo ironizante⁵⁶). O que parece importante frisar, independentemente da nomenclatura adotada, é que a ironia estabelece uma rede de relações baseada na solidarização de alguns dos envolvidos e no distanciamento de outros. Nas obras, o leitor implícito, a “encenação do leitor real⁵⁷”, seria aquele que ocupa o papel de cúmplice do autor implícito que é, em última instância, o grande ironista.

Segundo Wolfgang Iser, toda obra literária delinea um leitor implícito ou implicado (contraponto ao “autor implícito”), ponto de cruzamento entre o projeto estético do autor e o gesto interpretativo do receptor. Essa estrutura textual “não tem existência real; pois materializa o conjunto das pré-orientações que um texto ficcional oferece como condições de recepção a seus leitores possíveis⁵⁸”. Para encarnar esse papel de aliado, o receptor deve empregar algumas competências particulares na interpretação da mensagem irônica: o conhecimento da língua em questão, o reconhecimento do quadro genérico e a identificação do sistema ideológico pressuposto pelo texto, ou seja, o posicionamento do autor⁵⁹.

Constata-se que o narrador pode encarnar dentro da cena irônica instaurada pelos romances, diferentes posturas, como a do ironizante, a do alvo ou a do inocente. Quando o narrador assume a primeira posição, a antífrase, tropo que consiste em produzir um enunciado que significa de modo literal uma coisa, mas dá a entender outra⁶⁰, é um dos procedimentos irônicos privilegiados, como se pode observar na seguinte passagem: “A ideia dele de um grande programa na Europa era passar quatro dias em Potsdam, babando

n. Travaux du Centre de recherche de Lyon II, p. 10–46, 1978, p. 17–18.

⁵⁶ HAMON, *L'ironie littéraire*, p. 122–124.

⁵⁷ “O leitor implícito pode ser entendido como uma encenação do leitor real, o qual assume, quando toma parte no jogo do texto, o papel que este lhe designa. Assim, o leitor implícito é uma antecipação do leitor real, permitindo a este perceber-se como participante da construção do objeto estético.” BORDINI, Maria da Glória; SANSEVERINO, Antônio Marcos, *Lukács e a literatura*, Porto Alegre: EDIPUCRS, 2003, p. 202.

⁵⁸ ISER, Wolfgang, *O ato de leitura: uma teoria do efeito estético*, São Paulo: Ed. 34, 1999, p. 73.

⁵⁹ HAMON, *L'ironie littéraire*, p. 71.

⁶⁰ Laurent Perrin explica que essa assimilação funda-se numa longa tradição retórica que remonta à Antiguidade: “Dès l’antiquité, les rhétoriciens ont cherché à classer l’ironie parmi les tropes au sens étroit du terme où la signification d’un mot, d’une expression ou d’une phrase était supposée faire localement l’objet d’un transfert conceptuel. L’ironie était ainsi définie comme un trope d’opposition – désigné par la suite comme une antiphrase – consistant à exprimer quelque chose en signifiant le contraire, par pur effet de style.” PERRIN, Laurent, *L’ironie mise en trope : du sens des énoncés hyperboliques et ironiques*, Paris: Kimé, 1996, p. 89.

dentro da Orangerie e sonhando em empalar poloneses. Grande família⁶¹”. As anedotas familiares de CLB cumprem a função de restaurar a origem do sadismo em sua genealogia. No que tange às transgressões do avô, ela exprime um distanciamento irônico, visto que não compactua com seus antepassados, não exibindo no seu relato, apesar da sua postura autoritária, qualquer filiação nazista. O não comprometimento da personagem pode ser vislumbrado na expressão “grande família”. Para acessar o sentido irônico do comentário, um primeiro significado deve ser demolido e outro construído em seu lugar. Essa etapa de reconstrução depende, segundo Clayton Booth, de quatro fases sucessivas: o receptor deve, de início, rejeitar o significado aparente e literal; em seguida, buscar interpretações alternativas; decidir, pelo contexto, o que o autor sabe ou pensa; para, enfim, escolher um novo significado irônico⁶².

O tipo de engajamento que o narrador exprime com relação ao próprio discurso, não é, todavia, sempre fácil de discernir e essa indeterminação pode, por si só, reforçar o potencial cômico da narração. É o que se observa em diversas declarações de Leysla Kedman:

Algumas putas sentem inveja de mim, pois é claro que gostariam de vivenciar um mundo à parte. É o que buscam todos os dias, quando saem de suas casas à procura de prostituição. Não sabem o que vão encontrar, não sabem a largura do pau, não sabem de se vão amarrar ou se serão amarradas. Não sabem se vão apanhar, se serão estupradas ou se serão bem comidas. Mas o que mais querem, além de dinheiro fácil, é uma surpresa inenarrável⁶³.

A prostituição é objeto de discursos sociais, jurídicos, religiosos e acadêmicos. Aquele emitido por Leysla oferece uma perspectiva original. O postulado da narradora funda-se na ideia de que uma mulher decide se prostituir por duas razões principais: motivos econômicos e um desejo de aventura, sendo o último preponderante. O efeito cômico é ativado pelo caráter generalizador do enunciado que é formulado a partir da experiência e visão de mundo singulares da heroína. O método indutivo, do particular para o geral, é uma das principais marcas do seu discurso, característica que a aproxima da heroína do romance de Ubaldo Ribeiro. A impossibilidade de definir se Leysla é sincera ou dissimulada não inviabiliza a resolução irônica do enunciado que pode ser obtida pela confrontação do seu sentido com outras inversões presentes no texto. Elas

⁶¹ RIBEIRO, *A casa dos budas ditosos*, p. 22.

⁶² BOOTH, Wayne Clayton, *A rhetoric of irony*, Chicago: The University of Chicago press, 1974, p. 10–12.

⁶³ FRANK, *Quenga de Plástico*, p. 45.

visam desconstruir saberes vinculados ao senso comum. Nesse sentido, convém frisar que a ironia opera com frequência por meio de uma reapropriação de proposições que circulam na sociedade:

[...] toutes les ironies sont interprétées comme des mentions ayant un caractère d'écho : écho plus ou moins lointain, de pensées ou de propos, réels ou imaginaires, attribués ou non à des individus définis. [...] toutes les ironies [...] peuvent être décrites comme des mentions (généralement implicites) de proposition ; ces mentions sont interprétées comme l'écho d'un énoncé ou d'une pensée dont le locuteur entend souligner le manque de justesse ou de pertinence. [...] Dans cette conception, une ironie a naturellement pour cible les personnes ou les états d'esprit, réels ou imaginaires, auxquels elle fait écho⁶⁴.

Ao desconstruírem discursos ou postulados que têm o valor de verdade universal, os textos veiculam o que Hamon classifica como “ironia paradigmática”, que explora o contexto extratextual e se exprime pela lógica do “mundo invertido”, operando por meio de inversões e desestabilizando hierarquias. Todavia, eles investem, muitas vezes, de modo concomitante, em uma ironia sintagmática que, por sua vez, se manifesta na incoerência e opera por intermédio de disfunções no encadeamento lógico do discurso⁶⁵. Esse segundo funcionamento revela a dimensão argumentativa que a ironia pode comportar ao colocar em tensão julgamentos e pontos de vistas divergentes. Para Alain Berrendonner, a ironia é, pela própria natureza, ambivalente, pois comporta uma asserção primeira que é desestabilizada por um contra-argumento: “L’ironie se distingue des autres formes, banales, de contradiction, en ceci quelle est, précisément, une contradiction de deux valeurs argumentatives⁶⁶.” No trecho de *Quenga de Plástico*, a tese defendida pela narradora, que apregoa uma visão positiva da prostituição, é desestabilizada no interior do seu próprio discurso a partir do momento em que ela enumera os diversos riscos ligados à profissão.

A ironia nos romances está, muitas vezes, fundada em silogismos que apresentam ora premissas, ora conclusões contestáveis, revelando um sistema de raciocínio atípico. A expressão dessa lógica particular torna-se cômica, visto que as ideias expressas não podem ser seriamente aplicadas no mundo real. Essa dinâmica é sobretudo evidente na *Casa dos Budas Ditosos*:

⁶⁴ SPERBER, Dan; WILSON, Deirdre, "Les ironies comme mentions", *Poétique*, v. 36, p. 399–412, 1978, p. 408–411.

⁶⁵ HAMON, *L'ironie littéraire*, p. 69–70.

⁶⁶ BERRENDONNER, Alain, "De l'ironie ou La métacommunication, l'argumentation, et les normes", in: *Eléments de pragmatique linguistique*, Paris: Editions de Minit, 1981, p. 184.

Incesto era normal no Egito antigo, Juno era irmã e mulher de Júpiter, todo mundo comia todo mundo, é natural, artificial é a noção de incesto como um mal em si, não tem nada de intrinsecamente mau no incesto, antes muito pelo contrário, é uma força da Natureza, é natural! Não é obrigatório, mas é natural. Acho burro ou mentiroso quem se escandaliza com eu ter comido meu irmão e meu tio, para não falar em primos, cunhados e quejandos⁶⁷.

Ao longo de sua cruzada retórica em favor de práticas sexuais tabus, CLB lança mão de alguns silogismos, apelando para o espírito racional de seu destinatário. Há, contudo, vários fatores que invalidam o seu pleito e lhe conferem um caráter absurdo, a começar pela sua tentativa de transpor um mito, uma narrativa de cunho simbólico, para o universo real e tangível, desconsiderando dinâmicas sociais, códigos morais e práticas milenares. Seu raciocínio é marcado por uma forte carga afetiva e, por conseguinte, por uma falta de objetividade e distanciamento crítico. O maior sinalizador da construção irônica e carnavalesca desse excerto é a inadequação do tratamento que a narradora dá a uma questão de enorme complexidade, que não pode ser resolvida pelo raciocínio exposto. Sua argumentação indica que ela é representante de um mundo às avessas. Em suma, o questionamento dos fundamentos dos modos de ser e de pensar dominantes efetua-se por intermédio do deslocamento de um tema que, ao longo da história interessou sociólogos, antropólogos e psicanalistas⁶⁸, para um discurso amador que se estrutura como encadeamento lógico, baseado apenas na opinião, observação e experiência da heroína, que faz de sua conduta uma ilustração da própria teoria. A resolução irônica da digressão depende da confrontação do comprometimento da narradora em seu exercício lógico-argumentativo com a sua falta de embasamento.

A mesma retórica argumentativa é identificada em *Pornopopeia*, mas Zé Carlos, ao contrário de CLB, não se leva a sério:

Não tenho nojo de cu de puta. Volta e meia até chupo um cu de puta, e posso garantir que é bem mais higiênico e fotogênico que o da média das amadoras. Ele tá lá pra fazer bonito, o cu da puta. A Lia, por exemplo, muitíssimo cá entre nós, nunca apresentou um cu tão chupável quanto o daquela puta da Augusta. O cu da patroa sai pra trabalhar de manhã cedo, passa o dia sentado ou sendo massageado pelas nádegas na cadência do andar, e caga sem apelação nos banheiros da faculdade, onde é limpo a seco com o papel higiênico de segunda que o governo oferece nos toaletes de suas instituições de ensino, desenvolvendo, por conseguinte, toda sorte de grumelos e badalhocas aderentes à pilosidade local, de resto jamais desbastada na depilação pelas mulheres

⁶⁷ HILST, *O caderno rosa de Lori Lamby*, p. 100.

⁶⁸ Philippe Hamon utiliza os termos “deslocamentos” (*décalages*) e campos de tensão para dar conta da complexidade da comunicação irônica HAMON, *L'ironie littéraire*, p. 40.

ditas honestas, está na Bíblia, no Alcorão, nos Upanishades: “Se quereis pastar com o rebanho das eleitas, não depileis vosso rabricó⁶⁹.”

Para se apreender a amplitude e abrangência do fenômeno irônico nos romances, faz-se necessário abdicar de uma definição da ironia calcada apenas na ideia de antífrase e considerá-la, tal como sugere Philippe Hamon, como uma construção semiótica e uma montagem cenográfica complexa que opera por meio da “contestação/desqualificação de certos discursos, modos e estruturas de raciocínio⁷⁰” e que se expressa tanto em um nível local, ao se isolar determinados enunciados, quanto no conjunto da obra⁷¹. No texto de Ribeiro, essa operação encontra como objeto privilegiado um repertório de questões morais que podem por ventura alimentar o debate público. O mesmo não pode ser dito sobre aquele que ocupa Zé Carlos: o estudo comparativo da higiene anal das mulheres “honestas” e das “putas”. Suas considerações, baseadas apenas em sua experiência pessoal, vêm, de certa forma, reabilitar a imagem das prostitutas, indo de encontro a um imaginário que associa o meretrício à precariedade. A inversão carnavalesca é concluída mediante a exposição do suposto desleixo das “mulheres direitas”. Além do contraste entre o exercício argumentativo e a banalidade obscena do conteúdo, outros elementos fixam o quadro irônico, como o vocabulário familiar e escatológico utilizado pelo narrador, o apelo sinestésico da descrição, a personalização do orifício anal ao qual ações do cotidiano são atribuídas de forma metonímica e a paródia do texto bíblico que fecha com “chave de ouro” a tirada humorística. Em última análise, ambas as digressões de CLB e de Zé Carlos integram um jogo humorístico. O que diferencia os dois personagens é que a primeira parece levar-se a sério e se basear em suas convicções, enquanto o segundo se diverte ao buscar desestabilizar seu interlocutor.

A composição irônica das obras se manifesta em alguns paradoxos que são centrais nas narrativas. Em uma passagem de *Quenga de Plástico*, a narradora faz o seguinte comentário: “O duro de ser uma ex-atriz pornô é que ninguém entende minha interioridade⁷²”. O potencial irônico dessa frase reside na ambivalência que a palavra “interioridade” adquire no discurso da narradora, evocando ao mesmo tempo corpo e

⁶⁹ MORAES, *Pornopopeia*, p. 103–104.

⁷⁰ HAMON, *L'ironie littéraire*, p. 40.

⁷¹ “Un texte ironique n’est pas une succession de calembours ou de traits d’esprit juxtaposés et isolables, et l’ironie globale dont traînera le littéraire ne saurait être réduite à un échantillonnage de phrases ironiques, à la somme des figures locales de l’ironie. Et d’autre part le littéraire, à la différence du linguiste (ou de certains linguistes), se souviendra que l’énonciation dont il traite est une posture d’énonciation construite en énoncé [...] plurielle et multivalente.” *Ibid.*, p. 5.

⁷² FRANK, *Quenga de Plástico*, p. 12.

espírito. Leysla é uma personagem que, como sugere o título do romance, concilia o humano e o inumano, procurando a todo instante reprimir sua consciência e vulnerabilidade. Para ela, o prazer sensorial (ou sexual) deve se sobrepor ao prazer intelectual e, no seu relato, quase todas as suas experiências são reduzidas a uma dimensão corpórea: “Expliquei a ele que minha história de pobreza e privações sempre me fez passar por uma certa necessidade de preenchimento. E que não estava disposta a comer doces, fazer uso abusivo de drogas ou usar absorventes internos para superar isso. Por isso escolhi o pau⁷³!”. A erotização do termo “preenchimento” participa dessa “ode” à matéria. De forma paradoxal, a personagem se lança em uma atividade de escrita intelectual e reflexiva, para se autoafirmar apenas como corpo desejante. A dicotomia corpo e espírito é retomada diversas vezes ao longo da narração e espelha outras tensões, como aquela entre o saber e o sexo e entre a (alta) literatura e a pornografia, como na alcunha “filosoquenga”, utilizada para caracterizar a protagonista, e em uma das expressões que ela inventa, “orgasmos metafísicos”.

No *Caderno Rosa*, o mesmo expediente pode ser identificado no duplo sentido da palavra “língua”, que remete tanto ao caráter pornográfico da obra, mediante a alusão a práticas sexuais orais, quanto a operações linguísticas que caracterizam a criação literária:

Hilda Hilst se aventura pelas mais diversas camadas da língua, a começar pelo fato de atribuir à personagem um nome que evoca a terceira pessoa do singular do verbo *lamber*. Vale lembrar que as lambidas constituem o plano privilegiado das experiências narradas pela menina, que explora toda sorte de prazeres da boca, circunscrevendo um campo erótico centrado na oralidade⁷⁴.

No romance, dedicado à “memória da língua”, essas duas acepções estabelecem uma relação dialógica: é por meio do minucioso trabalho com a linguagem que Hilda Hilst escreve o obsceno e é a partir do sexo que ela reflete sobre a escrita. A coexistência de significados própria a esse tipo de composição irônica remete ao conceito de “infinita negatividade” de Søren Kierkegaard cujo funcionamento Ronald Schleifer analisa, com auxílio da analogia com uma folha de papel, na qual, de um lado, está escrito “o que quer que apareça do outro lado é verdade” e, do outro, “o que quer que apareça do outro lado

⁷³ *Ibid.*, p. 51.

⁷⁴ MORAES, Eliane Robert, “Da medida estilhaçada”, in: *Cadernos de Literatura Brasileira: Hilda Hilst*, São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1999, p. 124.

é falso⁷⁵". Essa ambiguidade manifesta-se no núcleo temático da obra, centrado no duplo aprendizado de Lori Lamby, que é iniciada aos "prazeres da boca" ao mesmo tempo em que é exposta a novas palavras, sentidos e variantes linguísticas. Sua inexperiência no uso da língua faz com que ela se confronte a alguns obstáculos, como a polissemia: "Não sei mais se a língua do Juca foi antes ou depois da língua daquele jumento do sonho. Mas será que essa é a língua trabalhada que o papi fala quando ele fala que trabalhou tanto a língua⁷⁶?". O que se observa é uma gradual sensibilização da protagonista para as diversas possibilidades que a língua disponibiliza a seus falantes e é essa versatilidade linguística que Hilst vai explorar não só por meio de duplos sentidos, mas também pela mistura de gêneros textuais e registros.

As relações que os romances estabelecem entre o corpo e o espírito, entre o saber e o sexo remetem a uma questão levantada por um dos personagens de *Contos d'Escárnio. Textos Grotescos*, segundo volume da trilogia obscena de Hilda Hilst: "é metafísica ou putaria das grossas⁷⁷". Eliane Robert Moraes destaca a relevância dessa questão no que tange a boa parte da produção literária de Hilda Hilst a partir dos anos 1970:

Pergunta ardilosa que, ao aproximar um termo filosófico de uma expressão das mais chulas, já evidencia a associação entre a metafísica e a "putaria das grossas" que vai marcar a produção literária de Hilst a partir de *Fluxo-Floema*. Por certo, reside aí a grande novidade inaugurada por sua prosa, que se dispõe a realizar uma inesperada incursão pelos domínios mais baixos da experiência humana. Assim, ao confrontar sua poética do puro e do imaterial com o reino do perecível e do contingente, a escritora excede a sua própria medida, submetendo os modelos abstratos aos imperativos concretos da matéria⁷⁸.

A aproximação entre o material e o imaterial e entre o sexo e o saber expõem a essência paradoxal da ironia. Talvez seja na expressão "dupla exposição", do crítico Allan Rodway, que se encontra a melhor definição para seu funcionamento nas ficções aqui estudadas, pois ela evoca a ideia de sentidos que coexistem e não se anulam de todo, criando, ao contrário, uma tensão humorística⁷⁹. O leitor deve, assim, se munir de uma visão dupla que leve em consideração as camadas textuais que as obras justapõem. Nesse

⁷⁵ SCHLEIFER, Ronald, "Irony, Identity and Repetition: On Kierkegaard's The Concept of Irony", *SubStance*, v. 8, n. 4, p. 44–54, 1979, p. 44.

⁷⁶ HILST, *O caderno rosa de Lori Lamby*, p. 69.

⁷⁷ HILST, Hilda, *Contos d'escárnio: textos grotescos*, São Paulo: Editora Globo, 2008, p. 78.

⁷⁸ MORAES, "As faces espelhadas de Eros". *Revista Cult*, v. 233, 6 abril 2018. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/hilda-hilst-as-faces-espelhadas-de-eros/>. Acesso em: 10 jan. 2020.

⁷⁹ RODWAY, Allan, "Terms for comedy", *Renaissance and Modern Studies*, v. VI, p. 102–124, 1962, p. 113.

sentido, a ironia deve ser considerada de uma maneira mais ampla, posto que se manifesta em um nível global por meio de procedimentos instauradores de autorreflexividade e de duplicidade que atuam em convergência para a produção de um pacto irônico com o leitor.

As obras procuram engajar o receptor em um jogo fundado no falso enigma em torno da identidade daqueles que as criaram. Conscientes de que posicionamentos transgressivos podem ser expressos publicamente com certa liberdade e impunidade dentro de um quadro lúdico e cômico, os autores empíricos utilizam o artifício da autoria ficcional para se eximirem em certa medida da reponsabilidade pelo obsceno e pelos impróprios proferidos ao longo dos textos, atribuindo-os aos seus narradores. Eles não escondem, todavia, que são os verdadeiros mestres da brincadeira, visto que os romances são por eles assinados e carregam diversas marcas de seus estilos e *personas*. Para alimentar uma ambiguidade, os textos promovem, em diversas ocasiões, uma mistura entre o verdadeiro e o falso, ou seja, entre dados e elementos verificáveis da realidade e a ficção mais desvairada. O pacto proposto ao leitor é, na realidade, um convite para que este leve em consideração o papel da encenação e da imaginação – muitas vezes a serviço da exibição de um mundo às avessas – na construção das narrativas. Cabe àquele que lê identificar o tom derrisório que se esconde por detrás da imoralidade, da fúria, da maledicência e, muitas vezes, da seriedade dos pseudoautores comprometidos com uma visão de mundo subversiva. Nesse sentido, convém sublinhar a discrepância fundamentalmente irônica entre o projeto que os narradores autorais creem realizar e o trabalho de criação efetuado pelos autores empíricos.

1 – O TEATRO IRÔNICO

Um dos principais fatores que determinam a composição irônica dos romances é a criação da figura do narrador autoral, personagem que assume, dentro do universo da ficção, o papel de criador. Essa *mise en scène* não se resume à inserção nas narrativas de personagens escritores (vale lembrar que CLB não escreve uma só linha do seu depoimento). Os focos das narrativas são o “tornar-se autor” – a progressiva constituição de identidades autorais – e o “autor em ação” – as escolhas, os desafios, problemas e inquietações típicas de uma empreitada criadora. Interessa saber como essa encenação é implementada nos textos, como os diferentes *ethes* autorais relacionam entre si e de que maneira o dispositivo do autor ficcional determina o pacto de leitura irônica.

Em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, Machado de Assis cria a figura do “defunto autor”, apresentada em uma primeira nota ao leitor. Nela, o narrador delinea o tom e estilo de sua “obra de finado”, enumera algumas fontes de inspiração e começa a forjar sua imagem autoral marcada pelo pessimismo e pela ironia:

Trata-se, na verdade, de uma obra difusa, na qual eu, Brás Cubas, se adotei a forma livre de um Sterne, ou de um Xavier de Maistre, não sei se lhe meti algumas rabugens de pessimismo. [...] Escrevi-a com a pena da galhofa e a tinta da melancolia, e não é difícil antever o que poderá sair desse conúbio⁸⁰.

O sujeito-autor apresentado no prólogo – “eu, Brás Cubas” – é retomado pela narração em primeira pessoa que instaura um tom memorialístico, simulando uma empreitada autobiográfica. No prólogo da terceira edição, dessa vez assinado por Machado de Assis, ele aborda o seu trabalho de edição da obra, publicada a princípio em folhetim, atribuindo-se, portanto, uma nova função: “Postas mais tarde em livro, corrigi o texto em vários lugares. Agora que tive de o rever para a terceira edição, emendei ainda alguma coisa e suprimi duas ou três dúzias de linhas⁸¹.” Machado não usurpa a posição de autor de Brás Cubas e chega a citá-lo, recuperando, entre aspas, uma passagem da primeira nota. A brincadeira literária não visa a esconder a verdadeira autoria, afinal o escritor carioca continua sendo o signatário do texto. A discrepância entre o nome que

⁸⁰ ASSIS, Machado de, "Memórias póstumas de Brás Cubas" [1880], in: *Obra completa*, Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997, v. 1, p. 512.

⁸¹ *Ibid.*

consta na capa da publicação e aquele que aparece em seu interior lembra a todo instante ao leitor a sua natureza ficcional.

O jogo instaurado pela simulação autobiográfica culmina, não obstante, na criação de um *ethos* autoral distinto, marcado pelo estatuto de defunto, que determina um olhar particular sobre o ser humano e sobre a existência. Seguindo, de uma certa forma, os passos de Machado de Assis, os autores do *corpus* criam *alter egos* que expõem perspectivas únicas sobre o mundo ao seu redor e sobre o próprio gesto de criação. A eles é transferida, de forma irônica, a responsabilidade pelo conteúdo escabroso dos depoimentos. Para implementar esse jogo, os escritores utilizarão, como em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, o espaço peritextual, desafiando assim os hábitos de leitura do seu receptor.

1.1 – “NÃO BOTE O MEU NOME NESSA PORRA”: A autoria ficcionalizada

O peritexto compreende elementos como o título, o prefácio e o posfácio, o aviso ao leitor, a epígrafe, a dedicatória, a minibiografia do escritor e a sinopse. Segundo Gérard Genette, a principal função desses elementos dentro de um livro é “torná-lo presente e garantir sua presença no mundo, sua ‘recepção’ e seu consumo⁸²”. O aparato peritextual confere um determinado estatuto ao livro, dá ao receptor um quadro informativo sobre o livro e o autor, permite uma classificação genérica e deve conter uma dimensão persuasiva, visto que serve de incitação à leitura. É, por sinal, difícil imaginar uma obra sem esse aparato, determinante para a postura que o leitor vai adotar diante do texto, visto que ativa um certo horizonte de expectativas.

Além de marcas do autor empírico, o peritexto pode abrigar outras vozes. É comum, por exemplo, que nele seja introduzido um discurso de validação, recomendação ou introdução da obra, elaborado por uma figura de autoridade, como o editor ou um crítico. Alguns escritores, com o objetivo de desnaturalizar a apreensão desses elementos pelo receptor, optam por subverter códigos e práticas ligados à produção desse espaço e

⁸² GENETTE, Gérard, *Seuils*, Paris: Éd. du Seuil, 1987, p. 7.

introduzir dados ficcionais no peritexto, criando um curto-circuito de informações. A separação entre o paratexto e a ficção deixa de ser nítida e o primeiro passa a ter uma função adicional, contribuindo para a construção do universo da narração. O rompimento dessas fronteiras está muitas vezes relacionado a uma negação lúdica da ficcionalidade e a um “travestimento” de gêneros.

Na *Casa dos Budas Ditosos*, o uso criativo do peritexto está vinculado a outra prática consolidada pela tradição literária, o *topos* do manuscrito encontrado, que consiste na atribuição de uma origem presumidamente real a um texto ficcional. João Ubaldo Ribeiro chegou a comentar, em entrevista, o uso desse artifício literário, destacando a que ponto ele ainda pode gerar confusões apesar de ser uma velha e conhecida “sacanagem” literária:

Sempre invariavelmente jornalistas e o público que me encontram na rua me perguntam se é verdade que uma mulher me mandou o manuscrito. Uma óbvia brincadeira literária antiga, que se faz desde que o romance existe praticamente. Além se fazia quando o romance começou a existir porque era uma coisa estranha, a existência de uma narrativa gratuita. As pessoas diziam, achei isso dentro de uma garrafa, achei numa gaveta e assim adiante. Eu fiz a brincadeira, achando que tudo o [*sic*] mundo ia ver que era uma brincadeira. Mas levaram à sério⁸³.

Trata-se com efeito, como afirma o escritor, de um expediente que remonta aos primórdios do gênero romanesco, sendo encontrado em diversos cânones da tradição literária ocidental, como *Dom Quixote*. Sua era de ouro ocorreu na França dos séculos XVIII e XIX, graças à popularização do gênero memorialístico⁸⁴. Ainda que, em alguns casos, tal artifício tenha sido utilizado para evitar eventuais perseguições e escapar da censura, seu principal atrativo literário encontra-se na criação de uma ilusão de autenticidade da história. A nota de apresentação do romance de Ubaldo Ribeiro introduz uma reatualização desse *topos*:

⁸³ João Ubaldo RIBEIRO *apud* DE OLIVEIRA GIACON, Eliane Maria, *Acervo capiroba (1968-2008): um estudo da fortuna crítica de João Ubaldo Ribeiro*, Tese de Doutorado, UNESP – Universidade Estadual Paulista, ASSIS, 2011, p. 250–251.

⁸⁴ “L’exigence croissante de vérité trouve son illustration exemplaire avec l’apparition des romans-mémoires. En effet, ce genre a pour but de donner le point de vue subjectif d’un individu qui a participé accessoirement à la vie publique et qui restitue la manière dont il a vécu ces événements, ou dont il s’est réalisé en dépit ou en marge d’eux. Il a donc pour ambition d’imposer un type de personnage plus vrai, enraciné dans l’histoire ou dans la vie privée du temps. En ce sens, ces romans-mémoires amènent à s’interroger sur les limites de la fiction, sur ses modes, et sur ce qui, d’elle, une fois assumée, peut se dégager de vrai.” HAKIM, Zeina, “Préfaces, éditeurs et instances énonciatives dans La Vie de Marianne et dans Manon Lescaut”, in: *L’art de la préface au siècle des Lumières*, Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2007. Disponível em: <http://books.openedition.org/pur/29096>. Consultado em 20 dez. 2019.

No final do ano passado, depois que alguns jornais noticiaram que a editora responsável por esta publicação me havia encomendado um texto sobre o pecado da luxúria, os originais deste livro e o recorte da nota de um dos jornais em questão foram entregues por um desconhecido ao porteiro do edifício onde trabalho, acompanhados de um bilhete assinado pelas iniciais CLB. Informava que se trata de um relato verídico, no qual apenas a maior parte dos nomes das pessoas citadas foi mudada, e que sua autora é uma mulher de 68 anos, nascida na Bahia e residente no Rio de Janeiro. Autorizava que os publicasse como obra minha, embora preferisse que eu lhes revelasse a verdadeira origem. "Não por vaidade", escreveu ela, "pois até as iniciais abaixo podem ser falsas. Mas porque é irresistível deixar as pessoas sem saber no que acreditar". Assim foi feito, e com justa razão, como o leitor haverá de constatar, após o exame deste depoimento espantoso. Embora não tenha tido dificuldades extremas para a edição do texto, é meu dever prazeroso agradecer a Andréia Drummond pela paciência e afincos na decifração de muitas emendas manuscritas, a Maria de Lourdes Protásio Benjamin pela mesma razão e a Geraldo Carneiro, por sua valiosa ajuda no esclarecimento de algumas passagens, em que a revisão dos originais parece não ter atentado a problemas certamente ocorridos na transposição das fitas gravadas para o papel. Essa ajuda também foi fundamental para a divisão do texto em seções e parágrafos, bem como para a inserção de raros trechos em discurso direto e diversos acertos de pontuação, com o que creio que somente facilitamos a leitura, sem alterar o sentido de forma significativa. Mantivemos também inúmeros "erro de português", com o fito de preservar, tanto quanto possível, a oralidade dos originais. Pela transcrição João Ubaldo Ribeiro Rio de Janeiro, maio de 1998⁸⁵.

O preâmbulo assume um estatuto ambíguo devido à indeterminação que instaura. Se, por um lado, ele figura como peritexto, posto que surge separado da narração, assumindo a função de apresentação e contextualização da origem da obra, por outro, ele é parte integrante da ficção, pois instaura o expediente que será a sua força motriz, a simulação do discurso autobiográfico de uma libertina sexagenária. Como peritexto, subentende-se que a nota foi produzida depois do texto que introduz. Ademais, ela é assinada não pelo autor, mas pelo editor João Ubaldo Ribeiro que, com ironia, reduz ao máximo o seu papel criativo, limitando o seu trabalho a uma transcrição. O artifício do manuscrito encontrado cria uma imbricação entre o real e o imaginário e traz para dentro da ficção duas figuras que de modo geral ocupam um espaço exterior à narrativa, a do autor empírico e a do editor.

Há de se destacar que a ficção, no caso da obra de Ubaldo Ribeiro, está ancorada de forma parcial na verdade dos fatos, algo que o autor explora de forma deliberada. O ponto de partida é factual: um livro sobre o pecado da luxúria foi-lhe encomendado pela editora Objetiva. Somando-se ao factual, tem-se o verossímil: o envio das fitas cassetes (que aqui substituem o manuscrito) poderia, de fato, ocorrer na vida real, ainda que não

⁸⁵ RIBEIRO, *A casa dos budas ditosos*, p. 10–11.

possa ser comprovado pelo leitor. Do mesmo modo crível é a alegação de que a imprensa tenha exercido o papel de ponte entre Ubaldo Ribeiro e CLB, ao noticiar a encomenda, e que a libertina em um gesto estratégico tenha procurado o famoso escritor para garantir a publicação e a promoção de sua história. Não é de se espantar que alguns leitores, ao se focalizarem na gênese ficcional e ignorarem outros indícios textuais – e, cabe insistir, sua composição irônica –, tenham levado a sério a brincadeira, pois o autor cria de modo voluntário uma origem verossímil, se distinguindo de outros usos do motivo do manuscrito encontrado, em geral fundado em coincidências improváveis ou descobertas misteriosas. Ubaldo Ribeiro reatualiza o antigo motivo literário, dado que o manuscrito não é encontrado de maneira fortuita ou aleatória e, sim, endereçado a um destinatário específico.

Alguns detalhes são acrescentados na nota preliminar para criar uma aura de autenticidade, como o agradecimento aos colaboradores e os comentários sobre o processo de edição, que remetem à ideia de livro como produto, como artefato. Realidade e ficção estão a tal ponto imbricadas na construção da origem do texto que, o pretense editor agradece a pessoas reais, como o amigo e conhecido colaborador Geraldo Carneiro, o que indica que a nota de apresentação poderia cumprir a função de dedicatória.

O *topos* do manuscrito participa de um jogo de resgate e releitura de motivos ligados aos gêneros memorialísticos. Ele se insere em um exercício paródico e intertextual em que a literatura se autorreferencia. Interessa, por exemplo, observar que o mesmo expediente foi utilizado no romance epistolar *Ligações Perigosas*⁸⁶, cujo subtítulo é revelador: *Lettres recueillies dans une société, et publiées pour l'instruction de quelques autres, par M. C... de L.* A obra francesa é referenciada no texto do escritor baiano, com a qual compartilha o tema da libertinagem. Conforme já foi mencionado, o artifício permite igualmente que os autores se eximam, de maneira dissimulada, da responsabilidade pelo imoral e pelo obsceno.

⁸⁶ Na obra francesa, o expediente do manuscrito encontrado é ativado no prefácio do redator: “Cet ouvrage, ou plutôt ce Recueil, que le Public trouvera peut-être encore trop volumineux, ne contient pourtant que le plus petit nombre des Lettres qui composaient la totalité de la correspondance dont il est extrait. Chargé de la mettre en ordre par les personnes à qui elle était parvenue, et que je savais dans l’intention de la publier, je n’ai demandé, pour prix de mes soins, que la permission d’élaguer tout ce qui me paraît inutile [...]” LACLOS, Choderlos de, *Les Liaisons Dangereuses* [1782], Paris: Éditions Larousse, 2007, p. 23.

Além da nota de apresentação, outros elementos peritextuais são acionados na fabricação de uma origem ficcional à obra. É o caso do texto de contracapa e o da orelha da capa, cuja responsabilidade é, por via de regra, da editora. Na contracapa, lê-se:

Ao receber, segundo afirma, um pacote com a transcrição datilografada de várias fitas, gravadas por uma misteriosa mulher, o escritor João Ubaldo Ribeiro não podia imaginar o que esperava. E é agora, você, inocente leitor, que sequer pode suspeitar o que o aguarda em cada uma das páginas deste livro. [...] O escritor aceitou o oferecimento e o resultado final está agora diante de você, que deve preparar-se para um relato pouco comum, às vezes chocante, às vezes irônico, sempre instigante. [...] Na verdade, dificilmente a ficção poderia alcançar os limites do que a devassa senhora viveu e narra em detalhes riquíssimos. Se o leitor tem alguma dúvida, ela logo se dissipará, neste fascinante mergulho na vida espantosa de uma mulher sem dúvida excepcional, cuja narrativa alcança as dimensões de um retrato sociológico de toda uma cultura e uma geração, envolvendo um dos pecados mais indomáveis, e capitais⁸⁷.

O parágrafo da contracapa, marcado por superlativos, é típico do gênero, ou seja, uma apresentação atravessada por um discurso publicitário que busca seduzir o leitor e incentivá-lo a consumir o livro. Ele chama a atenção para a dimensão escandalosa do conteúdo que, por seu caráter atípico e original, desperta um interesse sociológico. O texto editorial compactua e colabora com a ficção criada por Ubaldo Ribeiro e anunciada de maneira detalhada na nota de apresentação. Um espaço à dúvida e à hesitação é, todavia, proporcionado pela expressão “segundo afirma” que exime a entidade editorial de qualquer responsabilidade, imputando ao escritor a veracidade da declaração. Os leitores são apresentados a uma voz editorial diferente daquela apresentada na nota de introdução, pois quem fala não é o editor Ubaldo Ribeiro (referido em terceira pessoa). O receptor é, assim, confrontado antes mesmo do início da leitura a uma profusão e imprecisão de vozes: as duas vozes editoriais presentes no peritexto da obra – aquela pertencente ao célebre e premiado romancista e aquela do representante da editora, que como de costume, não é nomeado – e uma voz que é anunciada pelos dois, a da narradora-autora.

A questão da autoria aparece também na orelha da capa, que sintetiza as principais informações presentes na nota de apresentação assinada por João Ubaldo Ribeiro, retoma a ideia de encomenda e afirma o papel passivo da editora como divulgadora e distribuidora do livro: “Coube a João Ubaldo Ribeiro escrever sobre a luxúria e os originais, retirados de seu computador, foram entregues por ele à Editora que os aceitou

⁸⁷ RIBEIRO, *A casa dos budas ditosos*, contracapa.

como de sua autoria⁸⁸". O final do parágrafo oferece, entretanto, ao leitor a escolha entre duas interpretações possíveis a respeito da origem do livro: "A nota preliminar tanto pode ser verdadeira quanto pode ser uma brincadeira literária. Talvez nunca se saiba com absoluta certeza e cada leitor forme sua própria opinião – e não surpreenderia ser esta a intenção do escritor⁸⁹". O peritexto editorial coloca em evidência de maneira dissimulada o (falso) mistério que é constitutivo da obra. Uma advertência similar, que insinua a verdadeira origem do texto, pode ser mais uma vez encontrada em *As Relações Perigosas*, o que reforça a ideia de que o romance de Ubaldo Ribeiro se alinha a uma tradição⁹⁰.

A busca pela verossimilhança na construção da origem do romance, opõe-se àquilo que não pode ser verificado ou desvendado, como a identidade da narradora-autora que se esconde por detrás das enigmáticas iniciais CLB. Rita Olivieri-Godet aponta o princípio do mistério como sendo recorrente na obra de Ubaldo Ribeiro e fundamental no jogo literário proposto pelo escritor baiano em *A Casa dos Budas Ditosos*:

[O] leitor não é mais convidado a escolher entre um mundo real, que tem valor de verdade, e um mundo fictício mentiroso, mas simplesmente a aceitar o "mistério" como uma qualidade do literário. O fato de qualificar o relato de sincero, assim como o emprego do presente do indicativo para se referir à voz autoral, renunciando a qualquer suspeita a seu respeito, sugere ao leitor um outro contrato de leitura, que se situa para além da oposição entre referência e irrealidade e que se abre à verdade nova que é a do sentido da obra. O espaço literário surge em toda a sua dimensão de espaço imaginário da escrita que torna possível o entrelaçamento das experiências empíricas e imaginárias⁹¹.

A nota preliminar atribui a autoria a uma misteriosa CLB e os demais textos citados deixam pairar a dúvida. Diversos elementos peritextuais contradizem, em contrapartida, essa informação: a foto e a biografia de João Ubaldo Ribeiro aparecem na orelha da contracapa, seu nome está estampado na capa e figura na ficha bibliográfica da obra, classificada, por sinal, como "romance" e não "autobiografia". Se for levado em

⁸⁸ *Ibid.*, orelha da capa.

⁸⁹ *Ibid.*

⁹⁰ "Nous croyons devoir prévenir le Public que, malgré le titre de cet ouvrage et ce qu'en dit le rédacteur dans sa préface, nous ne garantissons pas l'authenticité de ce recueil, et que nous avons même de fortes raisons de penser que ce n'est qu'un roman. Il nous semble de plus que l'auteur, qui paraît pourtant avoir cherché la vraisemblance, l'a détruite lui-même, et bien mal-adroitement, par l'époque où il a placé les événements qu'il publie. En effet, plusieurs des personnages qu'il met en scène ont de si mauvaises mœurs, qu'il est impossible de supposer qu'ils aient vécu dans notre siècle ; dans ce siècle de philosophie, où les lumières, répandues de toutes parts, ont rendu, comme chacun sait, tous les hommes si honnêtes et toutes les femmes si modestes et si réservées." LACLOS, *Les Liaisons Dangereuses* [1782], p. 22.

⁹¹ DE OLIVEIRA GIACON, *Acervo capiroba (1968-2008): um estudo da fortuna crítica de João Ubaldo Ribeiro*, p. 170.

consideração o epitexto, como as diversas entrevistas concedidas pelo escritor à época do lançamento do livro, constata-se que ele sempre reivindicou a autoria, abordando, em diversas ocasiões, o seu processo criativo. Em suma, nem a edição, nem o autor investem por completo na farsa literária, exibindo a dimensão de encenação que o artifício do manuscrito encontrado comporta. A cacofonia de informações relativas à origem textual busca, como afirmou Micheli Amorim Cruz, “desautomatizar a segurança do leitor, inscrevendo a condição de que as vozes narrativas devam ser encaradas a todo instante com insegurança e mobilidade, vez que se apoiam na ficção⁹²”.

Reinaldo Moraes emprega, em *Pornopopeia*, o mesmo expediente do manuscrito enviado ao editor/autor empírico. Existe, porém, uma diferença fundamental no tratamento e importância que lhe confere. Enquanto a construção da figura do autor ficcional é o ponto de partida de Ubaldo Ribeiro, sendo introduzida já no peritexto, na epopeia sacana do escritor paulista, ela é desvelada, apenas na segunda parte do livro, quando o narrador, se dirigindo ao seu interlocutor, até então anônimo, faz referência a uma tradução realizada por Moraes: “Lembrei duma cena do ‘Mulheres’, do Bukowski — aliás, foi você que traduziu, não foi⁹³?”. Moraes convida o leitor a “juntar os pontos” e desvendar a referência. Trata-se sem dúvida de um *clin d’oeil* aos conhecedores da obra de Charles Bukowski, que retratou o universo decadente dos centros urbanos dominado pelo sexo e pelo vício, cuja influência é notória em *Pornopopeia*. Como ocorre em *A Casa dos Budas Ditosos*, ao narrador autodiegético é atribuído o papel de autor. Já a figura do autor empírico é resgatada pela ficção e torna-se interlocutor – e, por conseguinte, personagem da trama narrativa – e editor, em uma “dança das cadeiras” literária. Ao aludir de maneira explícita ou indireta à existência do autor empírico, a ficção assume o risco de romper com a ilusão mimética e instaura um contrato de leitura no qual o texto exibe-se como invenção.

O escritor paulistano não é estranho a essa espécie de reposicionamento irônico. No mesmo ano da publicação de seu segundo romance, *Abacaxi* (1985), ele escreveu, sob o pseudônimo de Lynda Boring, uma resenha crítica de sua obra, na qual filiava Reinaldo

⁹² AMORIM CRUZ, Micheli Bispo, *Estratégias retóricas na construção do discurso erográfico em A casa dos budas ditosos: procedimentos e implicações*, Dissertação de Mestrado, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2015, p. 61–62.

⁹³ MORAES, *Pornopopeia*, p. 405.

Moraes, ou seja, a si mesmo em terceira pessoa, à linhagem de Machado de Assis: “Todo grande prosador nacional passa necessariamente por Machado. Cabe hoje flagrar um que realize a façanha hercúlea de resgatar seu legado. Seria Reinaldo⁹⁴?”. Por meio dessa bem-humorada farsa, o autor encena um diferente papel, demonstrando um olhar distanciado sobre o seu próprio fazer literário, e satiriza o discurso empolado e permeado de clichês da crítica especializada, encarnada pela intelectual “bela chata”, que se revela sedenta em encontrar o próximo grande romancista brasileiro.

Identifica-se em *Quenga de Plástico*, alguns dos recursos utilizados por João Ubaldo Ribeiro na criação da *mise en scène* em torno da autoria, como o uso do peritexto editorial e de uma apresentação que contextualiza a origem da obra. Vale destacar, contudo, uma diferença importante entre os dois romances: o prólogo de Juliana Frank é assinado pela autora ficcional Leysla Kedman, e não pela autora empírica. O expediente do manuscrito encontrado não é, dessa forma, utilizado. Antes de se analisar o pseudoprefácio, é pertinente verificar como o texto inserido na orelha da capa, que reproduz um discurso editorial, participa da construção da narradora autoral:

Neste livro impróprio para menores, a ex-atriz pornô Leysla Kedman narra com os maiores detalhes suas peripécias sexuais, sem medo e sem pudores. O leitor iniciado irá se deleitar com o estilo direto dessa narradora sem meias-palavras, que abre sua vida interior (abre os braços, o coração e as pernas...) com desprendimento para que possamos penetrar nas profundezas de suas intimidades mais recônditas. Destilando ironia e bom humor, Leysla é uma companheira de viagem divertida e deliciosa, uma personagem impagável, moderna e bem resolvida, sem vergonha de explorar os paus alheios ou de levar seus amantes ao amoricídio - sim, Leysla não é inventiva só no sexo: seu texto e seu vocabulário também são perigosas armas de sedução, e revelam o talento de uma escritora com pleno domínio da arte narrativa, que merece ser descoberta, saboreada e desfrutada pelos leitores de paladar mais exigente⁹⁵.

O texto executa a função de apresentação da obra, fornecendo indicações a respeito de seu gênero (uma pornografia “imprópri[a] para menores”), enredo (as memórias íntimas de uma atriz-pornô) e estilo (o humor sacana). Como é de se esperar, ele é generoso no emprego de adjetivos elogiosos, na medida em que é um convite à leitura do livro. Cabe destacar o uso do artigo definido empregado para a identificação da autora – “a atriz-pornô Leysla Kedman” – que sugere que se trata de uma figura real e

⁹⁴ Boring, Lynda *apud* MARQUES FILHO, *Orgia de exceção: um esboço do projeto literário de Reinaldo Moraes*, p. 33.

⁹⁵ FRANK, *Quenga de Plástico*, orelha da capa.

pública. Ao contrário do que se observa no peritexto editorial de *A Casa dos Budas Ditosos*, nenhuma menção é realizada ao autor empírico e nenhuma hesitação com relação a autoria é insinuada. Juliana Frank vai mais longe na adoção de uma máscara ficcional. Por ser tratar de um livro de uma autora estreante e desconhecida do grande público, a brincadeira pode com maior probabilidade gerar confusões reais⁹⁶. A obra joga de forma deliberada com os limites entre veracidade e ficção, insinuando que o texto é o fabricante da sua própria verdade, noção que a escritora reivindica publicamente como princípio da sua criação artística:

Essa coisa da autoficção fez as pessoas acreditarem que existe uma realidade. Uma verdade. Eu estou aqui como um bobo da corte do Rei Lear para mostrar que não existe. Existe imaginação, realismo, razão, intelectualidade, existe o Cortázar dizendo que o que escreve é surrealismo. A obsessão das pessoas pela verdade afasta as pessoas do que realmente acontece. Quando as pessoas querem saber se aquelas coisas todas aconteceram, elas têm que saber que dentro do livro elas aconteceram. Se eu escrevi, aconteceu. Mas se é verdade, não importa. O que escrevi basta⁹⁷.

O primeiro capítulo de *Quenga de Plástico* cumpre a função de prefácio, ainda que não exista nem no sumário, nem na diagramação do livro, nenhum elemento que o separe dos demais. Trata-se de um falso peritexto autoral assinado pela autora ficcional. A falta de demarcação com relação aos demais capítulos é um indício de sua dimensão ficcional. Como muitos prefácios, ele traz uma voz autoral que fornece ao leitor informações sobre a concepção da obra e indícios de como ela deve ser lida:

As pessoas com características de boa saúde mental preferem fazer sexo a pensá-lo. Mas existem aqueles que se encarregam do trabalho sujo. São eles: os escritores e as garotas de programa. [...] Existem temas mais originais, mais profundos (?) do que o sexo: como a flexibilidade dos galhos secos. [...] Portanto, *Quenga de Plástico* é um livro pequeno, para não exaurir. Afinal, como no sexo, no livro existe a hora de entrar e a hora de sair. Esse livro também tem essa petulância de insistir no banal, no comum, no geral. Porque sei que é feio e imodesto mostrar as entranhas. E eu gosto de mostrá-las. [...] Me orgulho de todas as linhas que seguem e de todas as vezes em que abri minhas pernas. Dando

⁹⁶ O jogo literário foi levado a sério por muitos leitores e teve consequências reais na vida da escritora, como revela o artigo publicado em 2016 no site O Globo: “Se o romance é um relato inspirado na vida da autora, não importa. Embora a confusão com suas personagens já tenha lhe dado problemas: quando lançou o primeiro livro, ‘Quenga de Plástico’ (7Letras), obra que chamou a atenção de autores como Marçal Aquino e Reinaldo Moraes, em 2011, ela teve de se mudar de bairro. Os vizinhos acharam que ela era a atriz pornô que protagoniza a trama e passaram a hostilizá-la. Quando lançou ‘Meu coração de pedrapomes’ (Companhia das Letras), no ano seguinte, passou a ser assediada por e-mail, como se a história da faxineira Lawanda, que trocava favores sexuais por dinheiro, fosse a sua. Mas com a coluna de ficção mensal que assina na nova ‘Playboy’, desde maio, ainda não teve surpresas.” FILGUEIRAS, Mariana, “Juliana Frank revira baú de más memórias em romance que lança na Flip”, *O Globo*, 20 jun. 2016. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/livros/juliana-frank-revira-bau-de-mas-memorias-em-romance-que-lanca-na-flip-19540754>. Acesso em: 20 dez. 2019.

⁹⁷ FRANK, Juliana *apud Ibid.*

dinheiro, continuarei dando a preço modesto para relatar no papel minhas aventuras levianas. [...] Se você tiver paciência de ler o livro inteiro, vai perceber que eu sou uma engraçadinha duma figa. Acontece que no decorrer do livro, minha profundidade foi se enunciando enquanto eu a descobria. Muito embora seja isso o que normalmente acontece às pessoas que escrevem. Por isso decidi finalizar o serviço. Um tanto de medo de ser poeta e estar sempre olhando para o lado mais imprestável da vida. O meu otimismo doentio venceu a poesia! Também fiz um blog, porque sei o quanto sou interessante. E dele nasceu esse livro que você tem em mãos. [...] Adeus a todos e até a moderna inquisição. Fui gemendo. *Leysla Kedman*⁹⁸

Com um estilo oral, próximo do falar informal, construído a partir da proliferação de frases curtas e do uso de gírias e expressões coloquiais, a personagem busca estabelecer desde o prefácio uma relação de familiaridade com seu leitor, valendo-se do mesmo modo do humor vulgar e obsceno, que define como sendo o traço marcante de sua personalidade. Nessa apresentação, ela faz sua “profissão de fé”, defendendo uma escrita leviana, superficial, descompromissada de padrões estéticos e sem pretensões de ser literatura séria e ter algum significado. A brevidade do seu relato, colocada em evidência, é um dos indícios de que a publicação está destinada a um consumo rápido. Trata-se de um produto descartável nascido sob o signo da banalidade e que objetiva o lucro fácil.

A aproximação do sexo à escrita é sistemática. Leysla torna-se escritora porque é, antes de tudo, uma profissional do sexo. Sua expertise e o seu tino comercial serão vitais nessa empreitada. O prefácio revela uma figura autoral que se situa nas antípodas do autor sério e o seu discurso é fundamentado em uma postura de dessacralização da literatura e em um gosto pela provocação. A narradora autoral busca fomentar polêmicas, convidando sem pudor à perseguição da “moderna inquisição”, ou seja, do politicamente correto. O final do texto de apresentação sugere, não obstante, o esforço de supressão de uma sensibilidade artística que desestabilizaria a visada superficialidade da obra. Nesse sentido, deve-se destacar a brincadeira, em torno da palavra “profundidade” que se refere tanto à escrita e ao intelecto quanto ao sexo. A ambiguidade ativa o dualismo entre corpo e espírito, conforme análise realizada do termo “interioridade” na mesma obra.

O parágrafo da contracapa reproduz um trecho da nota de apresentação, omitido da passagem acima citada, que vale a pena ser analisado a parte:

⁹⁸ FRANK, *Quenga de Plástico*, p. 7–9.

Eu observei tudo porque sempre tive a certeza de que o sexo foi feito para ser assistido, prestigiado e aplaudido, mais do que o teatro, mais que os grandes clássicos do cinema, mais que as altas composições de ópera, mais do que a matemática e mais ainda do que as ciências humanas. Quem não sabe contemplar o sexo e passa as horas tentando organizar as ideias dos grandes gênios da humanidade, lendo livros infinitamente incompreensíveis, está no mundo para faxinar uma sujeira infinda. São faxineiros do inferno. Não percebem que a luxúria sim é a razão e o fim⁹⁹.

Retirado do contexto oferecido pelo quadro prefacial, o pequeno parágrafo, em primeira pessoa e sem marcações de aspas, pode ser atribuído, pelo leitor não iniciado, tanto a uma voz autoral ou editorial quanto a uma voz narrativa, o que gera uma indeterminação com relação ao seu estatuto. Não se pode saber de imediato se ele integra ou não a ficção. O recorte desse trecho do prefácio dá algumas pistas importantes para a leitura. Uma das ideias colocadas em destaque é a de espetáculo, também presente nos outros romances do *corpus*. A espetacularização do sexo e o voyerismo são reivindicados pela narradora-autora como princípios fundamentais da sua empreitada escritural. Outro aspecto que merece ser destacado é a inversão de valores operada pelo texto, que desconstrói a hierarquia entre as formas artísticas, conferindo à pornografia uma posição superior.

A origem ficcional apoia-se em um fenômeno atestado no mundo real, o que lhe confere uma certa verossimilhança. Muitas atrizes pornôs e outras (sub)celebridades publicam autobiografias capitalizando, assim, a súbita e, em geral, efêmera fama. Ainda que o artifício criado por Juliana Frank seja verossímil, outros elementos acabam por denunciá-lo. À semelhança do que ocorre em *A Casa dos Budas Ditosos*, é o nome da escritora que aparece tanto na capa como na ficha catalográfica do livro. Na orelha da contracapa, encontra-se uma mini-biografia da escritora, na qual se lê: “Juliana Frank não revela se nasceu no Rio de Janeiro ou em São Paulo. Mas foi na boa safra de 1985. Mora em São Paulo atualmente, onde trabalha como roteirista¹⁰⁰”. O tom humorístico revela-se na imprecisão dos dados, no uso metafórico de “safra” e na subversão de um lugar comum: ao invés de omitir a idade, a escritora esconde a naturalidade. O tom cômico e desempolado do pequeno texto é uma pista de que a ironia é um princípio estruturador da obra. Convém ressaltar que o caráter ficcional da heroína é assumido pela própria personagem que ora afirma ser uma mulher “de plástico”, ora sinaliza para a sua não

⁹⁹ *Ibid.*, contracapa.

¹⁰⁰ *Ibid.*, orelha da contracapa.

existência: “O que faz de mim uma mulher moderna, além de eu não existir, é essa ausência de sentimentos pueris, bucólicos e babacas que ainda – mas não por muito tempo – existem por aí¹⁰¹.”

Por meio do uso do peritexto e dos expedientes da autoria ficcional e do manuscrito encontrado, os romances justapõem diferentes vozes e identidades. O princípio norteador das narrativas não se situa na negação da verdadeira origem das obras, mas na exploração lúdica do impacto que a imagem e a idealização do criador têm na recepção de um texto. A seguir, serão analisados os diferentes modos de ser autor encarnados pelos narradores.

1.1.1 – “ELA FOI UMA BOA MENINA”: Identidades e posturas autorais

A temática em torno do autor é recorrente na produção literária de dois autores do *corpus*: Hilda Hilst e Reinaldo Moares. Essa figura está presente na ficção hilstiana desde o primeiro livro de prosa da escritora, *Fluxo-Floema*, publicado em 1970. Vinte anos depois, na trilogia obscena, ele adquire uma relevância ainda maior, ocupando múltiplos papéis de destaque. Ao tema da escrita, somam-se na trilogia questionamentos sobre a recepção e o estatuto de uma obra literária, considerada não só como arte, mas também como produto de consumo, o que justifica a criação de duas figuras autorais: o autor maldito ou o intelectual fracassado; e o escritor bem-sucedido, obsceno e popular, este encarnado pela personagem do pornógrafo. Como será demonstrado a seguir, ambos podem ser vistos como *alter egos* ou projeções da autora empírica.

O personagem do escritor foi introduzido na produção literária de Reinaldo Moraes em seu primeiro romance, *Tanto Faz*, por intermédio do narrador Ricardinho, que se lança em um projeto literário confessional. Sua escrita é experimental, inconstante, fragmentada. Por meio do expediente metaficcional, exhibe um processo de criação caótico: “Que interesse poderia ter o incidente da lacraia do ponto de vista literário? [...] Caguei pro ponto de vista literário. Depois invento uma cascata qualquer pra me justificar. Uma cascata de lhufas. Por exemplo, direi que minha escrita se funda na estética d’o que

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 47.

vier eu traço¹⁰².” Como se pode observar, o discurso debochado proferido pelo personagem muito se aproxima do estilo de Zé Carlos. O protagonista do livro de estreia do escritor paulista, que é retomado em seu segundo livro *Abacaxi*¹⁰³, apresenta diversas semelhanças com o herói de *Pornopopeia*: ambos são mulherengos, consumidores de drogas e formados na USP; demonstram uma elevada cultura literária e um modo de expressão vulgar e obscena. O romance mais recente de Reinaldo Moraes, *Maior que o mundo* vol. 1 coloca em cena Kabeto, um escritor, também repleto de falhas, que, após um primeiro sucesso literário, tenta lutar contra um bloqueio criativo e retomar a boa forma. A figura do autor está onipresente no conjunto da obra do escritor e a aventura da escrita constitui um de seus principais núcleos temáticos.

No universo ficcional dos romances, os autores ficcionais manifestam o desejo de que os textos sejam publicados. Ao longo das narrativas, expressam seus respectivos objetivos e expectativas com relação a recepção, prosperidade e repercussão de suas obras. A construção de identidades autorais que contribuam ao atingimento das metas desses autores fictícios é uma preocupação que se depreende do *corpus*.

Numa passagem de *Pornopopeia*, Zé Carlos faz o seguinte pedido ao “editor” Reinaldo Moraes: “NÃO BOTE O MEU NOME NESSA PORRA¹⁰⁴!”. Ao contrário de outros personagens de Reinaldo Moraes, como Ricardinho e de Kabeto, ele não assume a sua pretensão literária. Como cineasta, enxerga a sétima arte como uma expressão artística superior, livre e imaterial, fundada na primazia da imagem: “É foda narrar com uma ideia na cabeça e um dicionário na mão. Meu reino virtual por uma câmera digital¹⁰⁵!”. A literatura, em contrapartida, seria, segundo ele, um “cinema de pobre, sem imagens, só lero-lero¹⁰⁶”. A paixão pelo fazer cinematográfico explica, em certa medida, a sua resistência à consolidação de uma identidade de escritor: “Descrever com palavras é foda, mesmo que sejam só rubricas num roteiro, nada que aspire à imortalidade literária. Não faz sentido escrever um filme. O cinema tem que nascer das imagens¹⁰⁷.”

¹⁰² MORAES, Reinaldo, *Tanto faz*, Rio de Janeiro: Azougue, 2003, p. 169.

¹⁰³ Reinaldo Moraes brinca com a continuidade e ruptura entre os dois livros. Em sua primeira edição o protagonista chama-se Quincas e, na segunda, o nome Ricardinho é retomado.

¹⁰⁴ MORAES, *Pornopopeia*, p. 314.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 355.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 310.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 149.

O desprezo e o desinteresse do narrador pela literatura devem ser vistos como um expediente duplamente irônico dentro do romance. Zé Carlos é, na realidade, um grande leitor que adora brincar com as palavras, como comprovam os seus numerosos *haikais*. A composição da obra contraria evidentemente o suposto rebaixamento do literário. Moraes não somente inclui na narrativa diversas referências intertextuais por meio das quais homenageia grandes autores, como Philip Roth, mas também realiza um trabalho minucioso de recriação linguística. Ademais, o autor exhibe o potencial imagético do texto literário a serviço do cômico grotesco: “O magro Anselmo se pôs de pé num desengonço nervoso de marionete animada por um manipulador impaciente, escancarando a hediondez de um esqueleto encardido no qual se encaixava uma piroca 90% oclusa na capoeira pubiana¹⁰⁸”.

Ao pedir de modo enfático que seu nome seja omitido do livro, Zé Carlos abdica da imagem pública de autor. Propõe, em contrapartida, dois tipos de construção de identidades autorais que teriam diferentes implicações na recepção e no consumo do romance: “Invente um pseudônimo. Ou tasque seu próprio nome, se quiser. Por mim, tudo bem. Só não quero ver meu nome associado a livro nenhum¹⁰⁹”. Segundo Michel Foucault, a atribuição de uma identidade onomástica a uma publicação confere-lhe um estatuto específico e contribui no processo de delimitação da obra. O conjunto de textos publicados por um escritor são reagrupados por meio do nome autoral, que assume, dessa forma, uma função descritiva e classificatória¹¹⁰.

A primeira solução proposta por Zé Carlos para o problema que impõe ao seu “editor” é a criação, por meio de um pseudônimo, de um autor “fantasma” que não apresenta uma encarnação real e um estatuto prévio. A construção da imagem do criador pelo leitor estaria dessa forma limitada ao próprio texto. A ausência de informações relativas à elaboração da obra produziria um enigma quanto à sua veracidade ou ficcionalidade, impondo, por conseguinte, uma indeterminação quanto à sua afiliação genérica. A segunda sugestão do narrador – que o interlocutor, a versão ficcionalizada de

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 135.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 314.

¹¹⁰ “[L]e nom d’auteur fonctionne pour caractériser un certain mode d’être du discours : le fait, pour un discours, d’avoir un nom d’auteur, le fait que l’on puisse dire 'ceci a été écrit par un tel', ou 'un tel en est l’auteur', indique que ce discours n’est pas une parole quotidienne indifférente [...] mais une parole qui doit être reçue sur un certain mode et qui doit, dans une culture donnée, recevoir un certain statut.” FOUCAULT, Michel, “Qu’est-ce qu’un auteur” [1969], in: *Dits et Écrits I*, Paris: Gallimard, 1994, p. 798.

Reinaldo Moraes, assumo a composição do depoimento implica a adoção de uma identidade já forjada que atuaria como ponto referência para os leitores. O simples fato de ser tradutor de Bukowski, como é identificado o narratário, constituiria uma informação relevante para a ativação de um imaginário a respeito daquele que escreve. A sugestão de Zé Carlos espelha o artifício da autoria ficcional. É como se o autor empírico e o vicário quisessem se livrar do estatuto de criador, “passando a bola” um para o outro. A recusa irônica da paternidade do livro pode ser associada ao caráter chulo e rebaixado do texto.

Se o receptor aderir à ficção construída em torno do “manuscrito” enviado, constatará a impossibilidade de se saber até que ponto o editor obedeceu às instruções de Zé Carlos. Uma das ironias que caracterizam a composição da narrativa diz respeito ao fato de o leitor ter acesso às recomendações do narrador, que, por serem dirigidas a um interlocutor específico, não deveriam figurar na versão final. Tal configuração permite que se compare a visão que o autor ficcional tem do seu projeto e a sua concretização, ou seja, a versão final. Dessa confrontação, poder-se-ão tirar algumas conclusões. O manifesto desejo de anonimato do personagem vai de encontro à própria dinâmica instaurada pela narrativa que o coloca no centro de um acontecimento midiático: o assassinato de Miro (ficcional) e a chacina do PCC (referência a um fato real). Ademais, ao longo do relato autobiográfico, o narrador partilha diversas informações relativas à sua vida pessoal e profissional, inclusive detalhes de sua carreira de cineasta premiado, como faz questão de mencionar, no exterior. Esses dados por si só permitiriam, de acordo com a lógica que rege “o mundo real”, a sua identificação. Tais contradições, fundadas na questão da autoria, revelam uma dinâmica irônica e paradoxal e sinalizam para a incoerência ou inconstância de Zeca que parece não ter em mente uma imagem clara ou definitiva do seu projeto.

O jogo em torno do estatuto do autor é anunciado na epígrafe de *Pornopopeia*: “‘Tem dia que de noite é foda.’ (Autor anônimo do século XX¹¹¹)”. O duplo sentido do calão “foda” sintetiza a essência da história relatada, referenciando a dimensão pornográfica da narrativa e a trama policial repleta de infortúnios para o protagonista. Por meio do elemento peritextual, Moraes recupera uma frase humorística, cuja circulação

¹¹¹ MORAES, *Pornopopeia*, p. 7.

pode ser verificada em diversas páginas da internet, que, devido ao seu tom de verdade universal e origem misteriosa, aproxima-se dos ditos populares. Ao integrar um repertório coletivo, os ditados e provérbios passam a constituir uma faceta do senso comum e, portanto, a questão da autoria deixa de ser aplicável. Em suma, tais expressões proverbiais não são vistas como frutos de uma mente criadora que deva ser creditada a cada utilização. O gesto de citação realizado no romance, culmina, em uma mudança de estatuto da frase. Ela é deslocada do seu modo de circulação habitual e a alusão àquele que a produziu pressupõe que ela não seja fruto de uma sabedoria popular, mas da elaboração de um indivíduo em particular, o que determina a forma com a qual ela será apreendida, consumida e reapropriada. A atribuição de um autor anônimo à epígrafe deve ser integrada, dessa forma, a uma reflexão em torno da figura do criador, espelhando igualmente a indeterminação (dissimulada) sobre a identidade daquele que escreveu o texto.

Assim como o romance de Moraes, *A Casa dos Budas Ditosos* instala, desde suas primeiras linhas, um questionamento sobre o que significa “ser autor”. Se no primeiro o desejo de anonimato do narrador é minado pela construção paradoxal da narrativa, no segundo ele está a serviço da recepção idealizada pela narradora autoral que depende de uma parceria com o “editor” Ubaldo Ribeiro: “Autorizava que os publicasse como obra minha, embora preferisse que eu lhes revelasse a verdadeira origem. ‘Não por vaidade’, escreveu ela, ‘pois até as iniciais abaixo podem ser falsas. Mas porque é irresistível deixar as pessoas sem saber no que acreditar¹¹².’” CLB é uma mulher sexagenária com um aneurisma inoperável, o que implica que ela será provavelmente autora de uma só publicação. O desejo de fama e o medo de represálias não parecem ter um papel preponderante nas suas decisões. Como revela a nota de apresentação, o objetivo declarado da narradora é o de “sacanear” o leitor ao privá-lo da possibilidade de confrontar o conteúdo da narrativa à realidade dos fatos. As aventuras relatadas, centradas na sua vida privada, são, como ela o deseja, inverificáveis. O pacto que a voz narrativa instaura com seu leitor imaginário é irremediavelmente irônico, pois este é convidado a acreditar duvidando. Fora do quadro lúdico imposto pelo romance, a impossibilidade de discernir verdade e ficção seria desestabilizadora, sobretudo no que diz respeito a relatos

¹¹² RIBEIRO, *A casa dos budas ditosos*, p. 10.

presumidamente autobiográficos que se fundam na existência extratextual do “eu” que se conta.

Ao instituir um enigma em torno da sua identidade, CLB abre o caminho para a construção de uma mitologia em torno da sua biografia, o que sem dúvida supera qualquer celebridade efêmera. No depoimento, assume o papel de legítima herdeira ou “sacerdotisa” de Afrodite, reforçando, de maneira hiperbólica, sua infalibilidade e sua superioridade perante os meros mortais: “Tudo em escala grandiosa assume grandiosidade. Creio firmemente que é o meu caso, não consigo vê-lo de outra forma, senão com orgulho. [...] se a maioria das pessoas é mesmo como eu, a imensa maioria dessa maioria nunca conseguiu fazer nem um milésimo do que eu fiz¹¹³”. O texto explora de forma humorística a iconicidade dessa figura e a tensão entre o humano e o superhumano. Mediante um processo de automitificação pela retórica – que lembra a construção de outro célebre personagem ubaldiano, o sargento Getúlio –, a narradora comunica o desejo de escapar do estrato da realidade, aproximar-se do mito e transcender o seu momento histórico.

As obras de Ubaldo Ribeiro e de Moraes fabricam figuras de autores ficcionais que não desejam assumir o estatuto de criador em público. O dispositivo da autoria ficcional e a postura dos personagens perante a ideia de autoria, em *abyme*, atuam no sentido de estabelecer um quadro irônico e metatextual. Hilst e Frank obtêm mesmo efeito, mas encenam outra postura autoral por meio de suas narradoras. CLB e Zé Carlos não encaram a escrita como profissão e trabalho e, por essa razão, não têm interesse em se exhibir como autores. Já Lori e Leysla, estimuladas por uma lógica capitalista, buscam a consolidação desse estatuto de autor com vistas à obtenção dos benefícios ligados a esse reconhecimento.

O uso do nome próprio em *Quenga de Plástico* é um dos indícios da reivindicação de uma identidade autoral. A narradora inicia o relato introduzindo o seu nome e, ao longo da narrativa, reforça sua identidade por intermédio da autorreferência na terceira pessoa do singular:

¹¹³ *Ibid.*, p. 144–145.

O único defeito dos meus filmes são vocês, espectadores! Estão todos despedidos da Leysla! Leysla tem sede! Leysla vai tirar suas próprias radiografias! Leysla vai surpreender Silvia Saint! Leysla não suporta mais esse culto ao precário! Leysla só colocará seus pés na Rua Augusta novamente para dar autógrafos! O cinema pornô sem Leysla Kedman é como um jogo da amarelinha sem a pedra¹¹⁴!

A aspirante a star busca transformar o seu nome em uma marca, associando-o a uma certa imagem de excelência (a ser considerada com ironia) e vinculando-o a uma performance extraliterária, um sistema de valores, um estilo e uma filosofia de vida. Sua repetição anafórica não deve ser atribuída apenas ao ego desmesurado da personagem, mas ligado a uma estratégia de marketing pessoal. A escrita é considerada pela heroína como uma continuidade da sua atividade de prostituta e atriz pornô. Ainda que seja cética com relação ao enriquecimento graças à literatura, escrever um livro se integra no seu projeto de se tornar uma celebridade e, para isso, ela se baseia em um estratagemas que provou ser bem-sucedido para colegas de profissão alçadas à fama. A referência à atriz Silvia Saint, figura verídica, vem desestabilizar os limites entre a realidade e a ficção, corroborando a encenação proposta pela obra. Notam-se a sombra e a influência de Machado de Assis na primeira frase de Leysla que remete a uma célebre passagem do capítulo “O senão do livro” de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*: “[O] o maior defeito deste livro és tu, leitor¹¹⁵”. Assim como o protagonista do romance machadiano, a narradora faz de sua condição especial e pressuposta superioridade, no seu caso o fato de ser uma quenga de “plástico” sem coração e de sua franqueza, ferramentas para desestabilizar e entreter o seu destinatário.

Assim como em *Quenga de Plástico*, no romance de Hilst o nome do (pseudo)autor é um instrumento essencial para a consolidação de uma postura autoral. Este, inclusive, está presente no título do livro, que expressa do mesmo modo a ideia de propriedade intelectual mediante o uso do genitivo. Lori Lamby encara a escrita como uma possível fonte de renda, seguindo os mandamentos do editor Lalau que a sensibilizou para o potencial lucrativo da obscenidade. Ao final da narrativa ela demonstra ter assimilado alguns dos segredos para se ter uma carreira lucrativa, distanciando-se do modelo paternal e adaptando o seu estilo a um novo gênero e a um público-alvo específico, que lhe é, por sinal, familiar: “São histórias infantis, sabe, tio. Se o senhor

¹¹⁴ FRANK, *Quenga de Plástico*, p. 39–40.

¹¹⁵ ASSIS, *Memórias póstumas de Brás Cubas* [1880], p. 583.

gostar, eu posso fazer um caderno inteiro delas. O nome desse meu outro caderno seria: O cu do Sapo Liu-Liu e outras histórias¹¹⁶.” Convém observar que o pai de Lori, desejoso de ter uma carreira de sucesso, é o único personagem importante da história a não ser nomeado, o que diz concretamente o fracasso de quem, ao contrário da filha, não consegue “fazer um nome”.

Os romances colocam em cena um personagem que, desde o advento da modernidade, exerce fascínio: o autor. Para se entender de que maneira os romances aqui estudados ativam uma reflexão sobre a autoralidade é necessário levar-se em consideração o impacto dessa instância no processo da leitura. A relação que um leitor estabelece com um texto literário passa de modo inevitável pela noção de autoria¹¹⁷. Segundo Michel Foucault, considera-se usualmente um texto literário a partir das circunstâncias da sua produção e a ausência absoluta de referências coloca o receptor em uma situação de desconforto atípica:

A tout texte de poésie ou de fiction on demandera d'où il vient, qui l'a écrit, à quelle date, en quelles circonstances ou à partir de quel projet. Le sens qu'on lui accorde, le statut ou la valeur qu'on lui reconnaît dépendent de la manière dont on répond à ces questions. Et si, par suite d'un accident ou d'une volonté explicite de l'auteur, il nous parvient dans l'anonymat, le jeu est aussitôt de retrouver l'auteur. L'anonymat littéraire ne nous est pas supportable : nous ne l'acceptons qu'à titre d'énigme¹¹⁸.

Uma imagem do autor, seja ela uma prefiguração do indivíduo real ou uma projeção operada por aquele que lê, parece estar sempre presente no horizonte da leitura. Convém ressaltar, todavia, que a figura autoral só ganhou proeminência quando o trabalho literário deixou de ser visto como a aplicação de uma técnica associada a um gênero textual, herança da poética clássica, passando a ser encarado como o fruto da genialidade do escritor, concepção que se impôs a partir do século XVIII, vindo a se tornar um dos pilares do romantismo. Como lembra Roger Chartier, “da Idade Média à época Moderna, frequentemente se definiu a obra pelo contrário da originalidade. Seja porque

¹¹⁶ HILST, *O caderno rosa de Lori Lamby*, p. 97.

¹¹⁷ Segundo Roland Barthes, a noção de obra pressupõe um gesto de autoria: "L'œuvre est prise dans un processus de filiation. On postule une détermination du monde (de la race, puis de l'Histoire) sur l'œuvre, une consécration des œuvres entre elles et une appropriation de l'œuvre à son auteur. L'auteur est réputé le père et le propriétaire de son œuvre; la science littéraire apprend donc à respecter le manuscrit et les intentions déclarées de l'auteur, et la société postule une légalité du rapport de l'auteur à son œuvre (c'est le 'droit d'auteur' à vrai dire récent, puisqu'il n'a été vraiment légalisé qu'à la Révolution.) Le Texte, lui, se lit sans l'inscription du Père." BARTHES, Roland, "De l'œuvre au texte", in: *Le Bruissement de la langue. Essais critiques 4* [1971], Paris: Seuil, 1984, p. 76–77.

¹¹⁸ FOUCAULT, "Qu'est-ce qu'un auteur" [1969], p. 800.

era inspirada por Deus. [...] Seja porque inscrita numa tradição¹¹⁹”. O anonimato, tão comum nos séculos anteriores, assim como a prática da cópia e a inexistência da noção de “direitos autorais”, sinalizam para essa mudança do estatuto do autor. Roland Barthes atribui esse fenômeno a diversas transformações socioculturais ligadas, entre outras, a uma crescente exaltação da individualidade, da propriedade e do lucro¹²⁰. O aumento do prestígio e da importância da entidade autoral culminou com a emergência do autor-Deus, tido como uma referência incontornável para a apreensão da obra, e de uma abordagem biografista por parte da crítica, que buscava na vida dos escritores explicações para os seus trabalhos¹²¹.

O século XX foi marcado, no que tange à crítica e aos estudos literários, por um movimento de dessacralização e de desmitificação da figura autoral. O formalismo russo, o *new criticism* e o estruturalismo tiveram um papel importante nesse processo do qual destacam-se dois momentos-chave: em 1967, Roland Barthes “proclama” a morte do autor, reivindicando, por conseguinte, a supremacia do leitor¹²²; dois anos depois, Foucault forja a noção de “função autor”, baseada na visão da entidade autoral como um construto histórico, social, cultural e literário. Segundo o filósofo, o ideal do autor, como um ser integral, coerente e singular é fruto de um conjunto de operações complexas, possibilitadas por práticas discursivas institucionalizadas e convenções em voga em um determinado momento histórico, não sendo, portanto, tributário apenas do texto literário em si, tampouco uma réplica do indivíduo¹²³.

¹¹⁹ CHARTIER, Roger, *A aventura do livro*, São Paulo: UNESP, 1998, p. 31.

¹²⁰ “L’auteur est un personnage moderne, produit sans doute par notre société dans la mesure où, au sortir du Moyen Âge, avec l’empirisme anglais, le rationalisme français, et la foi personnelle de la Réforme, elle a découvert le prestige de l’individu ou, comme on dit plus noblement, de la ‘personne humaine’. Il est donc logique que, en matière de littérature, ce soit le positivisme, résumé et aboutissement de l’idéologie capitaliste, qui ait accordé la plus grande importance à la ‘personne’ de l’auteur”. BARTHES, Roland, “La mort de l’auteur”, in: *Le Bruissement de la langue. Essais critiques 4*, Paris: Seuil, 1984, p. 64.

¹²¹ Contra essa abordagem, adotada por críticos como Sainte-Beuve, Marcel Proust produziu um célebre ensaio reivindicando o direito do artista de ser vários: “Un livre est le produit d’un autre moi que celui que nous manifestons dans nos habitudes, dans la société, dans nos vices.” PROUST, Marcel, *Contre Sainte-Beuve*, Paris: Gallimard, 1954, p. 221–222.

¹²² “Le lecteur est l’espace même où s’inscrivent, sans qu’aucune ne se perde, toutes les citations dont est faite une écriture ; l’unité d’un texte n’est pas dans son origine, mais dans sa destination [...] Nous savons que, pour rendre à l’écriture son avenir, il faut en renverser le mythe : la naissance du lecteur doit se payer de la mort de l’Auteur.” BARTHES, Roland, *Le bruissement de la langue*, Paris: Seuil, 1984, p. 69.

¹²³ FOUCAULT, Michel, “Qu’est-ce qu’un auteur?”, in: DEFERT, Daniel; EWALD, François (orgs.), *Dits et écrits, 1954-1975*, Paris: Gallimard, 2001, p. 838–839.

Com a emergência da chamada literatura pós-moderna, observa-se o “retorno” do sujeito-autor no debate literário (ainda que ele nunca tenha desaparecido por completo), graças, sobretudo, às diversas práticas de autoficção, que acentuam a porosidade entre realidade e imaginação. O autor ressurgiu, todavia, como um sujeito, em sua essência, cindido. As diversas tomadas de posições críticas e teóricas em torno da figura autoral, enriquecidas e, muitas vezes, em diálogo com diferentes campos do saber¹²⁴, como a linguística e a análise do discurso, contribuíram para a instauração de uma visão fragmentada do autor, que pode ser decomposto em diferentes instâncias: o indivíduo real, a voz que se depreende do texto, e aquele que encarna o papel de autor em arena pública¹²⁵. A imagem do autor fragmentado é incorporada nas obras por meio da justaposição de diferentes *ethe* ou imagens autorais.

A noção de *ethos*, consagrada por Aristóteles¹²⁶, e retomada a posteriori por diversos estudiosos¹²⁷, refere-se a imagem de si que o enunciador projeta no seu discurso. Como afirma Ruth Amossy, quer seja programada ou espontânea, essa apresentação de si é parte integrante de qualquer interação¹²⁸. Aplicando-se esse conceito ao *corpus* de

¹²⁴ Pode-se citar, por exemplo, o trabalho do linguista Oswald Ducrot que conceptualizou, a distinção entre o locutor-L, o enunciador, e o locutor-lambda, que representa o ser no mundo. (Cf. DUCROT, Oswald, *Le dire et le dit*, Paris: Minuit, 1984.) Já o sociolinguista Erving Goffman, postulou que a posição do falante pode ser decomposta em três papéis: o animador, a entidade que emite o discurso; o autor, aquele que o compõe; e o principal, aquele cujo ponto de vista ou ideologia é veiculado (Cf. GOFFMAN, Erving, *Forms of talk*, Oxford: Blackwell, 1981).

¹²⁵ Dominique Maingueneau é um dos estudiosos que procurou sistematizar esses papéis ao formular a tríade pessoa-escritor-inscritor: “La dénomination ‘la personne’ réfère à l’individu doté d’un état-civil, d’une vie privée. ‘L’écrivain’ désigne l’acteur qui définit une trajectoire dans l’institution littéraire. Quant au néologisme ‘inscripteur’, il subsume à la fois les formes de subjectivité énonciative de la scène de parole impliquée par le texte (ce que nous appellerons plus loin ‘scénographie’) et la scène qu’impose le genre de discours : romancier, dramaturge, nouvelliste... L’ ‘inscripteur’ est en effet à la fois énonciateur d’un texte particulier et, qu’il le veuille ou non, le ministre de l’Institution littéraire qui donne sens aux contrats impliqués par les scènes génériques et s’en porte garant.” MAINGUENEAU, Dominique, *Le discours littéraire: paratopie et scène d’énonciation*, Paris: Colin, 2004, p. 107–108.

¹²⁶ O conceito de *ethos*, a princípio vinculado à retórica clássica, constitui, para Aristóteles, uma das técnicas (ao lado do *pathos* e do *logos*) que permitiriam a um locutor fazer “boa impressão” e influenciar o pensamento de um auditório, funcionando como uma “prova” persuasiva. Nesse sentido, está ligado a um processo interativo no qual aquele que fala molda sua imagem e adapta o seu discurso de acordo com o perfil de seus interlocutores (idade, classe social, posicionamento político) com o objetivo de estabelecer com os mesmos uma relação de identificação e confiança.

¹²⁷ Além de Aristóteles, outros nomes importantes como o filósofo Hermógenes e o professor de retórica Quintiliano, ajudaram a desenvolver essa noção. Porém, ela não ficou confinada à retórica antiga – que, por sinal, deixou de ser uma disciplina única, estando hoje disseminada em diversos campos teóricos e práticos – tendo sido retomada na análise do discurso, por Ruth Amossy, Ekkehard Eggs, Dominique Maingueneau, e na teoria da argumentação, por Chaïm Perelman, na sociologia, por Erving Goffmann, na psicologia social, por Pascal Molinier e Jean-Claude Deschamps.

¹²⁸ AMOSSY, Ruth, *La présentation de soi: ethos et identité verbale*, Paris: Presses universitaires de France, 2010, p. 13.

estudo, poder-se-ão identificar diferentes perfis: o autor-lenda (CLB), o autor *malgré lui* (Zé Carlos), o autor *star* (Leysla) e o autor em formação (Lori). Os romances convidam o leitor a extrapolar o texto e confrontar esses *ethe* autorais às personas dos autores empíricos.

Conforme defendido anteriormente, as posturas dos personagens autorais devem ser confrontadas àquelas dos autores implícitos, que atuam como mestres do jogo dentro das narrativas. Além dessa encarnação textual, em determinados momentos as obras fazem alusão a uma outra dimensão do autor – sua imagem pública – e insinuam uma relação entre as identidades dos autores ficcionais e a dos autores reais. Essa relação não é, como se poderia imaginar, de simples oposição. Ou seja, por mais que os personagens encarnem algumas características que os distanciem de seus criadores (relativas, por exemplo, ao gênero sexual, à idade e a posição ideológica), ecoam, muitas vezes, traços das personas públicas dos escritores. Ao criarem zonas de interseção entre a vida real e a ficção e produzirem avatares que representam facetas de uma persona construída na esfera pública, os romances fazem da figura do sujeito autor e do imaginário construído em torno dela peças importantes dentro do projeto irônico que constroem.

Dentre os autores do *corpus*, Reinaldo Moraes é aquele que, no conjunto de sua obra, com mais frequência explora, de maneira lúdica e irônica, a permeabilidade entre criador e criatura por intermédio de seus narradores paulistanos, escritores ou roteiristas com formação acadêmica. Esses *alter egos* representam posturas e valores de uma determinada elite social e intelectual que é alvo constante do olhar irônico do escritor. Mario Sergio Conti sublinha, em seu artigo sobre *Pornopopeia*, a familiaridade entre Zé Carlos e o autor, que teve a oportunidade de entrevistar:

Reinaldo Moraes escreveu com conhecimento de causa. “Durante anos, fiz uma porrada de vídeos institucionais e roteiros”, contou. “Ia a bar todas as noites e ficava até de manhã bebendo, fumando e cheirando todas, tentando comer umas minas no banheiro de pau mole. Numa outra época, eu já teria telefonado para um traficante, ele teria vindo aqui e eu sairia um pouco para cheirar na esquina¹²⁹.”

¹²⁹ CONTI, Mario Sergio, "O malandro voltou fissurado", *Revista Piauí* [online], v. 51, dez. 2010. Disponível em: <https://piaui.folha.uol.com.br/materia/o-malandro-voltou-fissurado>. Acesso em: 10 dez. 2018.

Por detrás de declarações dessa natureza, verifica-se o desejo de consolidação por parte do artista de uma *persona* e de uma imagem de autor que dialoguem com o seu projeto literário como um todo, fundado no deboche, no politicamente incorreto e na ironia.

A questão do *ethos* autoral é inserida de maneira mais complexa no jogo literário proposto por Ubaldo Ribeiro e Hilda Hilst. Ambos consolidaram, ao longo de suas longas, prolíficas e consagradas carreiras, uma imagem pública. Assim como ocorre no romance de Moraes, os narradores encarnam uma alteridade íntima, algo que os romances exploram de forma criativa.

Um dos aspectos mais evidentes que distanciam o escritor baiano de sua heroína é o gênero sexual. A adoção do ponto de vista de uma mulher chamou a atenção do público e da crítica. Não é por acaso que esse foi um tópico recorrente nas entrevistas que o autor concedeu sobre a obra¹³⁰. O senso comum e uma concepção binária dos gêneros serve de base para questionamentos a respeito da representação do “modo de pensar” e de ser no mundo do sexo oposto. Ao optar por uma narradora feminina, expediente até então inédito na sua produção romanesca, Ubaldo Ribeiro explora uma série de lugares-comuns. Contudo, ao mesmo tempo em que reativa certos estereótipos e arquétipos, como o da mulher fatal, sua narrativa veicula uma perspectiva híbrida, visto que CLB recusa-se a encarnar um ideal de feminilidade, definindo-se como “grande homem fêmea”.

A mesma ambivalência pode ser observada no modo como o texto ubaldiano sugere uma interpenetração entre vida real e universo ficcional. Essa dinâmica é instaurada mediante o empréstimo de alguns biografemas¹³¹ do autor empírico à narradora autoral: tanto o escritor quanto a personagem são formados em Direito e naturais da Ilha

¹³⁰ Sobre isso, João Ubaldo comentou em entrevista: “E elas me perguntam muito isso, se foi uma mulher realmente... Apesar de algumas dizerem que é um homem, está na cara que é um homem. Mas foi uma mulher que lhe mandou. Quer dizer... Eu acho que não parece um homem, mas... É porque as pessoas têm uma dificuldade de acreditar que você é capaz de escrever sobre uma coisa que nunca experimentou.” RIBEIRO, João Ubaldo *apud*. DE OLIVEIRA GIACON, *Acervo capiroba (1968-2008): um estudo da fortuna crítica de João Ubaldo Ribeiro*, p. 251.

¹³¹ Termo utilizado por Roland Barthes para definir os fragmentos e os detalhes de uma biografia: “[...] si j’étais écrivain, et mort, comme j’aimerais que ma vie se réduisît, par les soins d’un biographe amical et désinvolte, à quelques détails, à quelques goûts, à quelques inflexions, disons : des ‘biographèmes’, dont la distinction et la mobilité pourraient voyager hors de tout destin et venir toucher, à la façon des atomes épicuriens, quelque corps futur, promis à la même dispersion.” BARTHES, Roland, *Sade, Fourier, Loyola [1971]*, Paris: Seuil, 1982, p. 13.

de Itaparica, ambos estudaram nos Estados Unidos, tiveram estadas em Portugal e estabeleceram residência no Rio de Janeiro¹³². Não se trata aqui de estudar a obra a partir da vida do autor, mas de chamar a atenção para a coexistência de duas operações a princípio contraditórias: a criação de uma identidade autoral distinta da do autor empírico, e a recuperação de alguns dados autobiográficos na construção dessa identidade. Rita Olivieri-Godet integra esse procedimento à dinâmica estabelecida pelo manuscrito encontrado, fundada na tensão entre realidade e ficção: “Em resumo, o texto todo se constrói em torno dessa tensão entre o real e o fictício, que se manifesta tanto no plano da realidade do personagem quanto no do narrador, uma maneira, para o autor, de ser ao mesmo tempo ele mesmo e um outro¹³³.”

Outras aproximações podem ser realizadas quando se leva em consideração declarações públicas do escritor. Elena Manzato, por exemplo, compara um trecho de uma entrevista de Ubaldo Ribeiro a uma passagem do romance:

É interessante ver como há declarações extremamente próximas, notadamente essa de Ubaldo durante uma entrevista: “Li Shakespeare com dez anos de idade e não entendi nada; quer dizer, entendi que as coisas terminavam mal...” (RIBEIRO, 1994), e a afirmação de CLB no romance: “Thy son is mad, but there is method in his madness, não foi isso que ele disse, mais ou menos? Eu gosto de Shakespeare, leio desde menina, mesmo no tempo em que não compreendia patavina¹³⁴.”

Ao colocar a fala do autor e a de CLB lado a lado, a pesquisadora chama a atenção para a alteridade íntima representada pelo *alter ego*. Além de elementos biográficos, poder-se-ão encontrar, a partir da comparação do discurso extraliterário do autor com o romance, posicionamentos semelhantes. Em uma digressão metatextual, CLB explica que decidiu gravar o seu depoimento e não o fazer por escrito pois visava a uma linguagem autêntica e espontânea: “Falando, fica mais natural, não sei bem por que¹³⁵.” Ubaldo

¹³² Micheli Cruz acrescenta a dependência química como outro ponto comum: “Há ainda vastas referências a espaços geográficos, que embora sejam narrados pela senhora impudica, estão registrados no percurso biográfico de Ribeiro. Portugal, EUA, Ilha de Itaparica, bairros de Salvador (Brotas e Barra), a cidade do Rio de Janeiro e Lauro de Freitas, assim como a discussão superficial, mas marcadamente presente do uso abusivo de álcool e drogas ilícitas bem como as referências históricas e artísticas, também deixam escapar a sombra ubaldiana.” AMORIM CRUZ, *Estratégias retóricas na construção do discurso erográfico em A casa dos budas ditosos: procedimentos e implicações*, p. 70–71.

¹³³ OLIVIERI-GODET, Rita, *Construções identitárias na obra de João Ubaldo Ribeiro*, São Paulo: Editora Hucitec, 2009, p. 174.

¹³⁴ MANZATO, Elena, *Tabu e reescrita na tradução italiana de A Casa dos Budas Ditosos*, Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2018, p. 32.

¹³⁵ RIBEIRO, *A casa dos budas ditosos*, p. 19.

Ribeiro, ao abordar a questão do uso da primeira pessoa, em entrevista, expressa o mesmo objetivo:

Tanto assim que quando eu resolvi usar recursos pornográficos nesse livrinho, eu escolhi de propósito um truque para pôr na primeira pessoa. Para evitar armadilhas como tocou no seu sexo, para não ter que usar essas palavras literárias que não soam bem. Então pondo na primeira pessoa era mais fácil usar o palavrão, usar linguagem que se ouve mais na rua. Mais natural digamos, mais espontânea¹³⁶.

As aproximações entre as duas entidades, real e ficcional, podem se multiplicar, e revelam que Ubaldo Ribeiro tem plena consciência do quanto põe de si em sua personagem. Ao se colocar em cena como editor da obra e ao introduzir elementos autobiográficos na narrativa, ele sinaliza para a sua existência e, de maneira voluntária, cria uma ponte com o real, fazendo alusão à sua imagem pública de autor e justapondo-a ao *ethos* da narradora autoral.

A imagem do autor empírico é construída a partir de uma combinação de fatores: pela integralidade da obra (e pelos valores estéticos, pontos de vista e ideologias que dela se depreendem); pelas produções discursivas das quais o escritor é objeto (biografias, críticas, reportagens, homenagens); e pela *persona* que ele cria em arena pública (por intermédio das entrevistas que concede, de seus posicionamentos políticos, dos discursos que proclama ao receber prêmios e honrarias, da maneira como se veste e se exprime, entre outros). Esse conjunto de elementos pode constituir o que Ruth Amossy classifica como *ethos* prévio, também conhecido como *ethos* pré-discursivo, ou seja, a imagem autoral que o leitor tem à sua disposição antes mesmo de iniciar a leitura. Dela fazem parte a reputação, o prestígio e os estereótipos associados ao escritor¹³⁷. Em entrevista, Ubaldo Ribeiro aborda a questão:

Virei popular. Sou beijado nas ruas por senhoras trêmulas e recebo cantadas das moças bonitas. Mas a popularidade se deve à crônica dos jornais, onde fixei a imagem do

¹³⁶ RIBEIRO, João Ubaldo *apud* DE OLIVEIRA GIACON, *Acervo capirola (1968-2008): um estudo da fortuna crítica de João Ubaldo Ribeiro*, p. 249.

¹³⁷ “On appellera donc éthos ou image préalable, par opposition à l'éthos tout court (ou éthos oratoire, qui est pleinement discursif), l'image que l'auditoire peut se faire du locuteur avant sa prise de parole. [...] L'éthos préalable s'élabore sur la base du rôle que remplit l'orateur dans l'espace social (ses fonctions institutionnelles, son statut et son pouvoir) mais aussi sur la base de la représentation collective ou du stéréotype qui circule sur sa personne. [...] En effet, l'image que projette le locuteur de sa personne fait usage de données sociales et individuelles préalables, qui jouent nécessairement un rôle dans l'interaction et ne contribuent pas peu à la force de la parole”. AMOSSY, Ruth, *L'argumentation dans le discours: discours politique, littérature d'idées, fiction*, Paris: Nathan, 2000, p. 70.

acadêmico debochado. Mas escrevo meus livros com rigor. Uso uma linguagem muitas vezes barroca e rebuscada. Isso requer conhecimento do português¹³⁸.

O autor exprime sua percepção sobre tal *persona* pública, sintetizada na expressão “acadêmico debochado”, que reúne a faceta do intelectual e a do ironista. Tal imagem pública está em consonância com a imagem autoral que se depreende das páginas de *A Casa dos Budas Ditosos*, no qual erudição e obscenidade se combinam, podendo atuar como um elemento facilitador para a compreensão da farsa literária consolidada em torno da identidade autoral, assim como um indicador da sua dimensão humorística e satírica. O conhecimento prévio interage dessa forma com a imagem autoral integrada na obra.

Ubaldo Ribeiro tem consciência de que encarna certas posturas que permitem a criação de uma *persona* autoral reconhecível. Ao se tornar uma personalidade pública, ele se reconhece na imagem de si que o os leitores lhe oferecem em retorno e esta torna-se um ponto de referência para a sua conduta. Ademais, ele opta por perpetuar essa *persona*. O escritor não somente identifica uma imagem coletiva, como também consolida o seu *ethos* autoral associando-o a dois outros atributos: a popularidade, supostamente repentina, e o rigor formal do seu trabalho literário. O uso da conjunção adversativa sugere que esses dois predicados nem sempre andam juntos e o escritor parece querer justificar o seu estatuto de escritor popular, insinuando que este é acidental e atribuindo-o a seu trabalho de cronista. Da declaração de Ubaldo, podem ser extraídas diversas questões que se relacionam de modo substancial à temática aqui abordada: O que diferencia um autor de crônica e um autor de romance? Como são em geral vistos os escritores populares? E os escritores que, como diria Lori, “trabalham a língua”? De que maneira esses rótulos influenciam a leitura de uma obra? A declaração do autor toca em pontos essenciais no que diz respeito às representações coletivas em torno do trabalho literário, do seu consumo e da relação entre escritor e público.

Hilda Hilst vai ainda mais longe na exploração dessas questões ligadas à recepção. Uma foto da escritora aos seis anos, com olhar e sorriso angelicais e roupa estilo marinheiro, estampa a contracapa da primeira edição do *Caderno Rosa de Lori Lamby*, acompanhada da legenda: “Ela foi uma boa menina” (anexo 1). Inserido no contexto

¹³⁸ RIBEIRO, João Ubaldo *apud* DE OLIVEIRA GIACON, *Acervo capiroba (1968-2008): um estudo da fortuna crítica de João Ubaldo Ribeiro*, p. 249.

obsceno da obra, esse elemento peritextual cumpre uma função irônica, refletindo por efeito de contaminação, a tensão entre ingenuidade e sacanagem e a imbricação do universo infantil e da pornografia, princípios composicionais do romance. A escritora paulista justapõe à figura transgressora de Lori Lamby e às ilustrações caricaturais e pornô-humorísticas de Millôr Fernandes (anexo 2) a imagem de uma criança que de fato existiu. Devido ao seu caráter documental e à acuidade de sua representação, a fotografia transporta o público para o universo do real, sendo um contraponto à ficção proposta por Hilst. Ao justapor o retrato à figura de Lori, a autora leva a provocação ao extremo, criando uma ponte entre a realidade e a fantasia e oferecendo ao leitor a possibilidade de atribuir um rosto e uma expressão à heroína da história.

A inscrição que acompanha a foto instaura uma ambiguidade desestabilizadora, graças, em grande parte, à indeterminação do pronome “ela”, que pode designar tanto Lori como a escritora, ou ambas, criando, em função da interpretação, uma confusão entre criador e criatura. Além do efeito cômico obtido pela confrontação desses elementos com o texto, interessa destacar a escolha de Hilst de introduzir uma representação de si mesma no livro, figurando como uma sombra de Lori. Sem perder de vista o caráter irônico e provocador das declarações da autora na época da publicação da trilogia obscena, interessa resgatar uma de suas entrevistas, na qual ela aponta a fotografia como sendo o ponto de partida para a criação da personagem, que seria, segundo a escritora, uma projeção de si mesma em uma realidade alternativa: "Comecei a tirar fotografias da gaveta e achei aquele retrato meu, quando eu tinha 6 anos, reproduzido na contracapa do livro, aquela foto me fez pensar: se esta menina tivesse um pai escritor ou uma mãe, quem seria essa menina, o que falaria, o que sentiria... aí nasceu Lori Lamby¹³⁹." Declarações do gênero devem ser integradas a uma performance extraliterária da autora marcada pela ironia.

Conscientes da importância dos conhecimentos epitextuais no processo de leitura, os escritores podem optar por ocupar, ao longo de suas carreiras, o papel de comentaristas das próprias obras, justapondo, dessa maneira, um discurso de autoridade a outros tipos

¹³⁹ HILST, Hilda [em entrevista a Araripe Coutinho] *apud* GRANDO, Cristiane, "O Caderno Rosa de Hilda Hilst".

Disponível em: http://www3.iel.unicamp.br/cedae/Exposicoes/Expo_HH/HH_3.html. Acesso em: 18 jun. 2020.

de discursos que circulam sobre o seu trabalho (como o da crítica especializada e o do meio acadêmico). O artista pode ir ainda mais longe e se servir do espaço midiático como palco para uma encenação provocadora por meio da qual forja uma determinada imagem de si mesmo, desafia o público, cria controvérsias e problematiza algumas das questões abordadas em seu trabalho.

Nas aparições públicas e entrevistas que marcaram o lançamento dos romances da trilogia obscena, Hilda Hilst anunciou que sua nova empreitada representava uma despedida da literatura “séria” e a adoção de uma escrita com maior apelo comercial que lhe traria enfim a fama e a fortuna que tanto almejava. Ela repete, em diversas entrevistas e crônicas, alguns dos posicionamentos assumidos por seus personagens. O caso mais notório diz respeito aos comentários tecidos publicamente a respeito do *best-seller* *A Bicicleta Azul* e incorporados na narrativa de *Contos d’Escárnio. Textos Grotescos*. Apesar de ter causado escândalo na época de sua publicação, o romance Régine Deforges, inspirado no romance histórico *E o vento levou*, contém um erotismo muito menos transgressivo do que a obscenidade presente no *Caderno Rosa*. Trata-se evidentemente de um falso modelo de inspiração. Como aponta Eliane Robert Moraes, Hilst não se contenta em fazer uma imitação paródica de uma literatura erótica dita popular:

O notável poder de desvio da ficção erótica de Hilda Hilst decorre precisamente de sua recusa em reproduzir qualquer convenção corrente, seja do gênero menor, seja de qualquer outro. É nesse ponto que se afirma a efetiva capacidade de transgressão do texto, manifesta numa perfeita sintonia entre forma e fundo: para responder aos dilemas da representação do sexo, mas sem acatar as restrições impostas à pornografia, a autora perverte as leis literárias, criando uma prosa em que os gêneros se degeneram. Uma prosa degenerada¹⁴⁰.

O imenso sucesso do livro da escritora francesa funciona como um pretexto para a rebeldia de Hilst e como um símbolo de uma mediocridade que ela expõe de modo irônico:

Certa manhã eu li qualquer coisa de impressionante sobre um editor que tinha pago 10 milhões de dólares para aquela mulher da *Bicicleta azul* [Régine Deforges] fazer uma brincadeira em cima de *E o vento levou*. Então eu falei: quer saber? Não vou escrever mais nada de importante. Ninguém me lê, falam sempre aquelas coisas, que eu sou uma

¹⁴⁰ MORAES, Eliane Robert, “A prosa degenerada”. *Folha de S.Paulo*, 10 maio 2003. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/resenha/rs1005200308.htm>. Acesso em: 10 jun, 2016.

tábua etrusca, que eu sou um hieróglifo, que não sei o quê. Entrei para o quarto e falei, quer saber, vou escrever uma tremenda putaria c..., p..., b...! Todo mundo vai entender, mostra pra minha empregada, mostra pro metalúrgico do ABC¹⁴¹!

Hilst faz uma caricatura do mito e dos clichês fabricados em torno de sua *persona* e anuncia uma mudança de percurso. A *mise en scène* em torno da despedida da “literatura séria” é anunciada em *Amavisse*, livro de poemas que antecede *O Caderno Rosa de Lori Lamby*: “O Caderno Rosa é apenas resíduo de um Potlatch. / E hoje, repetindo Bataille: / ‘Sinto-me livre para fracassar¹⁴²’”. Para reativar a imagem do poeta maldito, ela convoca o rito do *potlatch*, prática na qual uma tribo destrói parte de suas riquezas em busca de glória divina. Mediante a analogia, que ilustraria a “maldição” que cerca sua produção literária, a autora sugere que sua obra foi vítima de um mesmo “sacrifício”.

Hilst apresenta a garantia da comunicabilidade com o leitor como um dos princípios norteadores do seu novo fazer literário, insinuando que a popularização de sua obra passaria pela eliminação no texto de elementos que pudessem constituir obstáculos à interpretação, nivelando, dessa forma, o gosto do público por baixo. O pai de Lori encarna, dentro da narrativa, o duplo da personagem que Hilst encenou em esfera pública, ou seja, o escritor “sério” que deve abrir mão de seu estilo e sua visão artística para obter sucesso comercial: “ele já estava outra vez gritando que a nojeira que ele ia escrever ia dar uma fortuna, e que ele queria muito viver só pra gozar essa fortuna com a nojeira que ele estava escrevendo¹⁴³.” Essa traição aos próprios princípios provoca no personagem uma crise existencial, pois representa para ele um rebaixamento indigno. Se o pai representa a rendição amarga à literatura popular, Lori, em contrapartida, encarna a nova estética, ou seja, a faceta pornográfica da escritora, ambos podendo ser encarados como *alter egos* complementares de Hilst. A ideia de vulgarização identificada tanto nas declarações da escritora quanto no discurso do personagem adquire dois sentidos: promover uma maior divulgação e circulação da obra e torná-la vulgar.

Consoante ao projeto irônico que instauram, as publicações obscenas da autora desmentem a sua suposta rendição capitalista a uma literatura “fácil” por se distanciarem

¹⁴¹ HILST, Hilda *apud* ARAÚJO, Celso; FRANCISCO, Severino, "Nossa mais sublime galáxia", *Jornal de Brasília*, p. s/p, 1989.

¹⁴² HILST, Hilda, *Amavisse*, São Paulo: Massao Ohno, 1989, contracapa.

¹⁴³ HILST, *O caderno rosa de Lori Lamby*, p. 69.

dos moldes encarnados pelos best-sellers, que se baseiam em fórmulas pré-estabelecidas e repetidas à exaustão¹⁴⁴. Hilst libera-se das limitações impostas pelo seu suposto fracasso, optando pelo extremo. A aparente contradição funda-se na oposição de um *ethos* declarativo (fundado no enunciado) e do implícito (que se depreende da enunciação). Tal dinâmica pode ser encontrada tanto nos romances obscenos, ao se confrontar o discurso dos narradores e a composição das obras, quanto na fala pública da autora empírica. A ideia de ruptura reivindicada por Hilst, a adoção da imagem de escritora “maldita ou amaldiçoada” e a não-execução do programa literário anunciado devem ser vistos como gestos integrantes de uma encenação que dá o tom ao projeto obsceno da escritora: “Se a santa levantou a saia, trata-se apenas de uma cena grandiosa, o clímax elaborado pela autora para que pudesse dar seguimento à sua narrativa e sustentação ao espetáculo montado em arena pública¹⁴⁵”.

No momento em que publicou a trilogia obscena, Hilst já era uma escritora consagrada e referendada pela crítica. Por meio do seu gesto de rebeldia pornográfica, ela, ao mesmo tempo, reconhece e desconstrói a sua *persona* pública, desestabilizando a aura de respeitabilidade e seriedade em torno da imagem de grande poeta e expondo um novo *ethos* autoral, sarcástico e provocador. Ela incorpora o gesto de desmitificação na narrativa ao rebaixar escritores “clássicos”, como pode-se observar na passagem abaixo:

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

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

Mami – E por que você não aprende isso?

[...]

Papi – Quer saber mais? Ele tinha sífilis.

Mami – Quem, o Flaubert? (Tio Abel ajudou a escrever esse outro)

¹⁴⁴ Parte da imprensa, alguns críticos e pesquisadores, entretanto, levaram a sério as declarações da autora e chegaram a afirmar que ela havia fracassado na sua tentativa de fracassar. Kátia Krsthina Kormann Morel enumera algumas das manchetes que ecoam a ideia de uma ruptura artística: “Nossa mais sublime galáxia. Revoltada com o descaso, Hilda Hilst, a maior escritora viva em língua portuguesa, resolve botar pra quebrar e lança um livro porno-erótico” (Jornal de Brasília, 1989); “Hilda se despede da seriedade. Ao lançar seu 28º livro, a escritora Hilda Hilst se cansa de esperar pelo reconhecimento e anuncia a ‘bandalheira’” (Jornal do Brasil, 1990); “Brincanagens de Hilda Hilst. A escritora Hilda Hilst, autora de 28 livros e que já ganhou vários prêmios literários, está magoada com os editores. Segundo ela, eles não publicam livros sérios. Por isso, partiu para a literatura pornográfica” (Diário Popular, 1990). KORMANN MOREL, Kátia Krsthina, *Da impotência à impossibilidade: a escrita do objeto a na pornografia de Hilda Hilst*, Dissertação de mestrado, Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, 2013, p. 27.

¹⁴⁵ DESTRI, Luisa; DINIZ, Cristiano, "Um retrato do artista", in: PÉCORÁ, Alcir (org.), *Por que ler Hilda Hilst*, São Carlos: Globo, 2010, p. 33–34.

Papi – Sim senhora, o teu adorado Gustave Flaubert tinha sífilis¹⁴⁶.

Observa-se a justaposição da figura do autor Gustave Flaubert, cuja obra foi elevada ao estatuto de cânone pela crítica literária, e o indivíduo real. O modelo encarnado pelo escritor francês, considerado inatingível pelo pai de Lori, é motivo de angústia para o personagem, que precisa desmitificar o sujeito Gustave para lidar com uma cobrança interna e externa de sucesso e excelência. Para alterar a imagem que a esposa tem do autor, o escritor frustrado traz à tona o que acredita constituir um aspecto vexatório da vida íntima do artista francês¹⁴⁷. Desse gesto de dessacralização, depreende-se a ideia de que a imagem que se constrói de um autor entra em jogo na percepção e julgamento da sua obra. Ao acenarem para a encarnação real do sujeito autor e ao a vincularem a um duplo literário, os romances convidam o leitor a extrapolar o texto e acessar seus conhecimentos prévios e imagens autorais pré-estabelecidas e, sobretudo, a se confrontar com a complexa relação entre autor e público instaurada pela literatura.

1.2 – “ACHO QUE NÃO SEI MAIS ESCREVER”: Papéis e máscaras

Os protagonistas dos romances são entidades que podem ser decompostas em diversas versões, papéis e modos de ser no mundo. Ao longo das narrativas eles irão adotar posturas, discursos e pontos de vistas que correspondem às posições de autores fictícios, narradores e personagens. A posição autoral é identificada nas passagens metatextuais nas quais os protagonistas abordam a construção da narrativa, comentam determinadas formulações e defendem escolhas estilísticas. A metaficção é um recurso que permite aos narradores adotarem um olhar distanciado com relação à fabricação do texto, figurando como críticos e comentadores da narração. As demais posições

¹⁴⁶ HILST, *O caderno rosa de Lori Lamby*, p. 70–71.

¹⁴⁷ Como aponta Michel Riaudel, o romance integra outras formas de rebaixamento: “Miller e Bataille surgem em uma breve sequência em que o romancista norteamericano está presente apenas pelo seu primeiro nome, precedido de artigo: ‘o Henry’, enquanto o sobrenome do autor de *Le Bleu du ciel* é ‘traduzido’ em português: ‘o Batalha’. Tantas marcas de uma familiaridade dessacralizante e tantas de desmistificação de figuras célebres já foram vistas na menção de ‘o Gustavo’: Flaubert, o autor hors-concours da modernidade, concentra a dupla marca infame do artigo e da ‘tradução’. O corpus literário brasileiro não é poupado pela erosão sarcástica que arrasa dois monumentos do romance do século XIX: Machado de Assis é rebaixado a um nome de rua, onde mora Juca, também chamado de José de Alencar da Silva.” RIAUDEL, Michel, “Falando com Deus...”, in: BUSATO, Susanna; REGUERA, Nilze Maria de Azeredo (orgs.), *Em torno de Hilda Hilst*, São Paulo: Editora UNESP, 2015, p. 149–150.

consolidam-se uma em função da outra devido ao expediente autobiográfico simulado pelas quatro narrativas, que pressupõe a existência de um “eu que conta” e de um “eu contado”.

Os narradores autorais encarnam diferentes pontos de vista e posturas. Além das três destacadas acima, comum às quatro obras, acrescentam-se outros papéis, como o do polemista. As digressões constituem não só um espaço no qual o pseudoautor pode discorrer sobre a sua empreitada criativa, mas ainda uma plataforma por meio da qual ele emite sua opinião sobre os mais variados tópicos, muitos deles controversos. No romance de Ubaldo Ribeiro, as passagens digressivas determinam o tom de manifesto do depoimento. A própria noção de digressão deve, entretanto, ser problematizada no que tange a esse texto. Se a maioria dos parênteses que a pseudoautora realiza na narração constituem desvios na forma ou melhor no tipo textual (mediante a alternância entre o narrativo e o expositivo-argumentativo), nem sempre podem ser encarados como tal no que diz respeito ao tema. Observa-se que, de uma maneira geral, as histórias contadas e as teses defendidas por CLB estão interligadas, corroborando-se entre si. Tal dinâmica pode ser verificada na passagem que segue o relato das aventuras sexuais da heroína nos Estados Unidos:

Se se prestar atenção e se assumir a postura correta, o certo é comer os amigos, é absolutamente óbvio, chega a ser ridículo ter que dizer isso e apresentar como tese a ser discutida, não há nada a ser discutido, é elementar, lógico, curial. [...] Comer alguém deve ser um gesto de amizade e que complementa e aprofunda, não estraga essa amizade. O que estraga é o lixo na cabeça, que não é inerente ao sexo, são os penduricalhos mortíferos que arranjam para ele. Experimente conversar sobre isso com amigos e coma eles, se eles se revelarem sensíveis a essa maneira de ver as coisas¹⁴⁸.

O trecho está inserido no capítulo no qual a personagem conta suas aventuras sexuais com alguns de seus melhores amigos. A retórica de CLB baseia-se em uma oposição normativa entre o certo e o errado, marcada pelo uso de modalizadores de certeza. Ela reivindica um raciocínio lógico, apresentando de antemão sua conclusão como sendo elementar e, a seguir, os argumentos que a sustentariam. A libertina parte do princípio de que o sexo pode imiscuir-se em qualquer relação humana, contrariando códigos e convenções sociais. A sua tese ou “moral da história” apregoada pela personagem é tão importante quanto a narração em si, sendo em geral seguida de uma

¹⁴⁸ RIBEIRO, *A casa dos budas ditosos*, p. 114.

injunção dirigida ao interlocutor, que sinaliza para a postura professoral assumida pela pseudoautora.

A dimensão pedagógica do depoimento é instaurada pelas teorias que a libertina defende, pela moral do mundo às avessas que representa e pelas lições práticas que ministra, voltadas de modo mais específico para o público feminino:

Pegar no pau de forma que ele pense que é a primeira vez em que a indigitada pega num pau: nunca tomar a iniciativa e, apenas na terceira ou quarta tentativa, deixar, toda relutante e pudica, que ele puxe sua mão. E aí pegar de leve, como se estivesse tocando num bibelô de casca de porcelana, dedos hesitantes, mão quase flácida, até ele dar um risinho superior e grunhir “pode apertar¹⁴⁹”.

O relato toma, em determinados momentos, a forma de um manual para mulheres, focado na arte da manipulação do sexo oposto. Uma das técnicas de sedução recorrentes no discurso de CLB é a simulação de uma falta de experiência, estratégia encontrada pela personagem para explorar o machismo a seu favor. A parte prática do depoimento abarca técnicas de sedução, assim como o passo a passo para a execução de manobras sexuais específicas, como a felação e o sexo anal. As diferentes posições (narrador e autor) e posturas (polemista e instrutor) encarnadas por CLB implicam uma alternância de tipos textuais, o narrativo-descritivo, o argumentativo-expositivo e o injuntivo, que representam nessa ordem os objetivos de contar, persuadir e instruir.

Em *Pornopopeia*, um dos papéis encarnados por Zé Carlos, o de cineasta, implica a adoção de um determinado tom e perspectiva:

Qualquer extensão de tempo, aliás, cabe num punhado de palavras [...]. No cinema é mais complicado. Você seria obrigado a criar alguma metáfora visual forte pra denotar o significado de uma palavra densa como eternidade. Um anjo de cemitério contra um céu estrelado, por exemplo. Se funcionar, a imagem ganha da palavra. Se não – putz, chega¹⁵⁰.

A seriedade dessa passagem e o seu caráter informativo contrasta com o tom debochado e irreverente, dominante na narrativa. Ao longo do seu relato, Zé Carlos encara o seu projeto escritural de diferentes maneiras: a princípio concebe-o como um roteiro do seu próximo filme e, em seguida, assume a possibilidade de que seja publicado em livro,

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 34.

¹⁵⁰ MORAES, *Pornopopeia*, p. 128.

como um romance. A passagem revela a coalisão entre esses dois projetos ao propalar uma reflexão de cunho comparativo sobre as diferenças entre a linguagem literária e a cinematográfica.

Outras passagens de *Pornopopeia*, como o seu *incipit*, revelam um personagem cindido entre o papel de produtor de peças publicitárias e o de artista: “Vai, senta o rabo sujo nessa porra de cadeira giratória emperrada e trabalha, trabalha, fiadaputa. Taí o computinha zumbindo na sua frente. Vai, mano, põe na tua cabeça ferrada duma vez por todas: roteiro de vídeo institucional¹⁵¹”. O texto começa em *media res*, mostrando um narrador às voltas com a escrita do roteiro de um filme institucional. A cisão do personagem exprime-se pelo uso da terceira pessoa no discurso automotivacional de Zé Carlos. Um “bate-boca” interno se instala a partir da irrupção da primeira pessoa na narrativa: “Porra, mas eu sou cineasta, caralho. Artista. Não nasci pra rodar vídeo institucional¹⁵².” Zé Carlos revela-se dividido entre uma pressão externa e social, o cumprimento de um contrato e a execução de um trabalho e um desejo de expressão íntima e realização artística.

Por fim, a multiplicidade de papeis e máscaras adotadas pelos autores ficcionais pode ser identificada nas encenações que exercem dentro das narrativas. Em suas brincadeiras obscenas, Lori é constantemente convidada a integrar uma *mise en scène* elaborada pelos seus clientes. O faz de conta é inserido dentro da narrativa. Cabe à garotinha de programa fingir ser filha do Tio Abel durante um passeio na praia, brincar de gatinho ou cachorrinho para satisfazer os fetiches de desconhecidos e repetir falas de um *script* pornográfico:

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

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

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

- Ai, não faz assim, eu estou com muito medo¹⁵³.

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 15.

¹⁵² *Ibid.*

¹⁵³ HILST, *O caderno rosa de Lori Lamby*, p. 32.

Um dos pontos comuns aos quatro narradores é o fato de integrarem a encenação em seus cotidianos para alcançarem os seus objetivos, sendo, assim, de modo intrínseco, dúbios. CLB associa essa habilidade ao sexo feminino, reciclando a imagem estereotipada da mulher fingida: “Grandes atrizes se perdem todos os dias¹⁵⁴”. Ao utilizar seus dons de interpretação para seduzir e manipular o sexo oposto, a personagem encarna o arquétipo da mulher fatal¹⁵⁵. CLB admite preparar-se para a sua interação com sua “vítima” como se o encontro fosse uma performance teatral, descrevendo a construção de uma personagem ou de um outro “eu”: “Mas nesse dia eu tinha tudo, Deus me fez assim, lembro que fingia espontaneidade e casualidade, mas passava horas diante do espelho, às vezes nua, me admirando e ensaiando tudo, do riso ao andar¹⁵⁶.” A heroína utiliza a seu favor códigos da feminidade, ou melhor, estereótipos a ela associados, como a fragilidade, antecipando a reação masculina a partir do que convencionalmente espera-se de um homem heterossexual.

Os estereótipos de gênero¹⁵⁷ servem como base para o seu jogo de sedução. CLB aborda a questão ao afirmar que suas vítimas são socialmente “programadas” para não rejeitar nenhuma mulher, ainda que não estejam interessados: “Eu tinha todas as armas, ele só tinha obrigações, só podia reagir como estava no código, e eu joguei tudo em cima dele¹⁵⁸.” Assim como CLB, Leysla sabe muito bem tirar vantagem de uma presumida vulnerabilidade masculina: “Ele fez menção de fugir. Neste momento, encostei minha cabeça na lataria do carro e fingi uma tristeza natural em mulheres que são abandonadas. Ele caiu¹⁵⁹!” Ambos os textos apropriam-se de papéis vinculados ao masculino e ao feminino disponíveis em um repertório coletivo e reproduzem uma interação

¹⁵⁴ RIBEIRO, *A casa dos budas ditosos*, p. 35.

¹⁵⁵ A figura da mulher sedutora e maléfica remonta aos primórdios da humanidade, podendo ser encontrada no folclore e nos mitos de diversas culturas em vários lugares do mundo. Algumas das mais célebres mulheres fatais da tradição ocidental são Lilith, Eva, Salomé, Circé, Helena de Tróia e Cleópatra. Como ressalta Mireille Dottin-Orsini, a mulher fatal é, antes de tudo, fatal ao homem, representando o perigo, a infelicidade e a decadência para o sexo masculino. DOTTIN-ORSINI, Mireille, *Cette femme qu'ils disent fatale: textes et images de la misogynie fin-de-siècle*, Paris: B. Grasset, 1993, p. 117. “La figure femme fatale ne se laisse jamais réellement saisir, elle est plurielle, évanescence et polymorphe, c'est-à-dire qu'elle connaît plusieurs formes et qu'elle est également sujette à en changer.” HEYRAUD, Hélène, “La femme fatale : essai de caractérisation d'une figure symboliste”, *Ad hoc*, v. 4, 2015.

¹⁵⁶ RIBEIRO, *A casa dos budas ditosos*, p. 70.

¹⁵⁷ “Les stéréotypes de genre sont des images unilatérales et distorsionnées des hommes et des femmes, provenues des généralisations abusives, mais utilisées de façon récurrente dans la vie quotidienne. Les sociologues considèrent souvent la stéréotypisation comme partie du processus de socialisation des enfants pour des rôles sexuels.” ROVENTA-FRUMUSANI, Daniela, *Concepts fondamentaux pour les études de genre*, Paris: Archives contemporaines, 2009, p. 83.

¹⁵⁸ RIBEIRO, *A casa dos budas ditosos*, p. 70.

¹⁵⁹ FRANK, *Quenga de Plástico*, p. 50.

estereotipada entre homem e mulher, na qual o primeiro ocupa o lugar de presa e a segunda de predador.

A arte da encenação não é exclusividade da mulher fatal, sendo um atributo comum a arquétipos com os quais flerta o protagonista do romance de Reinaldo Moraes. José Marques Filho aborda, em sua tese, a composição múltipla do personagem, demonstrando que ele apresenta traços do pícaro¹⁶⁰ e do malandro, tipos literários caracterizados pela malícia e pelo dom para a dissimulação. O primeiro nasceu nos romances espanhóis do século XVI e, no que tange à esperteza e à capacidade de enganar, pode ser visto como um precursor do segundo que é tipicamente brasileiro, conforme lembram Houaiss e Villar: “personagem-tipo carioca das classes sociais menos favorecidas, no sXIX ligado à capoeiragem e à valentice, e no sXX, dado ger. como um boêmio sensual, de reconhecida lábia, e modo peculiar de se vestir, mover, falar etc¹⁶¹”.

O fingimento e a mentira são umas das principais armas do cineasta para lidar com os problemas do cotidiano, escapar das pressões do trabalho e do matrimônio e fruir de seus principais prazeres: o sexo e as drogas. A expressão “duas caras” caracteriza bem o personagem que, ao longo da narrativa, adota diferentes máscaras, em função do seu objetivo e da pessoa com a qual tem de interagir: “Fiz o número do corno magoado, mas conformado. É o que a mulherada prefere¹⁶².” Após ouvir a confissão de adultério da esposa, o mulherengo realiza uma performance calculada de vítima que lhe garantirá futuras benesses. Assim como CLB e Leysla, ele baseia-se em ideias pré-concebidas e estereótipos sociais de gêneros para encenar um papel e manipular o sexo oposto.

Um procedimento, ao mesmo tempo próximo e distinto, da encenação pode ser observado na construção dos personagens que povoam a obra de Hilda Hilst. Uma das principais características da prosa da escritora paulista é a justaposição de níveis

¹⁶⁰ Para o pesquisador, diversas características permitem aproximar Zé Carlos do herói picaresco: “Como o pícaro, Zeca narra a sua própria história, ou seja, é o instituidor ou ‘a ocasião para se instituir o mundo fictício’ sem tentar em momento algum, no entanto, transmitir uma falsa candura. [...] Nesse caso, a própria forma episódica do romance picaresco é assimilada. [...] entre as analogias possíveis de Zeca com o tipo central do romance picaresco podemos ressaltar ainda: o gosto pelo obsceno; certa misoginia, que ao mesmo tempo exalta a mulher e prepara terreno para logo em seguida reduzi-la a nada; a falta de escrúpulos; a verve satírica; a vida levada em grande medida ao sabor da sorte; a necessidade de ganhar a vida, etc.” MARQUES FILHO, *Orgia de exceção: um esboço do projeto literário de Reinaldo Moraes*, p. 145–146.

¹⁶¹ HOUAISS; VILLAR, *Grande dicionário Houaiss da língua portuguesa*, seção “mal”.

¹⁶² MORAES, *Pornopopeia*, p. 39.

narrativos e a subsequente abolição dos limites entre eles. O expediente, que pode ser identificado desde os seus primeiros textos de ficção, determina a relação que os personagens desses diferentes estratos estabelecem entre si. Alcir Pécora afirma, a respeito das novelas que compõem a coletânea *Fluxo-Floema*, que os narradores hilstianos assemelham-se à figura do médium na umbanda (conhecido como “cavalo”) por sua capacidade de encarnar outros personagens: “o fluxo prepara uma possessão na qual o narrador, fazendo-se de cavalo, e montado por entes pouco definidos, aparentados entre si, incapazes de conhecer a causa ou o sentido de sua coexistência múltipla e dolorosa no ofício da escrita¹⁶³”. Os limites entre os personagens que compõem as narrativas não são estanques. A comunicabilidade entre essas figuras, a capacidade de se conterem umas às outras e o poder de mutação que apresentam permitem que se desdobrem e revelem identidades e perspectivas diversas.

Em sua trilogia obscena, Hilst cria figuras autorais que se opõem por representarem diferentes modos de ser autor, mas que estão, ao mesmo tempo, embutidos uns nos outros. Não se trata, portanto, de uma simples oposição de figuras autorais, pois a estrutura em *mise en abyme* adotada por Hilst complexifica as relações que elas estabelecem entre si. No terceiro volume da trilogia, *Cartas de um Sedutor*, Hilst justapõe duas prefigurações de autor: o libertino Karl, o narrador do “romance epistolar” que constitui a primeira parte do livro; e o seu criador, o autor ficcional Stamatius, que aparece a princípio como personagem e que assume a narrativa na segunda metade da obra. A transição entre essas duas partes, é anunciada da seguinte forma: “Eu, Stamatius, digo: vou engolindo, Eulalia, vou me demitindo desse Karl nojoso¹⁶⁴.” Chama a atenção a analogia à antropofagia que assinala a metamorfose da voz narrativa e por conseguinte uma mudança de perspectiva. No *Caderno Rosa de Lori Lamby*, uma voz autoral não parece jamais substituir de todo a outra, pois a verdade sobre a origem da publicação não é jamais esclarecida de maneira satisfatória. Hilst deixa todas as ambiguidades pairarem sobre a narrativa e constrói o seu texto de maneira que os seus personagens se interpenetrem sendo, ao mesmo tempo, criaturas e criadores uns dos outros.

A exemplo do enigma do ovo e da galinha, é impossível determinar a consciência primeira, o ponto de origem da narração: Lori ou o pai. Ao final da narrativa, em carta

¹⁶³ PÉCORA, Alcir, "Nota do organizador", in: *Por que ler Hilda Hilst*, São Paulo: Globo, 2010, p. 13–14.

¹⁶⁴ HILST, Hilda, *Cartas de um sedutor*, São Paulo: Globo, 2002, p. 98.

endereçada ao progenitor, a menina revela ter realizado uma espécie de “plágio criativo”, ao copiar “de lembrança” fragmentos dos escritos paternos. Levando-se em consideração essa explicação, pode-se concluir que a heroína é, ao mesmo tempo, personagem, pois encarna uma figura que é fruto da imaginação do pai, e coautora de si mesma, pois é a responsável por se colocar em cena: “E também eu peguei alguns pedacinhos da tua história da mocinha, mas fiz mais diferente, mais como eu achava que podia ser se era comigo¹⁶⁵”. Em contrapartida, ainda que o pai seja o verdadeiro autor da maior parte do conteúdo pornográfico do caderno, também é criação de Lori, dado que integra a narrativa como personagem. O que se sabe a seu respeito é, seguindo essa lógica, fruto da observação da menina. Dessa forma, as partes em que ela descreve o ambiente familiar seriam os únicos elementos “autobiográficos e verdadeiros” da história¹⁶⁶.

A dinâmica de encavalamento não se limita às duas figuras autorais. O personagem do Tio Abel, aquele que assume, por intermédio das cartas que envia a Lori, o papel de narrador intradieético, é, de certa forma, uma criação mista. Foi inventado por Lori, mas sua escrita deriva dos textos do pai:

Bom, papai, eu só copieei 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 copieei só de lembrança as tuas cartinhas, eu ia inventar outras cartinhas do tio Abel quando eu aprendesse palavras bonitas¹⁶⁷.

A ambiguidade relativa ao estatuto dos personagens dentro do universo narrativo associa-se a outros tipos de indeterminação. Em uma passagem do conto “Caderno Negro” – texto que Lori a princípio atribui ao Tio Abel, para em seguida revelar ter sido escrito pelo pai – uma voz intervém na narração, comentando o uso peculiar de uma expressão: “A batina levantada mostrava as coxas brancas como deveriam ser as coxas de uma rainha celta. (Rainha celta... meu Deus, de onde é que veio isso¹⁶⁸?)” Convém

¹⁶⁵ HILST, *O caderno rosa de Lori Lamby*, p. 93.

¹⁶⁶ A narrativa não aponta uma única solução para o enigma da autoria. Nada por exemplo contraria a hipótese de que o caderno seja o resultado de uma só mente criadora e que o expediente da explicação da origem do texto seja um mero artifício para despistar a verdadeira autoria, como aponta Alcir Pécora: “Outras possibilidades existem, de modo a desdobrar a peripécia em várias. Por exemplo, nada barra definitivamente a suposição de que Lori seja apenas o nome do narrador-personagem do pai de Lori, gênio incompreendido, rendido à venalidade de Lalau, o editor. E isto pode seguir em várias direções, sacando-se narrador dentro de narrador, caderno dentro de caderno, sem que ao cabo dessa incontinência da imaginação uma instância se afirme como única possível.” PÉCORA, “Nota do organizador”, p. 25.

¹⁶⁷ HILST, *O caderno rosa de Lori Lamby*, p. 93–95.

¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 57.

lembrar que a metalepse¹⁶⁹ é utilizada pontualmente no miniconto para inserir a voz de Lori Lamby. No trecho não se encontra, todavia, as marcas da linguagem infantil da menina. O comentário poderia ser atribuído ao narrador da história, Edernir, que, nesse caso, assumiria um olhar distanciado para contemplar as próprias escolhas lexicais. Sua surpresa parece indicar, contudo, que a referência à “rainha celta” não faz parte do seu repertório. O texto convida, portanto, o receptor a considerar outras hipóteses: a de que o personagem se dê conta por um breve instante de que o que expressa é na realidade fruto do discurso de outrem; e a de que o comentário seja uma intromissão direta de uma figura autoral, como o pai, ou, mesmo, a própria Hilda Hilst.

Essa impossibilidade de se identificar quem fala não é um fenômeno isolado. Em outra passagem, o leitor é confrontado a uma frase destacada do restante do texto e escrita em caixa alta: “ACHO QUE NÃO SEI MAIS ESCREVER¹⁷⁰”. O desabafo metatextual poderia ser atribuído a qualquer uma das figuras de autor já citadas¹⁷¹. Giselle Sampaio Silva analisa o expediente utilizado por Hilst, inserindo-o em uma estética pós-modernista que desconstrói as dinâmicas narrativas tradicionais:

A ficção pós-moderna permite que quaisquer personagens sejam encenados e convivam como partes indissociáveis de uma mesma trama, e, por isso, é possível aceitar a presença da autora Hilda Hilst, de Lori, do pai de Lori, de Tio Abel, de Lalau e da mãe de Lori como forças que se refratam mutuamente; que se desestabilizam e se mantêm, como num castelo de cartas um tanto esquizofrênico que representa a estrutura de *O Caderno Rosa de Lori Lamby*¹⁷².

¹⁶⁹ Gérard Genette define o procedimento como sendo o rompimento das fronteiras entre diferentes níveis narrativos: “[T]oute intrusion du narrateur ou du narrataire extradiégétique dans l’univers diégétique (ou de personnages diégétiques dans un univers métadiégétique, etc.), ou inversement.” GENETTE, Gérard, *Figures III*, Paris: Éd. du Seuil, 1972, p. 244.

¹⁷⁰ HILST, *O caderno rosa de Lori Lamby*, p. 72.

¹⁷¹ A frase acima citada do Caderno Rosa - “Acho que não sei mais escrever” - remete a um trecho de *Sarrasine*, novela de Balzac, analisada por Barthes no seu célebre ensaio “La mort de l’auteur”. O enigma sobre a identidade de quem enuncia uma frase dentro da narrativa é utilizada pelo crítico como ponto de partida para uma problematização do estatuto do autor: “Dans sa nouvelle *Sarrasine*, Balzac, parlant d’un castrat déguisé en femme, écrit cette phrase : ‘C’était la femme, avec ses peurs soudaines, ses caprices sans raison, ses troubles instinctifs, ses audaces sans cause, ses bravades et sa délicate finesse de sentiments.’ Qui parle ainsi ? Est-ce le héros de la nouvelle, intéressé à ignorer le castrat qui se cache sous la femme ? Est-ce l’individu Balzac, pourvu par son expérience personnelle d’une philosophie de la femme ? Est-ce l’auteur Balzac, professant des idées ‘littéraires’ sur la féminité ? Est-ce la sagesse universelle ? La psychologie romantique ? Il sera à tout jamais impossible de le savoir, pour la bonne raison que l’écriture est destruction de toute voix, de toute origine. L’écriture, c’est ce neutre, ce composite, cet oblique où fuit notre sujet, le noir-et-blanc où vient se perdre toute identité, à commencer par celle-là même du corps qui écrit.” BARTHES, “La mort de l’auteur”, p. 63.

¹⁷² SILVA, Giselle Sampaio, “O Caderno Manchado de Lori Lamby: Tradição e Ironia”, *E-escrita - Revista do Curso de Letras da UNIABEU*, v. 3, n. 1B, p. 28-43, , p. 41.

1.2.1 – “OUVIDOS DE ALUGUEL”: O(s) narratário(s)

Os efeitos da composição irônica, como a duplicidade e a ambivalência, podem ser observados não somente na construção da figura do narrador, como também na do narratário. Todo texto ficcional estabelece uma comunicação entre as duas entidades textuais e os romances do *corpus* colocam essa relação em evidência, mediante os comentários metadiscursivos dirigidos ao interlocutor. O primeiro é caracterizado por uma capacidade de se metamorfosear ao longo da narração, já o segundo representa uma pluralidade de identidades e pontos de vista.

O *corpus* mobiliza algumas noções de base para a análise literária, sobretudo no que tange à distinção entre o mundo textual e o extratextual: de um lado, o autor e o leitor de carne e osso; e, do outro, o narrador e o narratário, instâncias que se comunicam no universo ficcional. A construção da figura do interlocutor dentro das narrativas reflete a composição irônica dos textos e os princípios de duplicidade e ambivalência. Com a exceção de *Quenga de Plástico*, os romances justapõem dois tipos de interlocutores, o narratário-personagem, que é individualizado e que existe dentro do universo diegético; e o narratário-leitor, que é uma projeção feita pelo narrador autoral sobre o futuro receptor da sua obra. Cada uma dessas modalidades de interlocução pode apresentar suas próprias ambiguidades. A postura e o tipo de informação que o narrador autoral veicula nas diferentes interações não são os mesmos e a dinâmica por elas instaurada expõe diferentes facetas do discurso do autor ficcional e diferentes aspectos da composição da narrativa.

Os narratários-personagens (que, em alguns casos, também são leitores) são individualizados, em geral possuem uma identidade definida e integram o universo da narração. No *Caderno Rosa de Lori Lamby*, diversos personagens ocupam essa posição, devido à justaposição de diferentes tipos textuais. Tio Abel, o editor Lalau, os pais de Lori são destinatários das cartas enviadas pela narradora e esta se metamorfoseia em narratária ao figurar como leitora das cartas de Abel e do conto “Caderno Negro”. Na obra de Hilst, cada interlocutor-personagem pode ser identificado em função do texto inserido na narrativa englobante. Já nos romances de Reinaldo Moraes e Ubaldo Ribeiro, verifica-se uma certa ambiguidade.

Ao longo do seu depoimento, a narradora da *Casa dos Budas Ditosos* se dirige

sobretudo a um público-leitor coletivo, fazendo, de forma pontual, referência a um narratário individualizado. Na nota de apresentação, é introduzido um dos interlocutores de CLB: o “editor” Ubaldo Ribeiro. A narradora alude, porém, a um diferente narratário-personagem ao longo da narração, seu assistente: “Tire isso da gravação. Aliás, não, depois você tira tudo da gravação, a gravação inicial só começa quando eu disser. Não tire nada agora. Deixa que eu tiro, quando você passar tudo para o papel¹⁷³.” O tom assertivo e autoritário caracteriza, ao que tudo indica, uma relação empregador-empregado, explicitada em outro trecho: “Mas pode permanecer tranquilo, que eu não vou fazer conferência para você, afinal você está sendo pago, temos que trabalhar vamos trabalhar¹⁷⁴.” Essas passagens veiculam uma visão do que teria sido os bastidores do trabalho de fabricação e montagem do texto. Essas interações, que têm um caráter pragmático, não suscitam qualquer hesitação quanto ao destinatário. O mesmo não pode ser dito sobre as apóstrofes nas quais o interlocutor é individualizado pelo pronome “você”: “Os católicos são politeístas. Desculpe, se você é católico¹⁷⁵”; “E por aí vai, como você sabe¹⁷⁶”; “Precito, precito era ele, você conhece o tipo¹⁷⁷”. O destinatário dessas interpelações pode ser: um membro do público, que CLB individualiza, em uma simulação de diálogo; seu assistente; ou o editor. O romance investe nessa imprecisão e convida o leitor real a assumir esses papéis, pois a posição do interlocutor não é ocupada de maneira cativa por nenhum personagem.

Em *Pornopopeia*, a ambiguidade se deve, em grande parte, ao suspense relativo à revelação da identidade do destinatário do texto. Zé Carlos só explicita a quem ele se dirige, o “tradutor de Bukowski”, ao final da narrativa, na página 405 do romance. A ideia de um interlocutor específico é, entretanto, anunciada nas primeiras páginas do livro: “Até esse minuto tava achando que você era eu mesmo, como sempre. Mas me veio agora uma ideia maluca sobre a sua possível identidade. [...] Se der certo, tiro um filme da história de ontem na Samayana, e você, um livro¹⁷⁸.” Identifica-se no excerto a ideia de uma construção do interlocutor como um misto de um indivíduo já existente e de uma projeção pelo narrador. Ao longo da narrativa, o cineasta se dirige, de modo pontual, ao seu futuro

¹⁷³ RIBEIRO, *A casa dos budas ditosos*, p. 17.

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 16.

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 14.

¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 16.

¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 39.

¹⁷⁸ MORAES, *Pornopopeia*, p. 24.

editor. Essas apóstrofes sinalizam uma mudança de focalização entre um narratário-neutro, uma prefiguração do leitor, e o narratário-personagem. Por meio delas, pode-se delinear a relação de camaradagem que o personagem tenciona criar com o destinatário do texto: “Então, cumpadre, presta atenção¹⁷⁹.” Essa familiaridade decerto contrasta com o fato de eles não se conhecerem, o que indica que Zé Carlos baseia-se em um interlocutor idealizado.

Ainda que o narrador autoral demore a revelar a identidade do seu interlocutor, diversos indícios apontam para um indivíduo do sexo masculino. Esse dado parece determinante, pois explica o caráter assumidamente machista do seu discurso. A camaradagem proposta pelo narrador se baseia em estereótipos de gênero e de orientação sexual: “Essa puta que acabei de catar na Augusta era de fato bem razoavelzinha. Peguei o celular dela, depois te passo, se eu achar onde anotei. [...] Daí você vai lá, traça a vagaba, e passaremos a ter isso em comum: a buceta de uma puta¹⁸⁰.” Zé Carlos sugere o selamento do vínculo com o seu novo parceiro pela “partilha” da mesma mulher. Seu discurso politicamente incorreto é marcado por uma linguagem grosseira repleta de termos chulos e pejorativos e por um tom familiar. O uso dos verbos “catar” e “traçar”, típicos da linguagem coloquial, apontam para a coisificação da personagem feminina, reduzida ao seu órgão sexual. Zé Carlos adapta o seu discurso para instaurar uma fraternidade viril com o seu editor, o que pode ser visto como uma estratégia para seduzir seu narratário e estimular o seu interesse. O texto convida o leitor a não se identificar por completo com esse interlocutor projetado. Tal distanciamento propiciará o acesso à dimensão irônica e satírica da obra:

[E]m *Pornopopeia* são-nos apresentadas inúmeras pistas para que possamos experimentar a narrativa de Zeca em distanciamento. Primeiramente pela explicitação de seu interlocutor como uma figura, ser, persona, personagem situada dentro do espaço ficcional, o que já nos serve de anteparo à quantidade de asneiras, disparates, grosserias e ofensas cuspidas pelo narrador – assim, elas nos atingem indiretamente, pois seguir na leitura é já assumir a máscara que nos foi ofertada¹⁸¹.

A dinâmica narrativa sintetizada por José Virgínio Marques Filho a partir das noções de máscara e anteparo é comum ao restante das obras em que são utilizadas

¹⁷⁹ *Ibid.*, p. 314.

¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 103.

¹⁸¹ MARQUES FILHO, *Orgia de exceção: um esboço do projeto literário de Reinaldo Moraes*, p. 171–172.

apóstrofes a um “você” leitor. Os romances convidam o leitor a ter consciência dos papéis que ele cumpre no jogo proposto pelas narrativas e a encarnar, momentaneamente e com o distanciamento crítico próprio da ironia, diferentes narratários.

Além dos narratários-personagens, os quatro romances integram um interlocutor neutro, denominado por Gerald Prince como “narratário de grau zero”, que constitui o tipo mais comum e recorrente na ficção. Sua presença é discreta ou “invisível” e ele se configura como um interlocutor não específico a quem todas as informações sobre o universo ficcional e sobre os personagens devem ser apresentadas¹⁸². Quando Lori Lamby inicia, por exemplo, o seu depoimento, o perfil de seu interlocutor não é definido e o *incipit* institui um quadro informativo, cumprindo a função de apresentar e contextualizar a narração para um receptor não iniciado: “Eu tenho oito anos. Eu vou contar tudo do jeito que eu sei porque mamãe e papai me falaram para eu contar do jeito que eu sei. E depois eu falo do começo da história¹⁸³”. Ao longo desta e das demais narrativas, os narratários neutros poderão encarnar a posição do leitor, graças à metaficção¹⁸⁴. A criação de narradores-autores pode, portanto, ser vista como simultânea à criação de narratários-leitores.

O narratário-leitor-neutro pode existir implicitamente na narrativa ou ser alvo de

¹⁸² “Il ne manque donc pas de caractéristiques positives. Mais il ne manque pas non plus de traits négatifs. C’est ainsi qu’il ne peut suivre un récit que dans un sens bien défini, qu’il est obligé de prendre connaissance des événements en allant de la première page à la dernière, du mot initial au mot final. En outre, il est dépourvu de toute personnalité, de toute caractéristique sociale. Il n’est ni bon ni méchant, ni pessimiste ni optimiste, ni révolutionnaire ni bourgeois, et son caractère, sa place dans la société ne viennent donc jamais colorer sa compréhension des incidents qu’on lui décrit. D’ailleurs, il ne sait absolument rien des événements ou des personnages dont on lui parle et il ne connaît pas les conventions régnant dans le monde où ils prennent forme ou dans tout autre monde. Tout comme il ne voit pas ce que connote une certaine tournure linguistique, il ne se rend pas compte de ce que peuvent évoquer telle ou telle situation, tel ou tel fait romanesque. Les conséquences en sont fort importantes. Sans le secours du narrateur, sans ses renseignements et ses explications, il ne peut ni interpréter la valeur d’un acte ni en saisir les prolongements. Il se trouve incapable de déterminer la moralité ou immoralité d’un personnage, le réalisme ou l’extravagance d’une description, le bien-fondé d’une réplique, l’intention satirique d’une tirade. Et comment le ferait-il, en vertu de quelle expérience, de quel savoir, de quel système de valeurs ?” PRINCE, Gerald, “Introduction à l’étude du narrataire”, *Poétique*, v. 14, p. 178–196, 1973, p. 181.

¹⁸³ HILST, *O caderno rosa de Lori Lamby*, p. 13.

¹⁸⁴ Como aponta Gérard Genette, ainda que o narratário não se confunda com o leitor real ou virtual, é comum que assuma esse papel, em narrativas que apresentam uma dimensão metadiégética: “Comme le narrateur, le narrataire est un des éléments de la situation narrative, et il se place nécessairement au même niveau diégétique; c’est-à-dire qu’il ne se confond pas plus a priori avec le lecteur (même virtuel) que le narrateur ne se confond nécessairement avec l’auteur. [...] Nous, lecteurs, ne pouvons pas plus nous identifier à ces narrataires fictifs que ces narrateurs intradiégétiques ne peuvent s’adresser à nous, ni même supposer notre existence. [...] Un cas particulier est celui de l’œuvre littéraire méta-diégétique, du type Jaloux impertinent ou Jean Santeuil, qui peut éventuellement viser un lecteur, mais lecteur en principe lui-même fictif.” GENETTE, Gérard, *Figures III*, Paris: Éd. du Seuil, 1972, p. 265.

uma alusão explícita. No romance de Hilst, a emergência da figura do interlocutor está vinculada à progressiva personificação pela narradora do papel de autora. A identificação do narratário só pode ser realizada quando se leva em consideração o estatuto que a personagem adquire na trama. A noção de público-alvo não está clara para Lori no início da sua empreitada escritural. Ela instaura uma escritura íntima, própria à composição de um diário, e só se sensibiliza para a existência de um leitor à medida em que lida com outros narratários específicos e se torna, ela mesma, leitora de textos alheios, como o “Caderno Negro”. Ela é confrontada à ideia de público-alvo quando se vê impelida a adaptar seu discurso em função do seu interlocutor, o Tio Abel, com quem desenvolve uma comunicação epistolar: “Vou, isso sim, falar as coisas que você gosta que eu fale, e se eu ficar contando do clima da casa você não me manda mais presente, não é^{185?}” O aprendizado é igualmente possibilitado pela convivência com o pai escritor, que na trama se vê obrigado a abdicar de seus valores estéticos para agradar um público que é, ao seu ver, ignorante: “Eu também ouvia o senhor dizer que tinha que ser bosta pra dar certo porque a gente aqui é tudo anarfa, né papi^{186?}”

A identificação do narratário-leitor-neutro é, nas demais publicações, facilitada pela emergência do pronome “você”, em comentários dirigidos ao receptor intradieético. Em *Quenga de Plástico*, ele é introduzido na nota de apresentação assinada pela narradora autoral: “Se você tiver paciência de ler o livro inteiro, vai perceber que eu sou uma engraçadinha duma figa^{187?}”. Leysla define o tom humorístico da sua obra ao expor de antemão um determinado *ethos* e inscreve a interação com o seu leitor na narrativa, antecipando suas presumíveis reações. Ela reage, dessa forma, a projeções do receptor que internaliza em seu discurso:

Vocês devem estar se perguntando: por quê? Por que estupraram uma ex-atriz-porno^{188?}

Você pode achar degradante, mas as experiências bizarras fazem parte do meu dia a dia¹⁸⁹.

Vocês devem estar pensando que é muita emoção descer a rua no caminhão de lixo depois de assistir um sexo lesbiliano antes de ser estuprada¹⁹⁰.

¹⁸⁵ HILST, *O caderno rosa de Lori Lamby*, p. 78.

¹⁸⁶ *Ibid.*, p. 92.

¹⁸⁷ FRANK, *Quenga de Plástico*, p. 8.

¹⁸⁸ *Ibid.*, p. 12.

¹⁸⁹ *Ibid.*, p. 32.

¹⁹⁰ *Ibid.*, p. 14.

Vocês devem se perguntar, cheios de inveja e atolados de tédio: por que a vida da Leysla é tão interessante¹⁹¹?

Identifica-se uma certa instabilidade ou inconsistência na imagem que a narradora expressa do seu futuro leitor. Nos dois primeiros trechos, o senso comum serve de parâmetro para a antecipação da reação do interlocutor. Nos demais, ele parece encarnar o ponto de vista oposto. Ela justapõe, dessa forma, dois tipos de interlocutores: o leitor-escandalizado e o leitor-admirador.

A instabilidade do narratário-leitor também pode ser identificada na *Casa dos Budas Ditosos*. CLB coloca-se com frequência em oposição ao interlocutor, o que permite ao receptor construir as imagens dos leitores que ela prevê e antecipa. Em diversos momentos do seu discurso, dirige-se a um público-leitor constituído por indivíduos reprimidos, conservadores e hipócritas que não se cansa de admoestar: “Vão à merda, vocês todos mentirosos, mentirosos, a esmagadora maioria hipócrita e santarrona. Viva nós, os mentirosos à força, os conscientes¹⁹².” O ataque de fúria de CLB tem como alvo um “vocês” indefinido, uma projeção de seus futuros leitores, e retoma uma oposição que a narradora se esforça em criar ao longo do seu relato, entre um “nós” – indivíduos que vivem de modo pleno a sexualidade – e os “outros”, majoritários, que reprimem suas pulsões.

Além desse amplo público-leitor, CLB dirige-se de modo específico às mulheres: “Sejam sinceras, pensem nisso sem filtros babacas, olhem umas fotos de homens machos se enrabando e se chupando, claro que é um barato a que vocês têm direito¹⁹³.” A libertina convoca suas interlocutoras a se emanciparem e a se liberarem de seus preconceitos, promovendo o fetiche gay (contraponto do fetiche lésbico atribuído pelo lugar-comum ao público masculino heterossexual). Por meio dessa digressão, abre um canal de comunicação com o público feminino, que ela pretende inspirar pelo próprio exemplo. Em outras passagens, o relato transforma-se de forma explícita em um manual para as mulheres, mediante o qual ela compartilha algumas dicas e conselhos, como a já mencionada “manobra de pegar no pau”. Um dos objetivos manifestos da empreitada autobiográfica de CLB é contribuir para o seu ideal de liberação feminina: “Quero que as

¹⁹¹ *Ibid.*, p. 35.

¹⁹² RIBEIRO, *A casa dos budas ditosos*, p. 144.

¹⁹³ *Ibid.*, p. 157.

mulheres fiquem excitadas, se identifiquem comigo, queiram me comer e comer todo mundo que nunca se permitiram saber que queriam comer, quero criar um clima de luxúria e sofreguidão¹⁹⁴”. A declaração da narradora ecoa a dedicatória do romance às mulheres.

A oscilação no que diz respeito ao perfil do narratário-leitor, entre um público-alvo genérico e um público específico, reflete a maneira também oscilante como a questão do gênero sexual é abordada ao longo do discurso de CLB. Em determinados momentos, a narradora manifesta um sentimento de sororidade, em outros exprime um olhar distanciando com relação às mulheres. Interessa contrapor passagens nas quais uma mudança de perspectiva pode ser observada: “Elas merecem. Nós merecemos. Se bem que, como eu também ia dizendo, as restrições todas nos forçaram a conseguir caminhos inteligentes para superá-las, o que nos tornou melhores mulheres em todos os sentidos, inigualavelmente melhores do que seríamos sem elas¹⁹⁵.” Nesse trecho, a completa identificação com o público feminino é explicitada pela passagem do pronome “elas” a “nós”. Comparemo-lo a uma outra passagem em que a personagem aborda o mesmo tema: “A verdade é que, sob certo sentido, as mulheres não têm razão de queixa. Em primeiro lugar, essa conversa de que a maior parte da História da humanidade foi vivida sob o domínio masculino é questionável¹⁹⁶.” O olhar que ela lança parece ser exterior e neutro e o uso do presente do indicativo reforça o tom de “verdade” universal. Ambas as declarações são em potencial controversas, visto que simplificam a questão da dominação masculina. Na primeira, sua simpatia parece estar com as mulheres, grupo no qual ela se inclui; na segunda, com os homens. Tal oscilação chama a atenção para a composição irônica e paradoxal do romance.

A instauração de diferentes tipos de narratários é, em *Pornopopeia*, acompanhada por uma reflexão metatextual sobre a função que estes exercem dentro da narrativa:

Quando terminei o livro, a manhã já vigorava em Porangatuba, o sol se anunciando com espalhafato por trás do morro, onde o meu senso escolástico de direção indicaria o poente. Puta romanção. Gozado é que o esquema narrativo dele lembra esse papo que eu venho levando com você. Meu interlocutor — você — não se manifesta nunca, do mesmo jeito que o analista do Portnoy também fica na sombra o tempo todo enquanto o analisando tagarela sem parar no divã. [...] A grande diferença entre mim e o Portnoy — além de ele ser um grande personagem de ficção e eu apenas um claudicante trãnsfuga da realidade

¹⁹⁴ *Ibid.*, p. 131.

¹⁹⁵ *Ibid.*, p. 54.

¹⁹⁶ *Ibid.*, p. 66.

— é que o analista tá lá com o paciente-narrador, e você, bom, você nem sabe ainda que está envolvido num diálogo comigo. Mas logo saberá, se e quando for o caso¹⁹⁷.

O excerto sinaliza para uma das tensões exploradas pelo romance, aquela entre texto e mundo. Zé Carlos aproxima, no início, esses dois universos por meio da analogia intertextual e, em seguida, reivindica o caráter não-ficcional da sua empreitada narrativa. A construção paradoxal dessa passagem pode ser sintetizada da seguinte forma: um autor ficcional compara o seu trabalho com uma obra de ficção, para indicar que o que escreve parece, mas não é fruto da imaginação. A relação com o campo dos estudos literários é reforçada pelo uso de um vocabulário técnico e jargões próprios à análise textual (narrador, personagem, esquema narrativo, interlocutor), que sugerem que o relato não é produzido por um “leigo” e, sim, por um “iniciado” na literatura. Além dessas tensões, o que está em jogo na digressão metaficcional e intertextual de *Pornopopeia* é a caracterização da relação narrador-narratário. A narrativa contrapõe a prefiguração do leitor individualizada, a qual é eventualmente atribuída a identidade do narratário, e uma visão do interlocutor como uma função inerente ao gesto narrativo.

Em outra passagem, Zé Carlos define a função do narratário em outros termos: “Devo isso a mim e também a você, que, afinal, taí pagando de escada pro meu narrador tagarela¹⁹⁸”. Dentro de um esquete humorístico, o escada é o ator que permite ao seu parceiro de cena finalizar a piada. Ainda que não seja aquele que mais se destaque perante o público, ele é essencial para que a fórmula humorística seja bem sucedida. Entre o escada e o humorista principal existe uma relação de interdependência que seria análoga àquela manifestada entre o narratário e o narrador. Ao aproximar o termo oriundo da dramaturgia a noções narratológicas, Zé Carlos chama atenção para a cenografia que sustenta o seu discurso-espetáculo, rompendo, assim, com a ilusão ficcional.

Na *Casa dos Budas Ditosos*, identifica-se um questionamento metatextual similar sobre a função do interlocutor: “Será que estou fazendo psicanálise? Pavor, ouvido de aluguel, pavor. Bem, de certa forma, você e esse gravador são ouvidos de aluguel. Sei lá¹⁹⁹.” A figura do analista é solicitada a exemplo do trecho de *Pornopopeia*. Ainda que despreze a psicanálise, a narradora não descarta a possibilidade de que esteja de forma

¹⁹⁷ MORAES, *Pornopopeia*, p. 199.

¹⁹⁸ *Ibid.*, p. 128.

¹⁹⁹ RIBEIRO, *A casa dos budas ditosos*, p. 25.

indireta realizando uma autoanálise, e que seu empreendimento tenha uma função terapêutica, o que coloca em perspectiva o objetivo assumido por CLB de agir sobre os outros, visto que ela, mediante o seu texto, assume uma postura autorreflexiva. Pode-se concluir que o depoimento não visa apenas um auditório externo e que seu projeto pode ser considerado como um gesto de autopersuasão e de autoafirmação. Para convencer o seu público de que foi uma mulher extraordinária e de que sua vida foi exemplar, ela precisa primeiro acreditar nisso. Afinal, “a consciência é o primeiro público²⁰⁰”.

As narrativas integram, conforme defendido acima, diferentes tipos de narratários e ao fazê-lo colocam em destaque a comunicação instaurada entre o narrador e seus interlocutores. Sejam personagens ou não, estes auxiliam na criação de um quadro autorreflexivo e participam da caracterização dos autores ficcionais, funcionando como contraponto ou como espelho dos protagonistas. Eles representam modelos de leitura e posturas com os quais o leitor real pode se identificar ou se distanciar. É necessário, não obstante, atentar para a oscilação identitária e para a instabilidade e ambivalência que encarnam. Tais fatores apontam para a composição irônica das obras, que não disponibilizam um ponto de vista único no qual o leitor possa se apoiar.

As obras exploram de forma deliberada a duplicidade inerente à produção do discurso ficcional, que contrapõe a posição de um narrador ficcional à imagem e autoridade de um autor real. Elas convidam o leitor a considerar a dissimulação e a teatralização como chaves essenciais para a compreensão dos textos. Ao aproximar entidades (relativas ao universo textual e extratextual) que a crítica moderna busca com frequência separar, elas promovem uma reflexão sobre o que simboliza o gesto da autoria e questionam as representações do autor, do leitor, e suas funções.

²⁰⁰ Tereza Lúcia HALLIDAY, *O que é retórica*. São Paulo: Brasiliense, 1990, p. 26.

2 – DISSIMULAÇÕES PARÓDICAS

A paródia é uma prática intertextual ou interdiscursiva de imitação ou deformação humorística essencialmente irônica²⁰¹, como aponta Massaud Moisés. Está em perfeita sintonia com a estética pós-moderna por ser capaz de dialogar com um evento discursivo anterior e, simultaneamente, questionar e desafiar suas bases e estruturas de funcionamento. Ela explora características e convenções de determinadas obras, gêneros e tipos de discurso, ativando um quadro de referências do receptor e produzindo uma sensação de familiaridade. Ao mesmo tempo, deve integrar a diferença na representação e gerar um estranhamento. Para Linda Hutcheon, “a paródia estabelece uma relação dialógica entre identificação e distância²⁰²”. Lembrando a etimologia da palavra²⁰³ (em especial o fato de o radical *para* poder significar tanto “contra”, como “ao lado”), a acadêmica sugere que o procedimento não se restringe à crítica, à zombaria e à ridicularização e sublinha a sua capacidade de revisar, inverter, reatualizar, “transcontextualizar” outros textos²⁰⁴.

Os expedientes empregados pelos romances na elaboração de uma origem ficcional e na justaposição de *ethe* autorais devem ser vinculados a um jogo irônico e autorreflexivo em torno do ato da leitura. Para se analisar como a ideia de recepção é integrada nas narrativas torna-se fundamental que a noção de gêneros literários seja solicitada, pois estes cumprem um papel fundamental nesse processo, permitindo ao receptor acionar certos pressupostos, ajustar suas expectativas e adotar posturas

²⁰¹ "Implicando o diálogo entre duas obras, entre dois discursos, não entre um texto e a realidade do mundo, a paródia desenvolve-se como intertextualidade e pressupõe a ironia como o seu mecanismo de eleição. De onde ser definida como “a Inversão irônica, nem sempre às custas do texto parodiado”, ou seja, é uma “repetição com distância crítica, que marca a diferença em vez da semelhança”. " MOISÉS, *Dicionário de termos literários*, p. 341.

²⁰² “Parody seems to offer a perspective on the present and the past which allows an artist to speak to a discourse from within it, but without being totally recuperated by it. [...] For both artists and their audiences, parody sets up a dialogical relation between identification and distance. Like Brecht’s *Verfremdungseffekt*, parody works to distance and, at the same time, to involve both artist and audience in a participatory hermeneutic activity”. HUTCHEON, Linda, *A Poetics of postmodernism: history, theory, fiction*, New York London: Routledge, 1988, p. 35.

²⁰³ Relembremos a definição dada por Gérard Genette: “ôdè, c’est le chant ; para : ‘le long de’, ‘à côté’; parôdein, d’où parôdia, ce sera (donc?) le fait de chanter à côté, donc de chanter faux, ou dans une autre voix en contrechant – en contrepoint – ou encore de chanter dans un autre ton : déformer, donc, ou transposer une mélodie.” GENETTE, Gérard, *Palimpsestes: la littérature au second degré*, Paris: Éditions du Seuil, 1982, p. 17.

²⁰⁴ HUTCHEON, Linda, *A Theory of parody: the teachings of twentieth-century art forms*, New York: Methuen, 1985, p. 11.

interpretativas apropriadas a diferentes tipos de texto. As obras estimulam e desafiam a competência genérica, ou seja, o conhecimento das convenções que regem os gêneros do discurso, do leitor, ao encenar a abolição das fronteiras entre gêneros ficcionais e não-ficcionais – procedimento, por sinal, reivindicado pelo pós-modernismo – e aquelas internas a essas categorias. Nessa cenografia irônica e paradoxal destacam-se dois grandes gêneros “oficiais”, a autobiografia e o romance, e um gênero “paraliterário”, a pornografia.

2.1 – “MENTIRAS INTERPRETATIVAS”: A teatralização do pacto autobiográfico

As obras destacam e problematizam a noção de autor ao encenar o próprio gesto de autoria. A mesma dinâmica pode ser observada no que diz respeito à classificação genérica. As narrativas mobilizam uma reflexão em torno da questão: O que é um gênero literário? Enquanto algumas abordagens estruturalistas, como a de Vladimir Propp e Tzvetan Todorov, propõem que o estatuto genérico de um texto é determinado por seus componentes internos, boa parte do que se produz hoje sobre o tema leva em consideração o papel importante do leitor na ativação do que Gérard Genette chamou de “percepção genérica²⁰⁵”. A partir das contribuições de estudiosos como Mikhail Bakhtin e Jean-Marie Schaeffer, Raphaël Baroni sintetiza alguns dos principais postulados de uma perspectiva teórica sobre os gêneros centrada no papel do receptor²⁰⁶:

²⁰⁵ “[L]a perception générique, on le sait, oriente et détermine dans une large mesure l’ ‘horizon d’attente’ du lecteur, et donc la réception de l’œuvre.” GENETTE, *Palimpsestes*, p. 12.

²⁰⁶ Convém lembrar as contribuições de estudiosos como Wolfgang Iser e Hans Robert Jauss para essa questão. No final da década de 1960, o estudo do papel do leitor ganhou força com a constituição de um grupo de pesquisadores alemães, a Escola de Constança, cuja vertente teórica ficou conhecida como Estética da Recepção. Iser, que se tornou, ao lado de Jauss, um de seus maiores expoentes, construiu sua teoria literária a partir das contribuições do filósofo polonês Roman Ingarden, por sua vez seguidor de Edmond Husserl, pai da fenomenologia. Para Ingarden, embora os atos intencionais registrados por um autor num determinado texto sejam reativados ou decodificados pelo leitor, haverá sempre indeterminações que deverão ser resolvidas por meio de escolhas interpretativas operadas por uma leitura ativa. Iser aprofunda essa ideia ao afirmar que tais lacunas, que causam estranhamento e que podem ser de naturezas diversas (omissões, paradoxos, mudanças de perspectivas, instabilidade estilística, entre outros), são preenchidas graças à cooperação interpretativa do leitor que possui um repertório constituído de um conjunto de conhecimentos e experiências de leituras prévias. Ingarden e Iser não veem a literatura como um objeto estático, mas um processo dinâmico que promove o diálogo entre as consciências do autor e a do leitor: “o texto ficcional deve ser visto principalmente como comunicação, enquanto a leitura se apresenta em primeiro lugar como uma relação dialógica”. ISER, *O ato de leitura: uma teoria do efeito estético*, p. 123.

[L]'acte (conscient ou inconscient) qui consiste à rattacher une œuvre à un genre littéraire spécifique a pour fonction essentielle de soutenir et d'orienter l'acte de lecture. Le genre en lui-même, s'il se fonde sur des régularités structurales ou thématiques appartenant à un groupe d'œuvres, ne peut exister que dans la mesure où il est constitué par un sujet capable de percevoir ces régularités. Le lecteur se constitue des "architextes" par abstraction de règles génériques tirées de l'ensemble des textes concrets qui font partie de son encyclopédie ; ce produit architextuel est donc partiellement subjectif, sujet à des corrections perpétuelles, et les attentes qu'il génère sont très souvent inconscientes. La compétence générique est, par conséquent, un amalgame de connaissances abstraites, de stéréotypes culturels, que le lecteur acquiert par sa pratique des œuvres littéraires. Cette compétence peut varier considérablement d'un individu à l'autre mais, malgré sa valeur subjective et le fait qu'elle soit toujours susceptible d'être réévaluée ou renégoeciée, elle ne fonde pas moins la capacité de suivre une histoire à travers un pacte de lecture plus ou moins explicite fixant les horizons d'attente du lecteur²⁰⁷.

Considerando as noções de competência genérica²⁰⁸, arquitexto (cunhada por Genette) e de contrato de leitura, resgatadas pelo pesquisador, pode-se concluir que as obras programam em certa medida a leitura por meio da ativação no leitor de certas expectativas, conhecimentos, estereótipos e pressupostos ligados aos gêneros. Os romances internalizam um modelo de leitor ativo cuja postura interpretativa implica a identificação de operações de rupturas dentro do texto e a adoção de uma visão dupla que leve em consideração os diferentes elementos que as publicações colocam em tensão na fabricação de uma composição irônica. Dentre eles, encontram-se as marcas de gêneros textuais referenciais e não-referenciais.

O universo architextual que o *corpus* ativa é aquele das narrativas do "eu". Dos diversos gêneros a elas associados, a autobiografia parece constituir o modelo de referência na composição dos textos, por se aproximar, em termos de fôlego narrativo, do romance. Vale reproduzir a conhecida definição formulada por Philippe Lejeune: "Récit

²⁰⁷ BARONI, Raphaël, "Genres littéraires et orientation de la lecture. Une lecture modèle de 'La mort et la boussole' de J. L. Borges", *Poétique*, v. 134, n. 2, p. 141–157, 2003, p. 143–144.

²⁰⁸ A noção de competência genérica e a ideia de que os gêneros literários são historicamente situados e culturalmente determinados por uma tradição remetem à importante teorização de Bakhtin em torno dos gêneros discursivos. Para o pensador russo, os enunciados tendem a se estruturar de maneira relativamente estável, o que permitem que sejam reconhecidos pelos participantes de uma situação comunicacional. Graças a essa estruturação habitual, o destinatário de um determinado enunciado pode antecipar os elementos, as características. Daí o caráter econômico dos gêneros discursivos visto que não precisamos construir as bases comunicativas a cada nova interação. "A utilização da língua efetua-se em forma de enunciados (orais e escritos), concretos e únicos, que emanam dos integrantes duma ou doutra esfera da atividade humana. O enunciado reflete as condições específicas e as finalidades de cada uma dessas esferas [...]. Cada esfera de utilização da língua elabora seus tipos relativamente estáveis de enunciados, sendo isso que denominamos gêneros do discurso." BAKHTIN, Mikhail, "Os gêneros do discurso", in: *Estética da criação verbal* [1952-1953], São Paulo: Martins Fontes, 2003, p. 290.

rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité²⁰⁹." O que distingue a autobiografia do gênero romanesco é a referencialidade reivindicada pelo primeiro. O que a separaria de outros textos vizinhos, como o diário, é o escopo que se estende à integralidade ou o essencial de uma vida²¹⁰. O *corpus* recupera e desconstrói esses paradigmas.

No que diz respeito às fronteiras entre os diferentes gêneros do "eu", cabe ressaltar que *O Caderno Rosa de Lori Lamby* e *Quenga de Plástico* adotam uma estrutura episódica que remetem ao funcionamento de um diário (e sua versão contemporânea virtual, o *blog*). Ainda que se estruturam de maneira distinta e tenham modos de circulação diferentes, esses gêneros vizinhos instauram um pacto similar com o leitor²¹¹.

Segundo Philippe Lejeune, a autobiografia se diferencia de outras narrativas ficcionais fundadas em um "eu" pelo pacto que instaura com o leitor²¹², fundado no reconhecimento da unidade entre autor, narrador e personagem, representada pela equação $A=N=P$ ²¹³. O texto autobiográfico solicita que uma atenção especial seja conferida a elementos peritextuais (ligados às informações veiculadas pela publicação) e epitextuais (relativos à existência extratextual daquele que escreve) que possam corroborar essa unidade²¹⁴. Conforme demonstrado no capítulo anterior, as obras

²⁰⁹ LEJEUNE, Philippe, *Le pacte autobiographique*, Paris: Éd. du Seuil, 1996, p. 14.

²¹⁰ Para Lejeune, a autobiografia engloba: "[...] des récits écrits par l'individu concerné lui-même (ce qui exclut les biographies), présentés comme directement référentiels (ce qui exclut les romans) et portant sur une vie entière ou sur l'essentiel d'une vie (ce qui exclut à la fois les souvenirs d'enfance, les récits détachés d'épisodes de la vie adulte et les journaux intimes)". LEJEUNE, Philippe, *Moi aussi*, Paris: Seuil, 1986, p. 265.

²¹¹ Como apontou Massaud Moisés, é "difícil traçar o limite exato entre a autobiografia, as memórias, o diário íntimo e as confissões, visto conterem, cada qual a seu modo, o mesmo extravasamento do 'eu' ". MOISÉS, *Dicionário de termos literários*, p. 46.

²¹² "Dans 'Le pacte autobiographique', je montre que ce genre se définit moins par les éléments formels qu'il intègre, que par le « contrat de lecture », et qu'une poétique historique se devrait donc d'étudier l'évolution du système des contrats de lecture et de leur fonction intégrante." LEJEUNE, *Le pacte autobiographique*, p. 8.

²¹³ "Cette identité, n'étant plus établie à l'intérieur du texte par l'emploi du 'je', est établie indirectement, mais sans aucune ambiguïté, par la double équation : auteur = narrateur, et auteur = personnage, d'où l'on déduit que narrateur = personnage même si le narrateur reste implicite. Ce procédé est conforme, au pied de la lettre, au sens premier du mot autobiographie : c'est une biographie, écrite par l'intéressé, mais écrite comme une simple biographie." *Ibid.*, p. 16.

²¹⁴ Alguns estudiosos, como Paul de Man, tendem a ver a autobiografia menos como um gênero do que como um modo de leitura que pode ser aplicado a uma infinidade de textos: "Empirically as well as theoretically, autobiography lends itself poorly to generic definition; each specific instance seems to be an exception to the norm; the works themselves always seem to shade off into neighboring or even incompatible genres and, perhaps most revealing of all, generic discussions, which can have such powerful

encenam o dispositivo autobiográfico por meio da criação dos autores ficcionais e, em alguns casos, mediante elementos do espaço peritextual.

Ainda que não apresente técnicas exclusivas, o texto autobiográfico apresenta algumas características recorrentes que são recuperadas pelas obras. Além da unidade A=N=P simulada pelos romances, identificam-se a adoção de um olhar retrospectivo; a oposição entre os dois “eu’s”, aquele que conta e o que é contado, separados por um lapso temporal; a alternância entre a cena e o sumário; a ausência de focalização interna de outros personagens; a problematização da memória. Os romances mobilizam, em graus diversos, essas características e cada um deles encarna modelos autobiográficos diferentes, que serão detalhados a seguir.

A Casa dos Budas Ditosos é, dentro do *corpus*, o romance que mais se aproxima de uma concepção tradicional da autobiografia. CLB manifesta, aliás, o desejo de realizar um empreendimento dessa natureza, algo que insinua por meio do primeiro título escolhido para o seu depoimento: “Memórias de uma libertina”. Existe, entretanto, como em diversos textos do gênero, uma limitação temática. Afinal, as histórias que a narradora decide compartilhar com o seu interlocutor estão quase sempre relacionadas às suas experiências sexuais. O gesto autobiográfico funda-se, ainda assim, no desejo de contar a história uma vida de forma cronológica e em sua integralidade. O romance focaliza, primeiramente, os antepassados da protagonista, estabelecendo a sua árvore genealógica, e termina com o relato da velhice, que corresponde ao presente da enunciação.

A justaposição das posições do eu-personagem e a do eu-narrador é um elemento essencial na construção da narrativa:

É impressionante como eu fiz tudo isso logo da primeira vez, porque foi mesmo a minha primeiríssima vez, e eu nunca tinha visto nada, nem ninguém tinha de fato me ensinado nada, a não ser em conversas doidas com as outras meninas do colégio, principalmente as internas, que sempre ficavam meio loucas, como é natural. Grande parte dessas histórias não tinha muito a ver com o que efetivamente é feito, com exceção das histórias sobre algumas das freiras e outras alunas, que eu depois vi que eram mais ou menos verdade e hoje sei que, na maioria dos casos, eram verdade²¹⁵.

heuristic value in the case of tragedy or of the novel, remain distressingly sterile when autobiography is at stake. [...] Autobiography, then, is not a genre or a mode, but a figure of reading or of understanding that occurs, to some degree, in all text.” DE MAN, Paul, "Autobiography as De-facement", *MLN*, v. 94, n. 5, p. 919–930, 1979, p. 920–921.

²¹⁵ RIBEIRO, *A casa dos budas ditosos*, p. 30.

Ainda que, de fato, partilhem a mesma identidade, as duas versões do “eu” não manifestam necessariamente os mesmos pontos de vista e conhecimentos. CLB com frequência interpreta acontecimentos do passado, aos quais confere novos sentidos. No trecho, o efeito de duplicação da personagem é reforçado pela admiração que a sexagenária, no auge de sua experiência e com uma bagagem considerável de saberes, demonstra pela menina desenvolva e precoce que fora.

O relato é acompanhado de comentários e reflexões da personagem, que analisa, com o olhar do presente, suas atitudes do passado, comparando temporalidades diferentes: “Era o que se fazia no meu tempo, chega a ser difícil reconstituir como era complicado no meu tempo²¹⁶.” Um dos objetivos de CLB é mostrar como ela foi capaz de contornar as diversas restrições do “seu tempo” e viver plenamente sua sexualidade. A noção de reconstituição é relevante, pois a autobiografia ficcional expõe um olhar sócio-histórico ao focalizar algumas das principais mudanças que marcaram a vida privada dos brasileiros durante o século XX – aspecto que será aprofundado na segunda parte deste trabalho.

A narradora aborda a tópica da memória e a impossibilidade de uma reconstituição fiel dos acontecimentos do passado: “A gente pensa que lembra como eram as coisas, mas não lembra, há sempre filtros, filtros da memória, filtros das neuroses, filtros do voluntarismo, tudo quanto é tipo de filtro²¹⁷”. A declaração da autora ficcional funciona como uma advertência ao leitor, um convite para que a narrativa seja assimilada com cautela. Ao integrar esse questionamento no romance, Ubaldo Ribeiro aplica uma convenção recorrente em textos que exploram o gesto autobiográfico.

Deve-se considerar o papel que a perspectiva da morte exerce na decisão da personagem de divulgar suas memórias. A confrontação com a própria finitude é um dos principais motivos que impelem um indivíduo a fazer um balanço de sua vida: “Personne n’écritait son autobiographie s’il n’avait pas découvert concrètement son caractère mortel²¹⁸.” O tópico da doença de CLB é introduzido de maneira enigmática nas primeiras

²¹⁶ *Ibid.*, p. 32.

²¹⁷ *Ibid.*, p. 51.

²¹⁸ LECARME, Jacques; LECARME-TABONE, Eliane, *L’autobiographie*, Paris: Colin, 2004, p. 129.

páginas do romance e, ao longo da narrativa, a personagem procura reprimi-lo, evitando confrontar-se com a questão: “Não, mais tarde eu falo nisso, não quero baixar o astral lembrando que minha morte vem aí a qualquer hora, esta doença²¹⁹...” Ao chegar ao presente da enunciação, ela se vê impelida a abordar o assunto, revelando ter um aneurisma inoperável, o que significa que conviveu, durante a composição do relato, com o medo de que a qualquer momento pudesse sucumbir à enfermidade. A sombra da morte foi uma companheira inseparável ao longo de todo o processo de elaboração do texto. O caráter imprevisível da doença torna o gesto de “escrita de si” urgente.

Convém associar a perspectiva da morte à noção de pecado, central na obra. A personagem afirma ter tido uma educação católica e ter seguido todos os ritos da religião, assumindo experimentar em algumas ocasiões uma culpa ligada ao “lixo católico²²⁰” que carrega, herança de sua formação. Não é por acaso que a ideia de pecado ressurge nas últimas linhas do depoimento: “Eu não pequei contra a luxúria. Quem peca é aquele que não faz o que foi criado para fazer. [...] Quero acreditar, mas não posso ter certeza, não se pode ter certeza de nada, que Deus me terá em Sua Glória e sei que Ele agora está rindo²²¹.” A postura assertiva e orgulhosa que ela assume durante todo o relato deve ser comparada ao posicionamento humilde que ela revela nessas linhas. A mudança de tom parece estar associada ao medo da danação eterna. O gesto autobiográfico da narradora autoral pode ser encarado como uma maneira de lidar com esse temor, um expediente que lhe permite validar e justificar as escolhas nada convencionais que realizou ao longo da sua existência. O final do romance permite nuançar, dessa forma, a imagem que a narradora projetou durante todo seu depoimento.

A obra de Ubaldo Ribeiro explora de modo irônico o vínculo histórico entre a autobiografia e o rito católico da confissão, ao qual CLB faz explicitamente alusão: “[A] Igreja tem sacadas geniais, vamos reconhecer, a confissão auricular foi uma delas²²²”. Uma das primeiras e mais influentes obras autobiográficas do mundo ocidental é o livro *Confissões*, de Santo Agostinho, escrito entre 397 e 401 d.C. Jean-Jacques Rousseau recuperou o mesmo título quando publicou, no final do século XVIII, aquela que é

²¹⁹ RIBEIRO, *A casa dos budas ditosos*, p. 37.

²²⁰ *Ibid.*, p. 135.

²²¹ *Ibid.*, p. 163.

²²² *Ibid.*, p. 143.

considerada a obra fundadora da autobiografia moderna. Para Georges Gusdorf, o cristianismo teve um impacto decisivo no desenvolvimento do gênero autobiográfico, pois integrou o exame de consciência, como uma prática discursiva, no cotidiano do homem comum. O estudioso destaca igualmente o ideal de transparência e exaustividade que caracteriza o sacramento da penitência, assim como a sua dimensão retórica²²³. Essas características podem ser identificadas no discurso desinibido e persuasivo da narradora da *Casa dos Budas Ditosos*. O leitor é convidado, por meio do jogo confessional instaurado no romance, a ocupar o lugar do sacerdote, daquele que repertoria e julga os pecados da libertina que, em última instância, parece buscar uma forma de absolvição.

O objetivo “de tudo contar”, próprio do rito cristão, pode ser identificada na narrativa do *Caderno Rosa de Lori Lamby*, conforme analisa Michel Riaudel:

Trazendo à frente do palco uma série de primeiras pessoas, as do caderno rosa e do preto, especialmente aquelas da correspondência entre Lori Lamby e o tio Abel, *O Caderno rosa* adota uma estratégia diferente, que remete a outro dispositivo cristão: a confissão. Lori Lamby, uma criança de oito anos, narra uma história que primeiramente se apresenta como uma espécie de diário, ao qual, como qualquer autora de um diário, ela confia, no segredo de um *tête-à-tête* com a folha branca, os momentos mais ou menos confessáveis de sua existência. [...] a confissão esforça-se para assegurar a veracidade de um discurso sempre sob suspeita de mentira ou de omissão. [...] Na ausência de maiores certezas, o que garante a exaustividade da fala é a crença que a confissão se efetua sob o olhar do Deus onisciente, exaustividade também solicitada pelo valor performativo da confissão: já que falar é o primeiro passo do exorcismo que conjura o pecado que está em nós, e já que não podemos esperar senão alívio e absolvição, por que encobrir nossos próprios erros²²⁴?

Se, por um lado, a “exaustividade da fala” remete ao sacramento do perdão, por outro, a estrutura da narrativa principal, comandada por Lori, aproxima-se daquela do

²²³ “En premier lieu, il faut relever le fait que le genre de l’autobiographie apparaît limité dans le temps et dans l’espace: il n’a pas toujours existé, il n’existe pas partout. Si les *Confessions* d’Augustin fournissent le point de repère initial d’une première réussite éclatante, on aperçoit aussitôt qu’il s’agit là d’un phénomène tardif dans la culture occidentale, au moment où l’apport chrétien vient se greffer sur les traditions classiques. [...] Le christianisme fait prévaloir une anthropologie nouvelle; chaque destinée, si humble soit-elle, suppose une sorte d’enjeu surnaturel. Elle se développe comme un dialogue de l’âme avec Dieu, où, jusqu’à la fin, chaque geste, chaque initiative de pensée ou de conduite, peut tout remettre en question. Chacun est comptable de sa propre existence, et les intentions comptent autant que les actes. D’où un intérêt nouveau pour les ressorts secrets de la vie personnelle; la règle de la confession des péchés vient donner à l’examen de conscience un caractère à la fois systématique et obligatoire. Le grand livre d’Augustin procède de cette exigence dogmatique: une âme de génie dépose son bilan devant Dieu en toute humilité, niais aussi en toute rhétorique.” GUSDORF, Georges, “Conditions et limites de l’autobiographie”, in: REICHENKRON, Günter; HAASE, Erich (orgs.), *Formen der Selbstdarstellung: Analekten zu einer Geschichte des literarischen Selbstportraits*, Berlin: Duncker & Humblot, 1956, p. 105,110.

²²⁴ RIAUDEL, “Falando com Deus...”, p. 140–141.

diário íntimo. Apesar de não contar com marcadores de data típicos do formato diarístico, o romance alude ao gênero pela estruturação episódica da narração que veicula, a cada mininarrativa, acontecimentos de um dia. A maneira como a jovem heroína inicia o relato de suas experiências cotidianas reforça essa dinâmica: “Hoje foi um dia muito maravilhoso e diferente²²⁵”; “Hoje estamos todos em crise, como diz o papai²²⁶”; “Hoje, graças a Deus, veio o tio Abel e eu posso conversar um pouco com ele²²⁷”. Cabe salientar que, ainda que a narrativa principal, instaure uma dinâmica diarística, a obra é, em seu conjunto, pela sua natureza, híbrida, pois a narração principal, fundada no relato dos encontros luxuriosos de Lori e do ambiente familiar no qual está inserida, é entrecortada pelas cartas, recebidas e enviadas pela heroína, e o mini-conto “Caderno Negro”. Esses textos participam da construção de uma perspectiva biográfica, visto que são peças fundamentais no estabelecimento da evolução da personagem principal, revelando etapas importantes do seu duplo aprendizado, linguístico e erótico.

O gesto autobiográfico ficcional vincula-se à ideia de aprendizado e, nesse sentido, a obra parece parodiar, além dos gêneros já citados, o *Bildungsroman*, subgênero romanesco centrado nos anos de formação de um jovem rumo à maturidade²²⁸. O romance de formação é um dos principais arquétipos narrativos que um autor tem à sua disposição na composição de sua autobiografia²²⁹. A distorção paródica se traduz no texto de Hilst na condensação, em um curto período, do aprendizado precoce, intenso e inevitavelmente incompleto de uma menina de oito anos. A heroína hilstiana inclui na narração os seus

²²⁵ HILST, *O caderno rosa de Lori Lamby*, p. 27.

²²⁶ *Ibid.*, p. 69.

²²⁷ *Ibid.*, p. 71.

²²⁸ O semiólogo François Jost destaca o parentesco entre o romance de formação e a autobiografia: “Il est un autre genre qui exclut la mort comme solution de la trame: l’autobiographie. Réelle ou fictive, elle n’appelle pas de conclusion; tout comme le roman d’apprentissage elle peut, elle doit même présenter un ‘open end.’ De multiples relations lient ces deux espèces de roman. Tout d’abord, il n’est guère de Bildungsroman qui ne soit, en fait, une sorte d’autobiographie a peine simulée, dans laquelle l’action se détache d’un arrière-plan didactique et philosophique. Dans tous les cas, les auteurs analysent certaines attitudes a l’égard de la vie, insistent sur diverses réactions en face des événements. Les héros, de part et d’autre, se meuvent dans le monde des réalités qu’ils s’efforcent de dominer, qu’ils tentent de juger dans un large contexte. Voilà pourquoi, dans une certaine mesure et a plus d’un point de vue, l’on pourrait voir dans les *Confessions* de saint Augustin, les *Mémoires* de Cellini, la *Vita* de Hobbes, et *Monsieur Nicolas* de Restif de la Bretonne de lointains modèles du Bildungsroman : en effet, le vécu y prévaut.” JOST, François, “La Tradition Du Bildungsroman”, *Comparative Literature*, v. 21, n. 2, 1969, p. 100.

²²⁹ Segundo Ina Schabert, é possível identificar diversos modelos narrativos em voga no passado nas autobiografias contemporâneas: “Readers who have developed and enlarged their understanding of the human mind through twentieth century psychological fiction, all too often detect in today’s biographies the patterns of yesterday’s novels – of the realist novel, the 19th century Bildungsroman, the romantic *Künstlerroman*.” SCHABERT, Ina, *In Quest of the Other Person: Fiction as Biography*, Tübingen: Francke, 1990, p. 50.

momentos de incompreensão, a princípio banais no que diz respeito à trama narrativa, mas fundamentais para a composição da personagem e para simulação de um trabalho inacabado e em construção:

E depois quando ele saiu, eu ouvi uma briga, mas ele disse que ia pagar de um jeito bom, ele usou uma palavra que eu depois perguntei pra mamãe e mami disse que essa palavra que eu perguntei é regimento. Então regimento, ele disse²³⁰.

CLB, Leysla e Lori revelam um progressivo amadurecimento e aperfeiçoamento de suas habilidades sobretudo sexuais. O dispositivo autobiográfico permite a confrontação de diferentes versões do mesmo indivíduo e revela-se, portanto, fundamental na marcação da evolução das personagens.

O ponto de partida de *Pornopopeia* é o desejo do protagonista de relatar um acontecimento extraordinário que vivenciou. Ao longo da narrativa, manifesta uma hesitação entre concepções diferentes do projeto, oscilando entre a escrita de um roteiro cinematográfico e um livro a ser publicado. A instabilidade genérica é uma das marcas da composição ambígua e irônica do texto e reflete o próprio temperamento do personagem que demonstra, de forma reiterada, o seu caráter indeciso. A produção de uma autobiografia *strictu sensu* não está, entretanto, nos planos do personagem.

A narrativa focaliza o intervalo de alguns dias, abarcando os instantes que antecederam a orgia bramânica até a fuga do protagonista para Paraty. Ao longo de uma narração ziguezagueante, Zé Carlos revela ao seu interlocutor diferentes aspectos da sua personalidade e do seu cotidiano na cidade de São Paulo. Os flashbacks instaurados por algumas digressões dão acesso à infância e à vida familiar do personagem e parecem nascer quase de modo accidental, de um desejo semi-inconsciente de “se contar”: “Não sei o que me deu de desatar essas histórias empoeiradas, assim, de repente. No filme [...] não pretendo puxar esse lampejo retroativo familiar, como é óbvio. [...] Mas, só pra completar minha rica biografia, acrescento que entrei na escola de cinema da USP em 83²³¹.” Convém destacar o papel cômico da denegação, dado que o cineasta não pode resistir ao ímpeto autobiográfico. Ainda que não o reconheça, sua empreitada escritural cumpre a função, identificada por Lejeune, de contar a “história de uma personalidade”.

²³⁰ HILST, *O caderno rosa de Lori Lamby*, p. 21–22.

²³¹ MORAES, *Pornopopeia*, p. 96.

Ao longo do seu relato, Zé Carlos acumula más decisões ao tentar contornar os problemas aos quais se vê confrontado. A instância-narrador emite um olhar crítico e debochado sobre os reincidentes erros da instância-personagem. Ao equacionar a sua existência por meio dessa análise retrospectiva, o malandro chega a um resultado nulo: “Pensar em como eu já devia ter puxado o carro desse casório faz tempo — depois da primeira trepada com ela, pra ser mais exato. É incrível, mas parece que não sei me valer de nada que aprendi em quatro décadas, dois anos e vários meses de vida²³².”

A narrativa autobiográfica instaurada em *Quenga de Plástico* funda-se no desejo exibicionista da heroína, sendo, ao mesmo tempo, um exercício narcisista e publicitário que se integra na construção de uma imagem de “star: “Decidi escrever sobre minha vida de ex-atriz pornô, atual dançarina e futura professora de balé, porque eu, diferente das outras atrizes e pessoas comuns, sou extraordinária²³³.” No *flashback* instaurado pela narrativa em *mise en abyme*, o seu “De Profundis” – cujo título irônico explora o já citado duplo sentido do termo “profundidade” no romance –, ela divulga informações relativas à sua origem e à sua escolha profissional: “Sempre fui puta, desde a infância. Acontece que a imaturidade nos faz cometer erros medonhos, então eu dava de graça²³⁴.” Assim como no texto de Ubaldo Ribeiro, a heroína da obra de Juliana Frank identifica uma vocação precoce para a luxúria, lamentando, em contrapartida, a emergência tardia do seu tino comercial. Ainda que de forma pontual lance um olhar para o passado, o foco da narrativa, estruturada em episódios, é a exibição de *flashes* do cotidiano fora do comum da atriz-pornô.

Juliana Frank parodia um fenômeno editorial que se consolidou nas últimas décadas: a proliferação de livros autobiográficos de personalidades da mídia e celebridades instantâneas, muitas delas jovens. Observa-se, assim, a democratização do gênero, que se traduz em um alargamento do perfil do biografado. Ter uma bagagem biográfica significativa e ser uma figura proeminente no cenário sociocultural não são necessariamente pré-requisitos na escolha do que é publicado. O sucesso desses livros comprova o interesse do público pela intimidade dos famosos, pelos segredos,

²³² *Ibid.*, p. 92.

²³³ FRANK, *Quenga de Plástico*, p. 11.

²³⁴ *Ibid.*, p. 43.

indiscrições e histórias edificantes de superação que eles comportam, podendo ser vinculado ao fenômeno da espetacularização da vida privada:

As novas versões dos gêneros autorreferentes que desembocam no insólito fenômeno de exibição da intimidade dizem muito sobre as configurações atuais dessas delicadas entidades: o eu e a vida, sempre fluidas e dificilmente apreensíveis, embora cada vez mais enaltecidas, veneradas e espetacularizadas²³⁵.

Juliana Frank parodia o fenômeno da “exibição da intimidade”, radicalizando a sua dimensão sensacionalista por meio da representação de uma série de infrações que vão da conduta indecente em lugar público ao assassinato.

Os diários de prostitutas, que constituem uma vertente do filão das biografias de celebridades, parecem inspirar em especial a autora. O exemplo mais célebre no Brasil é o do *best-seller Doce Veneno do Escorpião*, escrito, com o auxílio de um *ghost writer*, por Rachel Pacheco, conhecida pelo pseudônimo de Bruna Surfistinha, e publicado em 2005²³⁶. Muitos desses trabalhos são publicados a princípio em *blogs*, plataformas eletrônicas que permitem a divulgação fácil e rápida de textos de naturezas diversas na internet: “Também fiz um blog, porque sei o quanto sou interessante. E dele nasceu esse livro que você tem em mãos²³⁷.” O caráter episódico da narrativa, composta de mini-narrativas, de fato remete à ferramenta de comunicação e, nesse sentido, o romance reflete uma modalidade do discurso autobiográfico que nasceu com o avanço tecnológico das últimas décadas. O *blog* se tornou, assim como outras redes sociais, um veículo de autopromoção que, apesar de supor um acesso à vida privada e real de um indivíduo, se caracteriza pela ambiguidade:

Uma consideração habitual quando se examinam esses costumes ainda estranhos – embora já não tão novos assim – é que os sujeitos neles envolvidos ‘mentem’ ao narrar suas vidas na web. Aproveitando vantagens como os diversos graus de anonimato e a facilidade de recursos que oferecem as mídias interativas, por exemplo, os habitantes desses espaços montariam espetáculos de si mesmos para exibir uma intimidade

²³⁵ SIBILIA, Paula, *O Show do Eu: A intimidade como espetáculo*, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008, p. 33–34.

²³⁶ Além do livro de Bruna Surfistinha, Maurício de Bragança cita outros exemplos de blogs de prostitutas que foram transformados em livros de sucesso: *The intimate adventures of a London call girl*, da britânica Belle de Jour (pseudônimo de Brooke Magnanti), publicado em 2005, e *A tua amiga*, da portuguesa Maria Porto (pseudônimo de Andreia Vilhena). BRAGANÇA, Maurício de, "O doce veneno da cultura de massa ou o que Bruna Surfistinha tem a nos ensinar para além do Kama Sutra pop", *Via Atlântica*, v. 20, p. 39–51, 2011, p. 43–44 No Brasil, Lola Benevenuti (também autora de um blog), Vanessa de Oliveira e Gabriela Leite são outros exemplos de ex-prostitutas que publicaram livros autobiográficos.

²³⁷ FRANK, *Quenga de Plástico*, p. 9.

inventada. Seus testemunhos seriam, a rigor, falsos ou hipócritas: em suma, não autênticos. Ou seja, enganosas autoficções, meras mentiras que se fazem passar por pretensas realidades, ou então relatos não-fictícios que preferem explorar as ambiguidades entre um e outro campo²³⁸.

Por meio da ficcionalização e da paródia dessas narrativas contemporâneas do “eu”, Frank explicita o caráter artificial e a encenação que estão por traz desses textos, elementos que, em uma certa medida, são inerentes ao próprio expediente autobiográfico.

Ao explorarem as noções de verdade e de autenticidade, o *corpus* simula e problematiza o pacto de transparência que a autobiografia por via de regra propõe ao leitor. Como aponta Jean Starobinski, a ficção e, em particular, o romance, explora com frequência o estilo autobiográfico para instaurar uma ilusão de transparência e uma imprecisão entre o real e o imaginário. Ao fazê-lo, os textos ficcionais resgatam, paradoxalmente, uma indeterminação que é inerente à modalidade biográfica, afinal todo gesto de “se contar” pressupõe a possibilidade da mentira:

Non seulement l'autobiographe peut mentir, mais "la forme autobiographique" peut revêtir l'invention romanesque la plus libre : les "pseudo-mémoires", les récits "pseudo-autobiographiques" exploitent la possibilité de narrer à la première personne une histoire purement imaginaire. Le je du récit n'est alors assumé "existentiellement" par personne ; c'est un je sans référent, qui ne renvoie qu'à une image inventée. Pourtant le je du texte est indiscernable du je de la narration autobiographique "sincère". On en conclut aisément que, sous l'aspect de l'autobiographie ou de la confession, et malgré le vœu de sincérité, le "contenu" de la narration peut fuir, se perdre dans la fiction, sans que rien n'arrête ce passage d'un plan à l'autre, sans qu'aucun indice non plus ne le révèle à coup sûr²³⁹.

A narração em primeira pessoa impossibilita a emergência de uma perspectiva neutra e imparcial, o que deve servir de alerta para a possibilidade de que os narradores “pouco dignos de confiança”, assim caracterizados por Wayne Booth²⁴⁰, não estejam sempre comprometidos com a verdade, manifestando outros interesses. Phillip Roth, um dos modelos de inspiração reivindicados por Zé Carlos em *Pornopopeia*, resume bem a questão em sua própria autobiografia, intitulada de forma irônica *Os Fatos*, ao anunciar que qualquer empreitada dessa natureza convida o leitor a procurar um “contratexto”, o que o autor esconde, por ser “provavelmente a mais manipuladora das formas

²³⁸ SIBILIA, *O Show do Eu: A intimidade como espetáculo*, p. 55–56.

²³⁹ STAROBINSKI, Jean, "Le style de l'autobiographie", *Poétique*, v. 3, p. 257–265, 1970, p. 258.

²⁴⁰ “À falta de termos melhores, chamei ao narrador fidedigno quando ele fala ou actua de acordo com as normas da obra (ou seja, com as normas do autor implícito), e pouco digno de confiança quando não o faz.” BOOTH, *A retórica da ficção*, p. 174–175.

literárias²⁴¹”. Mesmo a mais bem-intencionada autobiografia, contará com uma dimensão ficcional na maneira como os fatos são interpretados, agenciados e apresentados ao leitor. As obras que simulam essa dinâmica genérica expõem o que há de artificial na composição de uma narrativa pessoal e na fabricação de uma imagem de si²⁴². Nesse sentido, cabe analisar como os romances instauram uma dinâmica paradoxal, reivindicando e colocando em dúvida sua própria autenticidade.

Para que um relato ficcional seja percebido como verdadeiro dentro dos parâmetros que regem cada universo diegético (que variam, por exemplo, entre uma obra de ficção científica e outra realista) é necessário que o narrador incarne uma certa autoridade por meio da relação que estabelece tanto com os fatos que relata quanto com o seu interlocutor. A postura autoral construída pelos narradores está vinculada a um ideal de autenticidade e à promessa de uma perspectiva original fundada em um modo de vida e experiências, ao mesmo tempo, reais e extraordinários. É dessa forma que os personagens “vendem” ao seu interlocutor suas empreitadas narrativas. Tal dinâmica é introduzida na obra de Hilst, já em suas primeiras linhas, quando a protagonista afirma contar o relato do seu jeito: “Mas eu vou continuar o meu caderno rosa, eu acho que ele está lindo, e que o tio Lalau vai adorar, porque eu conto a verdade direitinho como ele gosta²⁴³.” A ideia de veracidade é, entretanto, desestabilizada ao final do texto, quando Lori revela que suas histórias foram na realidade inspiradas nos escritos do pai. Nesse instante, o contrato de leitura que ela havia estabelecido com o seu narratário-leitor é quebrado. Um procedimento similar pode ser observado nas demais obras, ou seja, o autor ficcional colocará em dúvida, em algum momento, a veracidade da história.

Ao final da *Casa dos Budas Ditosos*, CLB põe em xeque a integralidade do seu depoimento ao assumir não ter sido de todo fiel aos fatos: “Quantas mentiras, embora a maior parte, felizmente, apenas interpretativa, já não contei aqui e vou continuar a

²⁴¹ ROTH, Philip, *Os Factos: Autobiografia de um Romancista* [E-book], Alfragide: Leya, 2014, p. s.p.

²⁴² Philippe Lejeune chamou a atenção, por intermédio do conceito de autocópia, para o fato de que os textos autobiográficos estabelecem uma relação intertextual com narrativas anteriores, reiterando fórmulas preexistentes: “Il peut être désagréable de prendre conscience de la part de répétition qui entre dans la création. Il y a conflit apparent entre l'idéologie autobiographique, et la réalité de l'intertextualité. Conflit entre le désir de faire oublier cette intertextualité [...] et la nécessité de la faire fonctionner. Douleur à penser que l'individu est un fait de série, et l'originalité un code. L'autobiographie ne serait-elle pas toujours autobiocopie ?” LEJEUNE, Philippe, "L'autobiocopie", in: CALLE-GRUBER, Mireille; ROTHE, Arnold; BERSCHIN, Walter (orgs.), *Autobiographie et biographie: Colloque franco-allemand de Heidelberg*, Paris: A.-G. Nizet, 1989, p. 53.

²⁴³ RIBEIRO, *A casa dos budas ditosos*, p. 77.

contar²⁴⁴”. Para amortecer o impacto dessa revelação, a narradora forja o conceito de “mentira interpretativa”, insinuando que a percepção que se tem da realidade é subjetiva, ideia que não é em si absurda, mas que contraria a postura autoral que havia assumido desde o início do seu relato, fundada no ideal de transparência e no objetivo de trazer à tona a verdade, termo recorrente no seu discurso. Sua profissão de fé, tal como aqui se constata, vincula-se de maneira substancial às noções de sinceridade e de denúncia:

Como dizia o velho Matosinho, na faculdade, a verdade dói, a verdade machuca, a verdade contunde, a verdade fere, a verdade maltrata, a verdade mata [...]. A verdade é essa, de vez em quando eu fico com ímpetos de sair vergastando os fariseus, acho que é por isso que eu quero publicar este depoimento, já me quebra um galho²⁴⁵.

A confissão inesperada da personagem funciona como uma autodenúncia, sugerindo que suas escolhas narrativas foram realizadas para sustentar o seu ponto de vista e para entreter seu interlocutor. O pacto autobiográfico é desestabilizado tanto em sua dimensão extradiegética, por elementos paratextuais, como pelos elementos internos ao texto.

A ambivalência que se depreende do *corpus*, no que diz respeito à ficcionalidade, pode ser observada em duas práticas literárias que se consolidaram na pós-modernidade: a autoficção e a bioficção. Ambas se caracterizam por um “pacto oximórico” com o leitor. O primeiro termo foi cunhado e popularizado por Serge Doubrovsky, em seu livro *Fils*²⁴⁶, para definir um tratamento ficcional dado a uma narrativa do “eu”. O segundo, forjado por Alain Buisine, concerne às obras imaginárias ou ficcionais²⁴⁷. Os romances aqui analisados promovem, de uma certa forma, a união dessas duas modalidades literárias ao empreenderem uma autobiografia ficcional. Eles desconstroem pela ironia a ideia de transparência associada à modalidade genérica que parodiam, justapondo um pacto ficcional a um (falso) pacto autobiográfico.

²⁴⁴ *Ibid.*, p. 144.

²⁴⁵ “With autobiography there’s always another text, a countertext, if you will, to the one presented. It’s probably the most manipulative of all literary forms.” ROTH, Philip, *The Facts: A Novelist’s Autobiography*, New York: Vintage, 2007, p. 172.

²⁴⁶ DOUBROVSKY, Serge. *Fils*, Paris: Galilée, 1977.

²⁴⁷ BUISINE, Alain. “Biofiction”. *Revue des Sciences Humaines*, v. 4, n. 224, p. 7–13, 1991.

2.1.1 – “PELO BURACO DA FECHADURA”: O romance em questão

Em uma de suas numerosas “conferências”, CLB partilha com o interlocutor algumas reflexões sobre a empreitada autobiográfica:

Henry James escreveu não sei onde que ler um romance é olhar pelo buraco da fechadura. Este depoimento não é um romance, nem enredo tem – se bem que os do próprio Henry James também mal tivessem, pensando bem –, mas é olhar pelo buraco da fechadura. Claro, minha vida não foi comum, mas eu basicamente sou igual a qualquer uma, nem pior, nem melhor. Sempre tive dinheiro e fui inteligente, o que certamente facilita as coisas. Mas sou igual a qualquer uma. E as pessoas leem romances, biografias, confissões e memórias porque querem saber se as outras pessoas são como elas. Não somente por isso, mas muito por isso. Querem saber se aquilo de vergonhoso que sentem é também sentido por outros, querem olhar mesmo pelo buraco da fechadura e, quanto mais olham, mais precisam olhar, nunca estarão saciadas. Faz bem, é reconfortante²⁴⁸.

Ao contrário de outras digressões nas quais CLB prega suas ideias libertinas com o objetivo de converter o receptor, o que se observa nessa passagem metatextual é um fluxo de consciência que parece desembocar quase por acidente em uma teorização a respeito da leitura. A interrupção das frases para introdução de precisões ou contra-argumentos corrobora o efeito de construção progressiva do raciocínio. O fluxo de consciência conserva, não obstante, o caráter argumentativo próprio às “conferências” da narradora e é possível identificar em sua retórica uma dinâmica baseada na passagem do particular para o universal, verificada, na ampliação gradativa do escopo do enunciado – do romancista Henri James, o foco passa ao gênero romanesco para, enfim, abarcar todos os tipos narração – e na ampliação de uma experiência pessoal para uma experiência coletiva.

Extraí-se desse excerto uma reflexão sobre o que determina a classificação genérica de textos narrativos. A ausência de enredo é o único critério que vem à mente da narradora ao procurar definir o seu depoimento em contraste com modelos canônicos, como o romance. Ele é, todavia, imediatamente rejeitado por não permitir a distinção entre a obra da libertina e a do romancista Henri James. Cabe sublinhar o uso que ela faz do termo “enredo” e o sentido que parece atribuir-lhe. Tanto o seu depoimento quanto boa parte da produção literária do escritor anglo-americano fundam-se em uma sucessão de acontecimentos que constituem uma trama narrativa. A noção de enredo parece estar,

²⁴⁸ RIBEIRO, *A casa dos budas ditosos*, p. 130.

entretanto, atrelada no discurso da personagem à existência de fases sucessivas: apresentação, complicação, clímax e desfecho da história²⁴⁹. Com efeito, o seu relato, como a maior parte das narrativas biográficas, não segue esse esquema narrativo, devido ao seu caráter fragmentado. No caso de James, a suposta ausência de uma trama convencional pode ser explicada por um maior investimento na construção do universo psicológico dos personagens. É curioso observar que, como autora e leitora, CLB destaca um elemento formal para refletir sobre sua própria produção textual e tentar classificá-la. Ela toca de forma explícita na questão do gênero e desconstrói a oposição entre diferentes tipos de textos narrativos, demonstrando que critérios formais nem sempre são suficientes para sustentar classificações genéricas.

Podem-se identificar no postulado de CLB duas operações opostas: a narradora alude a uma oposição entre o gênero romance e a sua produção autobiográfica e, em seguida, abole a distinção, deixando de lado o formalismo e passando a considerar o ato da leitura. Segundo sua tese final, o leitor é movido por uma pulsão voyeurística ligada a uma necessidade de identificação e a literatura em suas vertentes ficcional e não-ficcional funcionaria como espelho das paixões humanas. A conclusão sumária soa como uma saída fácil para a complexa questão do gênero levantada pela personagem, podendo ser encarada como um expediente utilizado por Ubaldo Ribeiro para desestabilizar o leitor e confrontá-lo com certas ideias pré-estabelecidas sobre o tema.

Um dos principais sinalizadores da composição irônica das obras, no que tange ao gênero, é o fato de os narradores autorais definirem os seus textos por meio da negação ou da recusa do rótulo de romance: “Nem te conto o cacete. Porra, se não conto. Já comecei a contar, aliás. Mas isso aqui não é pra ser conto nem romance²⁵⁰.” Zé Carlos, a exemplo de CLB, procura dissociar o gesto narrativo do domínio dos gêneros ficcionais em prosa, em uma declaração que soa decerto irônica quando se leva em consideração a obra de Reinaldo Moraes e não a que o personagem crê estar produzindo. A inexperiente Lori, menos familiarizada com a noção de gênero literário utiliza, por sua vez, uma nomenclatura associada ao suporte, como caderno e livro, ou um termo pouco preciso,

²⁴⁹ “O enredo clássico típico desenvolve-se conforme o seguinte esquema estrutural: apresentação ou exposição; involução ou complicação; clímax; solução, conclusão ou desenlace.” COUTINHO, Afrânio, *Notas de teoria literária*, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976, p. 39.

²⁵⁰ MORAES, *Pornopopeia*, p. 25.

como “história”. O caráter indeterminado do seu texto se deve muito ao fato de que se trata de um produto inacabado, um rascunho, no qual se encontra uma “colagem” e justaposição de vários tipos textuais, como o diário, a carta, o conto, a fábula, o poema. Para Alcir Pécora, a eficácia do romance reside na exploração dessa zona intermediária entre o caderno e o livro, onde a literatura encerra múltiplas potencialidades²⁵¹.

Em *Quenga de Plástico*, Leysla afirma estar produzindo crônicas. Tal classificação revela-se interessante por duas razões: primeiro, porque esse gênero não apresenta uma forma fixa e não responde a critérios formais rígidos; segundo, porque ele é, por sua natureza, híbrido, situando-se, no “retrato” que faz do cotidiano, entre o literário e o jornalístico:

Na verdade, classifica-se como expressão literária híbrida, ou múltipla, de vez que pode assumir a forma de alegoria, necrológio, entrevista, invectiva, apelo, resenha, confissão, monólogo, diálogo, em torno de personagens reais e/ou imaginárias, etc. [...] Modalidade literária sujeita ao transitório e à leveza do jornalismo, a crônica sobrevive quando logra desentranhar o perene da sucessão anódina de acontecimentos diários, e graças aos recursos de linguagem do prosador. [...] a crônica vai envelhecendo, mesmo quando enfiada em livro, à medida que o evento determinante se distancia no tempo, tragado por outras ocorrências igualmente rumorosas e passíveis de gerar equivalentes crônicas.²⁵²

Ao fazer alusão a esse gênero, Leysla reforça a tensão entre o real e o ficcional e assume a posição de contadora de histórias própria aos cronistas. A classificação tem decerto uma função irônica, posto que os fatos relatados – apesar do cenário realista no qual se desenrolam – flertam com o absurdo e o inverossímil, inviabilizando em certa medida o sentimento de identificação que costuma caracterizar a relação do público com essa modalidade textual.

²⁵¹ “Neste ponto, cabe observar que tal característica desdobrável e fecundante da obra é possível justamente pela forma rascunhada e imperfeita do ‘caderno’, que permanece ainda aquém do ‘livro’. Isto é, o ‘caderno’ evolui como forma de vida imperfeita nalgum limbo ou soleira em que o criador ainda se move sem ter de fazer entrega de sua obra ao editor. Depois, ele apenas rasteja. O caderno rosa é tão extraordinário porque se escreve na antecâmara ou no corredor que inexoravelmente apenas pode conduzir ao Livro Vermelho, isto é, ao livro milhares de vezes já escrito do comércio pornográfico. Toda potência corrosiva do gênero se demora ali, naquele corredor de luz intermitente; deposita-se ali, naquele estágio larvar, no qual um destino ordinário se suspende por um bravíssimo instante, mas breve. Dar mais um passo significará terminar o livro. Já não restará então nenhum traço de resistência do caderno incompleto ao livro feito, que inclusive pode-se dar ao luxo de tomar o seu nome e estampá-lo na capa.” PÉCORA, Alcir, “Hilda Hilst: Call for paper”, *Germina: Revista de Literatura e Arte*, ago. 2005. Disponível em: https://www.germinaliteratura.com.br/literatura_ago2005_pecora.htm. Acesso em: 15 dez. 2018.

²⁵² MOISÉS, *Dicionário de termos literários*, p. 111.

A não filiação ao gênero romanesco tem um efeito irônico nos quatro romances. Embora apresentem diferentes fôlegos narrativos – o livro de Moraes tem cerca de 500 páginas e o de Frank 68 –, os textos são oficialmente colocados nessa categoria mediante diversos elementos paratextuais (capa, ficha catalográfica, textos peritextuais, entrevistas, material de divulgação, entre outros). As obras parecem incitar, dessa forma, um questionamento ontológico sobre o gênero.

Definir o romance a partir de critérios formais é tarefa difícil. Por ser o modelo ficcional dominante da era contemporânea²⁵³, ele remete sem dúvida à imaginação criadora. Para Jon-Arild Olsen, a identificação do estatuto ficcional do texto pelo receptor constitui um dos prazeres da leitura: “Pour pouvoir remplir ses fonctions esthétique et cognitive, le roman exige que le lecteur soit conscient de son statut fictionnel ; [...] cette conscience constitue l’une des principales sources de satisfaction esthétique que lui procure ce genre d’œuvres littéraires²⁵⁴.” Ao rejeitarem o rótulo de romance, os autores ficcionais escamoteiam o lugar que a invenção ocupa nas narrações. Olsen postula que os três traços constituintes do gênero são a ficcionalidade, a função estética e o modo narrativo, definindo-o como “obra de ficção narrativa”. Além de serem insuficientes e em parte questionáveis (visto que não permitem contemplar obras que exploram códigos de outros gêneros, como a autoficção), essas características, como reconhece o próprio pesquisador, não são exclusividade do romance e nem mesmo da literatura²⁵⁵.

O gênero romanesco consolidou-se de forma tardia, a partir do século XVII, sendo herdeiro das epopeias clássicas. Nesse sentido, vale ressaltar que Reinaldo Moraes referencia e corrompe aquele que está na origem do gênero, o texto épico, mediante a celebração dos feitos inacreditáveis e canalhices do seu anti-herói malandro. Ademais, ele confronta a meganarrativa com os breves poemas satíricos (designados como *haikais*, mas que, apesar da concisão, deles se distanciam em forma e em tema) que pontuam a história.

²⁵³ Cf. WATT, Ian, *The rise of the novel: studies in Defoe, Richardson and Fielding*, London: The Bodley Head, 2015.

²⁵⁴ OLSEN, Jon-Arild, *L'esprit du roman: oeuvre, fiction et récit*, Berna: Peter Lang, 2004, p. 8–9.

²⁵⁵ Como aponta Olsen, se, por muito tempo, o romance esteve às margens da hierarquia das formas literárias, a partir do século XVIII começou a trilhar o caminho rumo à consolidação de sua posição de gênero dominante, graças a transformações econômicas, culturais e sociais: a ascensão da burguesia, o avanço do capitalismo, a consolidação de um público leitor, o iluminismo, a popularização do objeto livro, a emergência do individualismo e da experiência íntima da leitura. *Ibid.*, p. 3.

Por ter apresentado uma longa evolução, não sofreu a mesma codificação que outros gêneros, revelando, como um dos seus princípios, a polimorfia, que se manifesta na grande liberdade formal e temática encarnada por seus diversos subgêneros. As obras testemunham do caráter multiforme do romance e exploram sua versatilidade e sua “elasticidade” genérica, por meio da hibridação de discursos e da incorporação de diversas modalidades textuais²⁵⁶. Um dos principais traços genéricos encarnados pelos textos analisados, a permitir sua classificação como romance, é o dialogismo²⁵⁷, estudado por Bakhtin, e a capacidade de absorver diversos gêneros e discursos.

O gênero romanesco está associado, no universo das obras, a um enredo, a uma arquitetura textual e a um trabalho de construção, ideal que vai de encontro à escritura espontânea e à postura desapegada de qualquer rigor dos autores ficcionais. O imaginário evocado em torno do gênero romanesco funciona, a exemplo do que ocorre na fotografia, como o negativo dos textos. Ao se afirmarem como o avesso do romance, ao negarem qualquer intenção artística e estética, reforçam a ironia que instalam desde suas primeiras linhas, concretizando uma possível filiação às avessas, que remete ao funcionamento da antífrase.

As diversas operações de dissimulação integradas nas narrativas fundam-se em um questionamento sobre a singularidade da comunicação literária. Roman Jakobson, ao tratar desse tópico, postulou que “o objeto do estudo literário não é a literatura, mas a literariedade, isto é, aquilo que torna determinada obra uma obra literária²⁵⁸”. Para o linguista, o discurso literário caracteriza-se pela predominância da função poética da linguagem, em que o foco é a própria mensagem e sua organização. Ainda que seja um critério fundamental, esse fator não é exclusivo à literatura, podendo constar em outras manifestações discursivas nas quais é possível identificar uma intenção retórica. O

²⁵⁶ No que diz respeito a essa flexibilidade estilística, Irene Machado contrapõe os gêneros de prosa e a poesia: “Diferentemente dos gêneros poéticos, marcados pela fixidez, hierarquia e até por uma certa noção de purismo, os gêneros da prosa são, sobretudo, contaminações de formas pluriestilísticas: paródia, estilização, linguagem carnalizada, heteroglossia – eis as características fundamentais a partir das quais os gêneros prosaicos se organizam”. MACHADO, Irene, “Os gêneros discursivos”, in: BRAIT, Beth (Org.), *Bakhtin: conceitos-chave*, São Paulo: Contexto, 2006, p. 153.

²⁵⁷ “Ces liaisons, ces corrélations spéciales entre les énoncés et les langages, ce mouvement du thème qui passe à travers les langages et les discours, sa fragmentation en courants et gouttelettes, sa dialogisation, enfin, telle se présente la singularité première de la stylistique du roman” BAKHTIN, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman* [1975], Paris: Éd. Gallimard, 1978, p. 88–89.

²⁵⁸ JAKOBSON, Roman, *Linguística. Poética. Cinema*, São Paulo: Ed. Perspectiva, 1970, p. 178.

mesmo pode ser dito a respeito dos demais critérios tradicionalmente utilizados para o mesmo fim, como a ficcionalidade, visto que a relação de um texto com o real pode variar e apresentar diferentes níveis de referencialidade. Em suma, as características com frequência associadas ao literário não são suficientes para definir a sua especificidade. As obras do *corpus* exploram essas zonas de indeterminação, possibilitando um questionamento sobre a essência da literatura e sobre o papel do leitor. Constata-se que a literariedade não emana apenas do texto, mas é, em grande parte, fruto de um processo cooperativo com o receptor.

2.2 – “COM TODAS AS LETRAS”: A paródia da pornografia

As obras exploram uma tensão entre a ficção e o real e os limites entre diferentes gêneros textuais, como o romance e a autobiografia. A simulação pornográfica pela paródia, em conjunto com as operações já analisadas, é uma das engrenagens que faz funcionar a máquina irônica. As narrativas realizam uma filiação ambígua e parcial a uma pornografia padronizada. Essa modalidade de representação do sexo é uma referência comum aos quatro textos e todos os narradores autorais estão de alguma maneira vinculados à sua produção. Mediante a adoção desse modelo, o *corpus* “camufla” o seu caráter literário. Como aponta Dominique Maingueneau, no imaginário coletivo o pornográfico ainda é visto como uma representação que carece de qualquer valor estético:

[L]a relation entre “littérature” et pornographie est foncièrement problématique. Certes, la question de la valeur esthétique peut se poser pour toutes les formes de paralittérature, mais la production pornographique constitue un cas singulier, puisqu’elle est par nature poussée à contester radicalement la sublimation sur laquelle repose l’élaboration esthétique. Si la dimension agressive de la pornographie, sa puissance de déshabillage des corps, s’exercent aussi sur l’ornementation de la parole, rien ne sert donc de s’étonner de “sa nullité” : de fait, “dès qu’une œuvre montre du talent, personne n’ose plus l’appeler pornographique²⁵⁹”.

A relação que os romances estabelecem com a pornografia comercial voltada para o grande público, que se enquadra em um sistema de produção e consumo massificado, é paródica, pois baseia-se em operações simultâneas de imitação e deformação. Os textos

²⁵⁹ MAINGUENEAU, *La littérature pornographique*, p. 97.

fazem uma releitura desse modelo, retomando diversos dos seus códigos, e o processo de diferenciação é realizado pela exageração, pela implementação de uma poética do excesso, pela autorreferência e por operações de deslocamento linguístico e genérico.

Marie-Anne Paveau, ao se interessar pela pornografia escrita, afirma que esta apresenta, desde os seus primórdios, as suas próprias convenções, ou seja, um conjunto de traços genéricos que podem ser identificados em diferentes épocas e subgêneros²⁶⁰. Os principais objetos do jogo paródico instaurado pelas obras, não são apenas “os livros que se leem com uma só mão” – para retomar a célebre expressão de Jean-Marie Goulemot²⁶¹ – mas também a modalidade audiovisual da pornografia. Dois dos narradores-escritores dos romances estão inseridos nesse ramo: Zé Carlos, como cineasta e produtor, e Leysla, como atriz.

O audiovisual veio a se tornar, ao longo do século XX²⁶², o mais popular e rentável²⁶³ meio de difusão da pornografia e sua principal referência no imaginário coletivo: “[I]l faut surtout noter que c’est à l’écran que cette industrie s’est développée. Bien que les supports traditionnels demeurent, le cinéma et la télévision sont les lieux privilégiés de cette exhibition²⁶⁴”. A afinidade com o meio audiovisual explica-se pelo ideal de transparência total expresso pela pornografia, o desejo de tudo contar, de tudo mostrar: “L’image cinématographique se présente comme l’espace d’une révélation totale, radicale, extrême, et exprime un pouvoir qui dépasse toute autre forme de communication²⁶⁵”.

²⁶⁰ “Comme tout type de texte, le texte pornographique a ses lois et ses contraintes : il existe des formes discursives spécifiques dans la littérature pornographique, en particulier sous l’angle des types de récit, des dispositifs énonciatifs, du vocabulaire et des formes langagières utilisés. Ce sont des constantes, que l’on retrouve du Moyen Age au XXIe siècle, mais qui se modifient et se renouvellent aussi.” PAVEAU, Marie-Anne, *Le discours pornographique*, Paris: La Musardine, 2014, p. 163.

²⁶¹ Em referência ao título de sua obra. GOULEMOT, Jean Marie, *Ces livres qu’on ne lit que d’une main: lecture et lecteurs de livres pornographiques au XVIIIe siècle*, Aix-en-Provence: Alinéa, 1991.

²⁶² Jorge Leite aponta como principais fatores que propiciaram o fortalecimento da indústria audiovisual pornográfica: a popularização e a legalização do cinema pornô nos anos 70 em diversos países, a invenção do videocassete nos anos 80 e a democratização do acesso a internet na década seguinte. LEITE, Jorge Júnior, *Das maravilhas e prodígios sexuais: uma pornografia “bizarra” como entretenimento*, São Paulo: FAPESP/Annablume, 2006, p. 94–97.

²⁶³ “A pornografia nas imagens-movimento, assim como o ‘cinema’ normal, tornou-se a grande indústria que é hoje graças a sua transformação em um negócio específico. A conquista de mais espaço e aceitação social para a representação do obsceno está ligada diretamente à quantidade de dinheiro em circulação envolvida em tais produtos.” *Ibid.*, p. 97.

²⁶⁴ DUBOST, Matthieu, *La tentation pornographique: réflexions sur la visibilité de l’intime*, Paris: Ellipses, 2014, p. 7.

²⁶⁵ *Ibid.*

Ainda que difiram em modos de representação e suporte, a pornografia “comercial” em suas modalidades literária e visual partilham diversos códigos, como sugere Marie-Anne Paveau:

Les séquences textuelles pornographiques constituent toujours des mises en place, mises en scène, mises en tableau, répondant à une chorégraphie routinière. [...] Cette caractéristique est poussée à l’extrême dans le cinéma pornographique (je parle ici de la pornographie commerciale grand public, en particulier de type gonzo), où la narrativité est réduite au plus simple et en général peu travaillée, l’essentiel reposant sur les scènes sexuelles qui répondent à un scénario à l’évolution prévisible : sexe à deux, puis à trois, puis à plusieurs, avec gradation des pratiques des plus “traditionnelles” au moins “canoniques”²⁶⁶.

Uma das principais convenções da pornografia que os textos do *corpus* recuperam é a estrutura episódica. Estudiosos, como Paveau, argumentam que a pornografia organiza-se em torno de uma falsa narração, pois é centrada em uma sucessão de cenas e acontecimentos, muitas vezes sem relação entre si, que não repousam sobre uma intriga bem delineada: “[D]ans le texte pornographique, peu d’apparition ni de quête, longue ou brève la conjonction est immédiate, sans causalité narrative, sans préliminaires romanesques”²⁶⁷.

Essa estruturação é adotada de maneira mais evidente na *Casa dos Budas Ditosos* e *Quenga de Plástico*. De modo global, cada capítulo dos romances focaliza ao menos um encontro sexual diferente. É o que se constata ao se examinar o enredo do livro de João Ubaldo Ribeiro. Excetuando os capítulos de introdução e conclusão, todos os outros apresentam como núcleo narrativo uma nova aventura erótica com novos personagens: o segundo capítulo, dedicado às primeiras experiências sexuais da narradora, inclui a cena com o “negrinho” da fazenda do avô no pátio de quebrar coco; o terceiro focaliza os ensinamentos e excentricidades de Norma Lúcia, mentora da protagonista, com destaque para a descrição do seu ritual macabro de masturbação; no quarto, a heroína conta como seduziu um de seus professores; o quinto contém a cena do desvirginamento propriamente dito; o sexto e o sétimo capítulos descrevem a relação incestuosa de CLB com o tio e com o irmão, respectivamente; no oitavo, são relatadas suas práticas de sexo grupal e *wife swapping* (troca de casais) nos Estados Unidos; o nono e o décimo retratam, nessa ordem,

²⁶⁶ PAVEAU, *Le discours pornographique*, p. 179.

²⁶⁷ *Ibid.*, p. 170.

a relação da narradora com Marina, a aeromoça, e Paulo Henrique, quarenta anos mais jovem. Na pornografia comercial, a justaposição de episódios independentes ou quase independentes possibilita a constituição de um catálogo de práticas sexuais diversificadas que visa renovar a cada instante o interesse libidinal daquele que a consome. Ao adotar esse modelo estrutural, Ubaldo Ribeiro explora a imaginação pornográfica e o potencial cômico dessa exaustividade de quadros²⁶⁸ e posturas sexuais.

Em uma das diversas passagens metapornográficas de *Pornopopeia*, Zé Carlos ilustra, por meio de microssinopses, o funcionamento esquemático²⁶⁹ das narrativas pornô:

Os enredos eram mínimos, nada além de uma situação que dava pretexto pra turma tirar a roupa e sair fodendo adoidado. Exemplos: Encanador vai prestar assistência à patroinha recém-casada às voltas com um cano rebelde da Jacuzzi, enquanto o marido dela está no trabalho, e acaba resolvendo a parada com seu próprio cano em riste, que ele usa para desentupir as vias de regra, entre outras, da própria madame, que se mostra assaz agradecida pelos serviços adicionais. E dá-lhe espuma e esperma à vontade na banheira. Melhor amigo do marido numa gostosa é convidado pra jantar e termina, na sobremesa, por fechar um triângulo erótico com o casal, envolvendo duplas penetrações variadas na rainha do lar, facilitadas pelo chantilly da *apfelstrudel*, como é lógico e natural. Um Puma conversível quebrado numa estradinha de terra com a motorista e sua amiguinha ao lado, as duas de minishortinho e decote mamário pedindo carona numa van com um time de futebol que volta de uma vitoriosa peleja, todo mundo roto, sujo, bêbado e com testosterona esguichando pelas ventas. As duas são convidadas a subir na van e fazem a alegria dos denodados ludopedistas. E assim por diante, por trás, por baixo, por cima, de lado, do avesso, e vice-versa, até o cubucaralho fazer bico²⁷⁰

Observa-se um distanciamento crítico e zombeteiro do narrador com relação ao modelo pornográfico, que, em outras passagens do romance, é imitado. Por meio da ironia, dos jogos de palavras, da hibridação de registros (identificada na diversidade lexical e nas metáforas de “mau-gosto”), o texto chama a atenção do leitor para a própria linguagem, extirpando da descrição grande parte do seu potencial erótico e salientando o

²⁶⁸ « Il y a tableau, semble-t-il, parce qu'il y a mise en scène, c'est-à-dire inscription des corps dans un espace qu'ils saturent ». Jean M. GOULEMOT, *Ces livres qu'on ne lit que d'une main: lecture et lecteurs de livres pornographiques au XVIIIe siècle*, p. 159.

²⁶⁹ Eliane Robert Moraes associa o lugar rebaixado que esse tipo de texto ocupa na hierarquia dos gêneros ao papel desempenhado pela repetição na sua estrutura narrativa: “Na hierarquia dos discursos, a ficção erótica costuma ocupar um lugar pouco nobre, sendo quase sempre considerada um gênero menor. [...] Trata-se, geralmente, de escritos sem pretensões literárias, nos quais os efeitos estilísticos são relegados a um segundo plano em razão de uma lei maior: a repetição. De fato, a maior parte dos livros pornográficos se limita a repetir um certo mote, combinando cenas de um repertório sexual limitado com o intuito de excitar o leitor, o que, do ponto de vista estrito da leitura, tende não raro a induzir ao tédio.” MORAES, “A prosa degenerada”, s.p.

²⁷⁰ MORAES, *Pornopopeia*, p. 56.

potencial cômico dos *topoi* pornôs quando estes são retirados do seu contexto. A deserotização das sequências pornográficas é proporcionada pela narração “em ritmo acelerado” adotada por Zé Carlos que, em sua síntese, omite grande parte das operações próprias à construção desse tipo de cena, como a formação e a sucessão de posturas corporais, a exibição de detalhes, a *mise en scène* do olhar e a descrição das sensações.

A adoção de uma estrutura episódica e a primazia dada às cenas sexuais nos romances de Ubaldo Ribeiro e Frank é contrabalançada pela invasão de comentários digressivos (filosóficos, existenciais, metatextuais) nas sequências pornográficas. CLB se intitula “rainha da conferência” e chega a afirmar que o seu método é a digressão²⁷¹. As pausas na narração indicam um distanciamento irônico do modelo pornográfico, pois, na pornografia, não há espaço para elementos que inibam ou retardem a excitação física daquele que a consome²⁷²: “[Le] texte pornographique est censé avoir pour objectif de ‘faire naître chez son lecteur le désir de jouir, l’installer dans un état de tension et de manque, dont il lui faudra se libérer par un recours extralittéraire²⁷³’.”

As obras integram nas narrativas uma série de fantasias sexuais²⁷⁴ e fetiches que constituem de forma característica o *script* pornográfico. No romance de Ubaldo Ribeiro, muitos deles fundam-se na ideia de transgressão, como o incesto, o adultério e a violação do celibato clerical. A pornografia é por tradição o meio pelo qual esses diferentes interditos podem ser, de uma certa forma, vivenciados ou “performados”, pois instaura um universo de faz-de-conta em que tudo (ou quase tudo) é autorizado e no qual os diversos tabus sociais podem ser de maneira momentânea superados²⁷⁵. Na pornografia audiovisual, o gesto de simulação é assumido (muitas vezes de maneira artificial, *kitsch*

²⁷¹ RIBEIRO, *A casa dos budas ditosos*, p. 17.

²⁷² Na obra *Penser la pornographie*, Ruwen Ogien mostra que apesar de não existir um consenso entre os estudiosos a respeito do que é a pornografia e de como ela se distingue de outras representações do sexo, sua definição moderna está geralmente vinculada à promoção de uma excitação sexual em um consumidor ideal. OGIEN, Ruwen, *Penser la pornographie*, Paris: Presses universitaires de France, 2003, p. 23–33.

²⁷³ GOULEMOT, Jean-Marie *apud* MAINGUENEAU, *La littérature pornographique*, p. 11.

²⁷⁴ “La notion de fantasme sexuel [...] renvoie à l’ensemble des mentalisations sexuelles plus ou moins déformées par les processus défensifs. Entrent dans cette catégorie aussi bien les conceptions que l’individu se fait du sexe opposé ou de son propre sexe que les constructions mentales conscientes et inconscientes par rapport à la fonction reproductrice et aux conduites sexuelles proprement dites.” CRÉPAULT, Claude, *Les Fantasmies, l’érotisme et la sexualité*, Paris: Odile Jacob, 2007, p. 224.

²⁷⁵ “Le récit pornographique ne cesse en effet de rendre possibles les relations impossibles dont est tissé le quotidien [...] De ce point de vue, en conclut Dominique Maingueneau, on peut dire que la pornographie est foncièrement transgressive, au sens où elle est vouée à subvertir la multitude de frontières sociales et psychologiques qui structurent les relations sexuelles effectives” MAINGUENEAU, *La littérature pornographique*, p. 53.

e caricatural) e parte integrante da performance dos atores e atrizes, que se fazem passar por colegiais, padres, policiais, entregadores de pizza, entre outros. A noção de fantasia sexual adquire, nesses casos, o sentido complementar de disfarce e de fingimento. Na obra do escritor baiano, identifica-se um exibicionismo na reprodução desses fetiches transgressivos. A narração chama a atenção do leitor para as “violações” que coloca em cena: “Fernando sempre disse que a maior fantasia dele se cumpriu no dia em que foi chupado por Sister Grace, com ela toda nua, menos pelo arranjo de cabeça de freira²⁷⁶.” A peça do vestuário da religiosa, símbolo da castidade, é o objeto no qual o personagem investe o seu desejo libidinal. Esse tipo de representação que, na pornografia comercial é, em geral, desprovido de um caráter político e contestatório, dialoga no romance, como será explicitado na segunda parte deste trabalho, com uma tradição satírica obscena de cunho anticlerical.

A matéria-prima do texto ubaldiano no que tange à construção das sequências pornográficas se situa no domínio das fantasias sexuais, excluindo tudo aquilo que possa ser considerado trivial. A representação do sexo matrimonial, rara em produções pornô, não figura no *corpus*. Apesar de CLB e Zé Carlos serem casados, não protagonizam nenhuma cena de sexo com seus cônjuges (em suas experiências grupais, CLB é com frequência espectadora do marido e vice-versa). O herói de *Pornopopeia* encara com fatalidade a relação amorosa monogâmica, destinada, aos seus olhos, à mesmice. Retomando a tradição dos versos satíricos, expressa essa visão em um dos seus “haikais”: “Sexo, só por amor,/ faça frio ou calor/ – assim era no início./ Mas era um desperdício./ Se amor fala mais alto/ no topo do planalto,/ ao descer à planície/ afunda na mesmice./ [...] Deus salve o adultério²⁷⁷!” A dissociação entre amor e sexo, a intercambialidade de casais, a resistência ao sentimentalismo e a noção tradicional de casal são alguns dos imperativos dos textos pornográficos incorporados pelas obras.

Há um limite para os tipos de interdições que a chamada pornografia comercial “canônica” incorpora, dado que seu objetivo não é chocar, nem atentar contra a sensibilidade de seus consumidores ou “minar as bases da família burguesa”, mas proporcionar uma válvula de escape que satisfaça algumas pulsões inofensivas: “La pornographie canonique prétend inscrire la sociabilité sexuelle dans l’orbite de certaines

²⁷⁶ RIBEIRO, *A casa dos budas ditosos*, p. 111.

²⁷⁷ MORAES, *Pornopopeia*, p. 102.

valeurs sociales fondamentales, alors que la pornographie interdite entre délibérément en conflit avec les normes sociales dominantes²⁷⁸”. Ao incorporarem elementos da pornografia “proibida” associando-as, sem distinção, a práticas “canônicas”, os textos operam um deslocamento que aponta para a sua dimensão paródica.

Os romances levam ao extremo a realização de um inventário sexual, englobando representações que constituem um nicho específico no universo pornográfico, como a zoofilia e a pedofilia²⁷⁹. Tais práticas parafilicas²⁸⁰, ao lado da necrofilia, são consideradas criminosas em diversos países, posto que “crianças, animais e cadáveres não podem dar informações ou consento legal para a atividade sexual²⁸¹”. Quando são objeto de representação, integram uma pornografia ilícita. A referência a tais práticas nos textos de Hilst e de Ubaldo Ribeiro simbolizam, portanto, uma transgressão dos limites da pornografia comercial voltada para o grande público: “O número principal [...] era uma mulher encilhada por baixo de um cavalo, e o cavalo metia nela. [...] era muito bom pegar um cavalo manso daqueles e ficar de mente perdida no descampado, acariciando os colhões dele e lhe alisando o pau²⁸²”. No imaginário simbólico coletivo, o cavalo está fortemente associado às ideias de vigor e potência sexual, vide o uso na língua corrente do termo “garanhão”²⁸³. CLB relata com naturalidade atos e fantasias zoófilas,

²⁷⁸ MAINGUENEAU, *La littérature pornographique*, p. 42.

²⁷⁹ Esse tipo de representação se encontra às margens do que Dominique Maingueneau denomina pornografia canônica: “[I]l convient de distinguer deux zones parmi les pratiques sexuelles qui ne sont pas illicites : celle de la pornographie que nous venons de nommer ‘canonique’ et, aux marges, celle de la pornographie tolérée. Au-delà de la frontière se trouve la pornographie interdite. [...] Quant à la pornographie ‘interdite’, elle contrevient au principe de satisfaction partagée et/ou tombe sous le coup de la Loi. C’est en particulier le cas des relations de type pédophile, des viols, etc. Cette production, qui représente des pratiques qui ne sont pas réalisées ‘entre adultes consentants’, circule sous le manteau, à l’intérieur de réseaux plus ou moins fermés”. *Ibid.*, p. 35.

²⁸⁰ “La paraphilie (du grec para ‘auprès de, à côté de’ et philia ‘amour, poder de l’intérêt à’) est un mot apparu au XXe siècle pour décrire des pratiques sexuelles qui diffèrent des actes traditionnellement considérés comme normaux. Communément, la paraphilie est une sexualité atypique ou marginale. Selon le DSM-5 [The Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders], ce sont des impulsions sexuelles répétées et intenses, et fantasmes sexuellement excitants ou comportements impliquant : des objets inanimés (fétichisme), l’humiliation ou la souffrance (non simulée) du sujet lui-même ou de son partenaire (sodomasochisme), des enfants ou individus non consentants (pédophilie, exhibitionnisme, voyeurisme, frotteurisme, sadisme, nécrophilie), se prolongeant au moins 6 mois, causant du désarroi ou une détérioration du fonctionnement social, occupationnel ou autre domaine important.” COLLEGE FRANÇAIS DES UROLOGUES, *Urologie: Réussir les ECNi*, Issy-les-Moulineaux: Elsevier Health Sciences, 2018, p. 63.

²⁸¹ BRAME, Gloria G., BRAME, William D., JACOBS, Jon *apud* LEITE, *Das maravilhas e prodígios sexuais*, p. 12.

²⁸² RIBEIRO, *A casa dos budas ditosos*, p. 128.

²⁸³ SANTOS, Carlos Pinto; NEVES, Orlando. *Dicionário obsceno da língua portuguesa*. Lisboa, Portugal: Bicho da Noite, 1997.

justapondo-as ao longo do relato a outras práticas tidas como mais “convencionais”²⁸⁴. Essa perspectiva desavergonhada e inusitada, associada à erotização do corpo do animal e à interferência irônica de uma ambientação bucólica e campestre, cumpre uma função humorística.

O tipo de fantasia relatada por CLB figura igualmente no *Caderno Rosa de Lori Lamby*, precisamente no “Caderno Negro”, de forma ainda mais rebaixada por meio da inclusão de um jumento (menos nobre que o cavalo) em uma das sequências obscenas do mini-conto. A bandalheira bestial, que inspirou uma das ilustrações de Millôr Fernandes (anexo 2, ilustração 3), é igualmente ambientada em um cenário bucólico, descrito de forma menos poética e elevada do que no texto de Ubaldo Ribeiro. Trata-se de um espaço de transgressões risonhas, experimentações ilimitadas e brincadeiras “degeneradas” distante da civilizada cidade grande:

Corina e Dedé começaram a sorrir delicados, e eu, pelado, fui até o pasto, peguei o Logaritmo, fui puxando o jumento pra mais perto de casa. Amarrei o Logaritmo na estaca da cerca, comecei a me masturbar mansamente, e fui dizendo: “Querida Corina, vai mexendo no pau do Logaritmo que eu quero ver o pau dele”. Ela ria pra se acabar. Dedé também. “Isso é que é invenção gostosa”, Dedé dizia²⁸⁵.

Em muitas passagens dos romances, a alusão a práticas ilícitas está a serviço de uma piada, como exemplifica a seguinte anedota de CLB:

Outro dia, numa dessas salas de bate-papo de sacanagem na Internet que eu frequento, um rapaz estava procurando um cachorro grande e manso, que pudesse enrabá-lo. Permitia que os donos assistissem e até fotografassem. E dizia que nada superava ser enrabado por um cachorro. O pau do cachorro parece fino, disse o rapaz, mas aumenta muito de volume quando penetra e tem um magnífico nó no meio. Além disso, o cachorro prolonga sua penetração por até meia hora, ejaculando abundantemente a intervalos. O rapaz está pensando num fila²⁸⁶.

²⁸⁴ “[O] chamado ‘sexo convencional’ está comumente restrito à estimulação oral e à penetração vaginal ou anal, com alguns acessórios em determinadas cenas e. no mercado heterossexual, o lesbianismo. Já os filmes ‘não convencionais’ abrangem uma gama quase infinita de práticas, variações e combinações entre si. Neste espectro de prazeres, estas ‘variações’ estão mais próximas da sexualidade ‘caótica’ que da socialmente ‘organizada’. Poderíamos então dizer que estes últimos deleites apresentam-se como mais ‘transgressivos’ e ‘obscenos’ em relação aos produtos classificados como soft core.” LEITE, *Das maravilhas e prodígios sexuais*, p. 43.

²⁸⁵ Hilst, *O Caderno Rosa de Lori Lamby*, p. 62.

²⁸⁶ RIBEIRO, *A casa dos budas ditosos*, p. 128.

O texto explora o potencial desestabilizador da detalhada descrição do órgão sexual canino e do seu “funcionamento”, forçando o leitor a se confrontar com a representação visual do que é comumente categorizado como “sexo bizarro”. O desfecho cômico da anedota permite, graças à sua sugestiva concisão, inferir que a escolha pelo fila baseia-se na imagem coletiva que se tem dessa raça – cujas principais características são o tamanho considerável e o vigor físico –, uma garantia, para o rapaz interessado, de uma experiência inesquecível.

Hilda Hilst explora de maneira radical essas zonas de interditos, integrando nomeadamente a alusão à pedofilia em suas representações pornográficas. A essa transgressão ilícita soma-se a representação de outros comportamentos sexuais que fazem parte do universo das parafilias, como a cropofilia e a urofilia: “Hoje veio um senhor bem velho, viu tio, e ele quis que eu fizesse cocô em cima dele mas eu não estava com vontade de fazer cocô. Aí eu perguntei se não servia xixi, e ele disse que servia sim²⁸⁷.” A escatologia, em sua dupla acepção, é, segundo Mechthild Blumberg, um dos traços definidores da trilogia obscena da escritora paulista²⁸⁸. A referência à decadência física do “velho”, ao baixo corporal e às funções digestivas do corpo, que dialogam com uma estética grotesca, contrasta com o temperamento risonho e solar de Lori e com a leitura lúdica que ela faz da cena, o que realça o caráter desestabilizador do texto: “Aí ele ficou em baixo da minha coninha e de boca bem aberta, e todo meu xixi ia para a boca dele, mas eu não consegui acertar dentro da boca como ele queria porque eu ri tanto e não dava certo²⁸⁹”.

Os romances veiculam, como demonstrado acima, não somente atos considerados ilícitos, mas ainda práticas que se vinculam à categoria do “sexo bizarro”: Lori urina no seu cliente; Leysla sodomiza um idoso cadeirante com um dildo; Zé Carlos “transa” com uma lula; Norma Lúcia, melhor amiga de CLB, se masturba assistindo a um rato ser devorado por uma jiboia. Para Jorge Leite, essa modalidade de representação, herança

²⁸⁷ HILST, *O caderno rosa de Lori Lamby*, p. 80.

²⁸⁸ “Na transgressão obscena, que com a blasfêmia chega ao seu paroxismo, fundem-se ambos os sentidos da palavra escatologia. Na blasfêmia, o texto hilstiano brinca de ser ao mesmo tempo ‘tratado acerca dos excrementos’ e ‘tratado sobre os fins últimos do homem’. [...] Hilda e seus protagonistas reagem à mudez divina (e à estupidez humana) através do excesso, da excrecência, do excremento.” BLUMBERG, Mechthild, “Sexualidade e riso: a trilogia obscena de Hilda Hilst”, in: REGUERA, N.; BUSATO, S. (orgs.), *Em torno de Hilda Hilst*, São Paulo: Unesp, 2015, p. 135.

²⁸⁹ HILST, *O caderno rosa de Lori Lamby*, p. 80–81.

dos *freak show*, é uma ramificação radical da pornografia voltada para a “espetacularização do estranho e do inusitado em matéria de prazeres sexuais²⁹⁰”.

Na releitura paródica da pornografia comercial, os textos do *corpus* integram, de maneira pontual, elementos que poderiam causar desconforto ou repulsa no consumidor habitual, visando, em última instância, o riso. Assim como Hilst, Reinaldo Moraes explora o escatológico em diversas sequências obscenas de *Pornopopeia*, realizando um verdadeiro inventário de excreções e secreções: saliva, urina, sangue menstrual, gases intestinais, fezes, vômito e corrimento vaginal. A função humorística da introdução desses elementos na descrição pode ser observada no trecho seguinte: “No puro reflexo, desendedei o cuzinho da Sossô. Junto com meu dedão saiu das entranhas da baby como que um desabafo intestinal que eu resistiria à vulgaridade de chamar de peido, mas que na realidade soou e cheirou como tal²⁹¹.” O processo de construção da ironia passa pela denegação e pela descrição enfática da flatulência da personagem feminina. O texto é permeado de um léxico que remete ao grotesco escatológico e que, devido ao seu caráter antifrodisiaco, dificilmente figuraria em sequências pornográficas convencionais.

Moraes alterna, em sua epopeia pornô, a descrição de corpos tidos como perfeitos (como os de Sossô e Wyrna), com a representação de outros que não correspondem à beleza padronizada da pornografia voltada para o grande público: “A xota da gordona mal se via debaixo da manta de gordura abdominal²⁹²”; “A bunda era uma anedota macabra, chupada pra dentro do rego, como se o cu, faminto, estivesse tentando engolir suas nádegas e a ele por inteiro²⁹³.” A pornografia comercial, assim como a publicidade, ao mesmo tempo reflete e consolida o padrão de beleza em voga em um determinado momento sócio-histórico. Ao focalizar as “imperfeições” dos corpos, ao exhibir o feio e o deforme, de maneira cômica e cartunesca, Zé Carlos vai de encontro ao ideal de *sex appeal* e de sedução proclamados por uma fatia significativa da indústria pornográfica²⁹⁴.

²⁹⁰ LEITE, *Das maravilhas e prodígios sexuais*, p. 214.

²⁹¹ MORAES, *Pornopopeia*, p. 156.

²⁹² *Ibid.*, p. 132.

²⁹³ *Ibid.*, p. 135.

²⁹⁴ Diversos estudiosos se interessam pelo impacto do padrão corporal veiculado pela pornografia (como a hipertrofia dos seios, dos músculos, do pênis) na construção de um certo ideal de sensualidade e beleza. Philippe Bensimon comenta esse fenômeno, focalizando os adolescentes: “Chez les adolescentes, l’obnubilation à vouloir ressembler aux stars et les nombreuses distorsions qui en découlent –lèvres pulpeuses, seins gonflés, emblèmes de la culture pornographique – a son envers de décor: celui des répercussions psychologiques et physiques souvent dramatiques et irréversibles que peuvent entraîner ces

Uma das características da pornografia retomadas pelas **obras** é, conforme foi sugerido, o seu caráter espetacular: “L’activité sexuelle qui est montrée doit d’une manière ou d’une autre être spectaculaire, et ceci en deux sens : a) elle doit constituer un spectacle, b) elle doit échapper à l’ordinaire, être sexuellement performante²⁹⁵”. A espetacularização do sexo implica que o ato sexual escape do banal e seja digno de ser assistido. A regra de ouro da pornografia enunciada pelos escritores William Simon e John Gagnon é: “se a atividade é convencional, o contexto não (o relacionamento, os motivos, etc.); se o contexto é convencional, a atividade não o é²⁹⁶”. Além da diversidade de parceiros e práticas (que derrapam, muitas vezes, nos textos para o ilícito e o bizarro), os romances buscam integrar o caráter extraordinário da pornografia, no uso de cenários atípicos e inapropriados, como a rodoviária em *Quenga de Plástico*, a Igreja no “Caderno Negro”, o farol da Barra, na *Casa dos Budas Ditosos* e o templo bramânico em *Pornopopeia*.

Para acentuar a dimensão espetacular das práticas retratadas, as narrativas costumam conferir à representação um caráter hiperbólico. No universo pornográfico, os atores são performantes, os prazeres são mais intensos, os orgasmos múltiplos e as genitálias maiores²⁹⁷. Muitos estudos chamam a atenção para o papel problemático da indústria pornográfica na perpetuação de certas fantasias e na padronização dos desejos e das expectativas dos indivíduos que devem confrontar essa representação idealizada da sexualidade ao real:

La plupart des préadolescents étant exposés à des contenus pornographiques dès l’âge de onze ans [...], ces images font pour beaucoup d’entre eux office de véritable manuel du “savoir baiser”. C’est ainsi qu’il apparaît normal à un nombre croissant d’adolescents de recourir d’emblée à des pratiques (fellation, cunnilingus, sodomie, sexe à plusieurs) qui

refus de s’accepter tel que l’on est. [...] Chez les garçons qui cherchent également un modèle à suivre, le remodelage des tissus, l’extension pénienne liée au phantasme des acteurs pornos, la musculature artificielle, l’ingestion de stéroïdes présentent là aussi de nouvelles réalités dont les résultats se feront sentir d’ici les vingt prochaines années.” BENSIMON, Philippe, “La relation entre pornographie et hypersexualisation”, *Délinquance, justice et autres questions de société*, 19 out. 2017. Disponível em: http://www.laurent-mucchielli.org/public/Article_Philippe_Bensimon_pornographie_octobre_2017.pdf. Acesso em: 15 dez. 2020, p. 9–10.

²⁹⁵ Dominique MAINGUENEAU, *La littérature pornographique*, p. 34.

²⁹⁶ Tradução nossa do original: “The rule is: if the activity is conventional, the context is not (the relationship, the motives, etc.)” SIMON, William; GAGNON, John, *Sexual Conduct: The Social Sources of Human Sexuality*, Piscataway: Aldine Transaction, 2011, p. 199.

²⁹⁷ Hilda Hilst e Millôr Fernandes brincam com essa ideia de desproporcionalidade no *Caderno Rosa de Lori Lamby* (anexo 2, ilustração 1).

nécessitent pourtant, pour être bien vécues, d'accéder à un degré de complicité et de maturité sexuelle qu'ils sont loin d'atteindre. Ne parlons même pas des performances irréalistes que ces vidéos banalisent, et imposent comme autant de standards, en décalage flagrant avec la réalité des rapports "ordinaires" : érections interminables, lubrification instantanée des femmes, orgasmes presque immédiats, orgasmes multiples généralisés, nombreux rapports consécutifs, etc²⁹⁸.

As obras integram essas características em suas descrições, mas o fazem por intermédio de uma amplificação humorística, como se pode observar:

Lá na frente, o vulcaralhão negro continuava projetando jorros intermináveis de lava espermática no ar e na própria Sossô ainda mal refeita do engasgo. Cara, peitos, barriga, coxas da mina se banhavam de seiva perolizada. Nem os maiores ejaculadores de cinema pornô que eu já vi em ação exibiram jamais tamanha exuberância espermática. Aquele filhadaputa devia ter uma terceira gônada escondida em algum lugar de sua vasta anatomia²⁹⁹.

A descrição imagética e metafórica que Zé Carlos faz da potência sexual de Melquíades confere ao personagem uma dimensão monstruosa e sobre-humana. A poética do exagero (na amplificação do corpo) e do excesso (na ideia de desbordamento), implementada pelas escolhas lexicais inusitadas do narrador, contribui para a deserotização da cena que é marcada por um grotesco cômico. A imagem do jorro orgástico e a aproximação da ejaculação a fenômenos da natureza também é explorado na *Casa dos Budas Ditosos*: “[E]la conseguiu me seguir até a cama sem tirar a boca de mim com os olhos fechados e eu gozei torrencialmente logo em seguida³⁰⁰”; “[G]ozou muito fundo dentro de mim e eu senti, senti mesmo, aquele jato me inundar gloriosamente aos borbotões³⁰¹”.

A hipérbole está em geral a serviço da descrição que CLB faz de si mesma e de seus amantes, tanto no que tange às suas aparências, quanto às suas performances sexuais. A passagem que melhor ilustra o uso da figura de estilo na obra é aquela em que a narradora descreve com minúcia a beleza do irmão – na focalização sucessiva de diferentes partes e detalhes do corpo masculino – integrando na exposição lampejos eróticos de suas experiências incestuosas. Toda a descrição, marcada por uma

²⁹⁸ ARLIN, Philippe, *Sexuellement incorrect. Libérez votre désir. Le sexe n'a pas de genre* ![E-book], Paris: La Martinière, 2017, p. s.p.

²⁹⁹ MORAES, *Pornopopeia*, p. 159.

³⁰⁰ RIBEIRO, *A casa dos budas ditosos*, p. 137.

³⁰¹ *Ibid.*, p. 78.

superabundância de adjetivos laudatórios (traço característico do seu discurso), é realizada em uma frase ininterrupta que ocupa quase duas páginas do livro. O ritmo do enunciado simula a progressão do prazer na personagem e a preparação para o clímax. A aproximação do orgasmo é sugerida pela enumeração de atributos que culmina no nome do irmão³⁰². João Ubaldo Ribeiro estende, por intermédio desse exercício de estilo, a prática da escrita pornográfica ao seu limite, em uma tentativa de esgotar os clichês do gênero.

O caráter espetacular da pornografia também se vincula ao exibicionismo e ao voyeurismo. A existência de um público, espécie de duplo do leitor é, muitas vezes, representada no interior das sequências de sexo. Em *Pornopopeia*, Zé Carlos ocupa com frequência a posição de voyeur. Em determinadas cenas, como naquela em que assiste à performance sexual de Sossô e Melquíades pela *webcam*, ele está excluído do ato sexual. Convém, todavia, frisar que ele exerce o papel de espectador mesmos nas cenas nas quais é um participante ativo. Nesses casos, ele assume a missão de descrever o que vê e o que

³⁰² “Ele era lindo, parecia comigo, só que mais bonito ainda, era grande como eu, tinha os mesmos lábios, os mesmos olhos verdes, um bigode indizível, desses que descem pelas comissuras quase como o dos mongóis do cinema, só que mais cheio e menos comprido, era a pessoa mais carinhosa que se possa conceber, tinha um canto de olho enrugadinho como eu nunca vi em ninguém, a voz só um tantinho rouca, mas forte, os pés enérgicos, suaves, doces, violentos, tinha as mãos mais sexy que alguém pode ter, tinha uma bunda esplendorosa, não há palavra para descrever aquela mistura realmente inefável de masculinidade e feminilidade, aquele jeito de deitar de bruços com as pernas dobradas, aquele sorriso entre maroto e tímido e no fundo resoluto, uns dentes como nunca houve dentes, esportava mais longe e fartamente do que jamais algum homem esportou, tinha um pau lindíssimo, delicado e ao mesmo tempo afirmativo e mais duro do que a consciência da Alemanha, tinha uma inteligência acachapante, umas virilhas de cheiro inebriante, os cabelos mais macios do planeta, uns grunhidozinhos impossíveis de imitar, umas caras tão lindas na hora de trepar -- e olhe que já vi as mudanças de cara na hora de trepar mais espetaculares, como é bela a mudança de cara na hora de trepar, é o conhecimento absoluto --, tinha orgasmos pelos peitos igual a mim, orgasmos completos, tinha um ofegar inimitável na hora de gozar, tinha a melhor trilha sonora de que já participei, tinha um umbigo irrepreensível, entre pêlos mais macios que barriga de ovelha, tinha o melhor nariz que já entrou pelas minhas pernas acima, um cangote irresistível, tinha um saco que dava imediata vontade de beijar e lambe e que me fazia gozar quando esfregava a cara nele, tinha um jeito de bater punheta para gozar na minha boca só na última hora que até agora me deixa endoidecida, tinha uma maneira de me penetrar por trás que eu nunca esqueço, oferecendo lindo seu pau ereto para que eu chupasse e molhasse e depois metendo tudo dentro de mim, eu de quatro e ele amassando meus peitos e me xingando e fazendo questão de puxar o pau para meter de novo devagar até o fundo e mordendo meu pescoço e me puxando pelos quadris e eu abrindo a bunda com as mãos para ele me meter ainda mais fundo, ele tinha tudo, tudo, tudo, ele me comeu de todas as formas que ele quis, e eu também comi ele, eu adoro meu irmão, nunca mais a vida foi a mesma coisa, ele estava sempre, ele era sempre, eu nunca podia ficar só porque ele existia, ele era minha referência e meu parceiro básico, meu macho e minha fêmea, ele me deixava molhada todas as vezes em que me tocava, ele anunciava que ia gozar em mim como um César em triunfo, me elogiava antes, durante e depois, o pau dele pulsava em minha boca antes de ele gozar, todas as minhas entradas palpitavam antes de ele meter, eu subia para o céu quando ele levantava meu traseiro e me transfigurava numa potranca sendo enrabada pelo puro-sangue seu irmão, o único que sonhe ser tudo, macho, puto, fêmea, descarado, sádico, masoquista, mentiroso, verdadeiro, lindo, feio, disposto, preguiçoso, lindo, lindo, lindo, lindo, meu irmão Rodolfo.” *Ibid.*, p. 93–94.

sente³⁰³. Na “épica” cena da suruba brãmame, composta de diferentes quadros, é o olhar panorâmico do narrador que expõe as posturas e as sacanagens executadas pelos demais personagens, apreendidas e retratadas nos seus aspectos cômicos: “As gordas assistiam à cena sentadas no chão, a gordinha no colo da gordona, compondo uma tocante Pietá lésbica³⁰⁴”. A referência blasfematória à escultura de Michelangelo é o elemento perturbador que evidencia o tom paródico da obra e o espírito sacana do narrador.

Além da espetacularização do sexo, as obras exploram a inverossimilhança própria às narrativas pornográficas: “L’in vraisemblance du récit pornographique n’est pas à considérer comme un défaut, comme si les autres n’avaient pas su élever le niveau de leur écriture : c’est une condition de son fonctionnement.³⁰⁵” Na pornografia, os encontros são fortuitos, as atrações recíprocas e há pouca ou nenhuma resistência ao ato sexual por parte dos personagens. É comum que o processo de interação social que antecede o coito seja elidido: “Ce ne sont que corps offerts, désirs spontanés et voluptés immédiates. S’il évoque une résistance, c’est pour mieux peindre une ébauche de viol, espèce de piment, par ailleurs sans grande conséquence, puisque la victime devient vite consentante³⁰⁶.”

Quenga de Plástico apropria-se dessas características e as acentua, o que reforça o tom paródico da obra. Em um dos episódios da narrativa, a protagonista, distraída em um nível inverossímil, descobre, em meio ao ato sexual com o amante, que toda uma equipe de filmagem havia se instalado em seu apartamento para registrar a cena. “Depois de algum selvagem vai e vem, resolvi olhar para trás [...]. Vocês não podem imaginar a minha reação ao me deparar com uma porção de homens filmando nosso sexo e se masturbando ao mesmo tempo. Uma equipe inteira: luz, câmera, e nós dois em ação³⁰⁷”. O texto encena o pornô dentro do pornô, em uma construção *en abyme*. A transa do casal transforma-se de modo abrupto em filme adulto graças ao aparecimento imprevisto dos novos participantes, que muito contribui para o gozo da heroína. Além do princípio de

³⁰³ A autodescrição, segundo Marie-Anne Paveau, é um recurso característico da narrativa pornográfica. Ela permite aos personagens exprimir o que sentem e a progressão do prazer. O narrador de um texto pornográfico tem, portanto, um papel duplo: ele descreve o que vê e a própria ação, alternando uma visão interna e uma visão externa. PAVEAU, *Le discours pornographique*, p. 210.

³⁰⁴ MORAES, *Pornopopeia*, p. 172.

³⁰⁵ MAINGUENEAU, *La littérature pornographique*, p. 53.

³⁰⁶ GOULEMOT, *Ces livres qu’on ne lit que d’une main*, p. 62–63.

³⁰⁷ FRANK, *Quenga de Plástico*, p. 36.

“inclusividade”, a cena recupera outros elementos importantes da representação pornográfica, como a espetacularização do sexo e o voyeurismo. O recurso a reviravoltas absurdas e folhetinescas também é utilizada por Juliana Frank para deslocar a pornografia para o terreno do nonsense e do absurdo. Pode-se citar, nesse sentido, o episódio com a travesti Maíra, com quem Leysla protagoniza um coito “excentríssimo”, e que, ao final, vem a ser o primo da heroína.

O último aspecto da releitura paródica que se deve destacar concerne ao vocabulário. O pornô se caracteriza pelo uso do tabuismo. A noção de “tabu” abarca não só uma dimensão social e comportamental, mas também linguística, o que explica a eufemização de palavras e expressões no dia a dia ligadas ao sexo. Em uma passagem metatextual de *A Casa dos Budas Ditosos*, a narradora comenta a sua reticência inicial em utilizar um registro vulgar e direto: “[V]i no lugar geralmente designado por nomes ridículos sob os quais a realidade é disfarçada, vi o que eu tenho que dizer com todas as letras, porque de outro modo vou agir conforme tudo o que eu sou contra – daqui a pouco eu consigo, é quase uma questão de honra³⁰⁸”.

O poder de estimulação sexual das palavras "proibidas" explica-se, como aponta Marie-Anne Paveau, pelo seu uso no contexto pornográfico:

C'est en cela que les mots pornographiques sont ce que j'appelle des *pornèmes* : ils sont dotés d'un effet pragmatique que leurs synonymes ne possèdent pas, ce qui leur confère une réelle spécificité sur le plan linguistique. Cette spécificité est évidemment liée au contexte de la pornographie, qui est un texte, un dispositif sémiotique et qui n'existe pas en soi, dans la nature si l'on peut dire. On peut même dire que dans les textes pornographiques l'usage des mots est doublé d'une sorte de méta-usage: ils font souvent l'objet de répétitions ou de commentaires qui soulignent leur force d'excitation³⁰⁹. (italico da autora)

A apropriação do vocabulário obsceno coexiste nas obras com o uso de um léxico inusitado e estrangeiro a esse tipo de discurso. Essa operação de hibridação representa um distanciamento do modelo pornográfico, pois desvia a atenção do leitor do que é representado para a construção do texto e para o trabalho de recriação linguística nele efetuado. No *Caderno Rosa de Lori Lamby*, Hilst brinca com o contraste entre a linguagem infantilizada de Lori, que atribui nomes graciosos às “partes pudentas”

³⁰⁸ RIBEIRO, *A casa dos budas ditosos*, p. 29.

³⁰⁹ PAVEAU, *Le discours pornographique*, p. 192–193.

(xixiquinha, xixoquinha, coisinha, piupiu, abelzinho) e o calão empregado por seus clientes: “Eu perguntei se o pau era a cacetinha, mas esse homem disse que não, que era pau mesmo. Eu peguei na coisa-pau dele e na mesma hora saiu água de leite³¹⁰.” O personagem masculino manifesta resistência ao uso hipocorístico da linguagem feito por Lori, restaurando uma linguagem adulta. O trecho ilustra a importância da escolha lexical no discurso pornográfico, dado que certos nomes são tidos como mais eróticos que outros³¹¹.

Em *Pornopopeia*, o trabalho de deformação ou renovação da linguagem pornográfica é levado ao extremo. A voz narrativa resgata um catálogo importante de termos obscenos já consagrados e, pela adjetivação, cria uma infinidade de aproximações inusitadas. Essa operação pode ser observada, por exemplo, isolando algumas ocorrências do calão “buceta” e suas variações no texto: “buceta aquática”, “buceta excêntrica”, “bucetão sexagenário”, “bucetinha caiçara”, “bucetinha dadivosa”, “buça regrada”, “buceta guedelhuda”. A brincadeira com a adjetivação associa-se à sinonímia, que, como aponta Fábio Akcelrud Durão³¹², é uma das principais características formais do discurso de Zé Carlos:

Depois de rodear um pouco os mamilos, sem deixar de apertá-los na ponta dos dedos, provocando um estremecimento no corpanzil do negão, despencou pela falésia abdominal encrespada de ondulações musculares até arar com endemoniada gentileza o tufo espesso de pentelhos do púbis oferecido, logo alcançando a base do obelisco. Dali, os dedubadadedinhos foram subindo num titular milimétrico pelas paredes enervadas daquele tronco de sucupira que, apesar do porte totêmico, não era uma reta perfeita, apresentando ligeira torção lateral, não me pergunte agora se pra esquerda ou pra direita, por favor. Era a torre inclinada de Piça, trocadilhei em silêncio.

Para dar conta do tamanho desproporcional de Melquíades, Zé Carlos utiliza analogias (obelisco, tronco de sucupira, porte totêmico, falésia abdominal, paredes enervadas), mistura de registros (torção lateral, ondulações musculares), um trocadilho (torre inclinada de Piça), um aumentativo (corpanzil) e um neologismo

³¹⁰ HILST, *O caderno rosa de Lori Lamby*, p. 30.

³¹¹ “[L]e voyeurisme du lecteur est aussi auditif, si l’on peut dire, et il regarde les postures et les gestes autant qu’il écoute les phrases et les cris.” PAVEAU, *Le discours pornographique*, p. 188.

³¹² DURÃO, Fábio Akcelrud, “Não exatamente sexo e drogras: o Pornopopeia de Reinaldo Moraes”, *Caletoscópio*, v. 5, n. 8, p. 150–164, 2017, p. 158.

(dedubadadedinhos), demonstrando uma “elevada capacidade associativa³¹³”. Todos esses procedimentos contribuem para a deformação da linguagem pornográfica.

2.3 – “PATUÁ BARBÁRICO”: O carnaval da linguagem

As obras do *corpus* exploram as zonas de indeterminação e os limites entre o romance e outros gêneros e discursos. Elas se apropriam de um modelo autobiográfico, como uma forma de negar a ficcionalidade, e do modelo pornográfico, por se tratar de uma modalidade de expressão tida como o avesso à literatura ou, ao menos, paraliterária. No que concerne em particular à linguagem, a composição irônica se concretiza no emprego de um estilo oral que quer representar a espontaneidade comunicativa de um texto não-literário, todavia minado por escolhas estilísticas que denunciam e ostentam o gesto artístico criador. O jogo entre o real e a ficção é refletido na oposição que os romances implementam entre um “falar natural” e sem pretensões estéticas e a linguagem literária.

A adoção de um estilo oral pelos narradores é motivada pela narrativa e, em alguns casos, justifica-se pela valorização de uma linguagem espontânea e pela condenação do artificial. As primeiras frases de Lori Lamby anunciam esse compromisso com a autenticidade: “Eu tenho oito anos. Eu vou contar tudo do jeito que eu sei porque mamãe e papai me falaram para eu contar do jeito que eu sei³¹⁴.” CLB, a única narradora que se expressa de maneira oral, considerando-se a origem ficcional do texto, argumenta que a escrita impõe limites à manifestação do erótico e vê a fala como o espaço privilegiado da obscenidade. A gravação de áudio permitir-lhe-ia, dessa forma, evitar clichês e metáforas eufemizantes característicos de uma literatura erótica vista como de mau gosto e artificial: “Falando, fica mais natural, não sei bem por quê³¹⁵”.

³¹³ “Uma sinonímia que causa certo efeito antitético, antônimo, ou ainda antinômico produzida pela elevada capacidade associativa que deriva numa criação múltipla de neologismos, numa ininterrupta inversão de termos, na distorção frequente de expressões ou frases feitas que dão a ver algo de não pronunciado no embate direto com imagens, assuntos, ou fatos no e pelo qual transita e elabora [...] Paródia, mas com invenção.” MARQUES FILHO, *Orgia de exceção: um esboço do projeto literário de Reinaldo Moraes*, p. 125.

³¹⁴ HILST, *O caderno rosa de Lori Lamby*, p. 13.

³¹⁵ RIBEIRO, *A casa dos budas ditosos*, p. 19.

A ideia de que a escrita literária desnaturaliza a linguagem simples e direta do cotidiano, que motiva a escolha de um estilo oral pelos personagens, ilumina um aspecto importante da composição irônica dessas obras. Existe uma clara contradição entre o que os narradores autorais afirmam ou creem executar no universo da ficção e o que oferecem ao leitor como produto final. Os depoimentos alegadamente reais são, como se sabe, ficcionais e a aparente resistência ao fazer literário revela-se uma camuflagem irônica ao que é, na realidade, a celebração de um uso não ordinário, espetacular e criativo da língua pela literatura. Os textos não operam a partir de uma mera imitação de um falar autêntico, mas por intermédio de gestos de recriações estilísticas que são proporcionadas em parte pela combinação dessa oralização da escrita com elementos deformadores.

A recriação da modalidade oral³¹⁶ está presente tanto no discurso do narrador como nas intervenções dos personagens. Convém frisar, entretanto, que, em *Pornopopeia* e, sobretudo, em *Quenga de Plástico* e na *Casa dos Budas Ditosos*, existe uma concentração discursiva por parte dos narradores, ou seja, suas vozes são predominantes com relação às dos demais personagens, o que é coerente com o gesto confessional que eles instauram. No *Caderno Rosa de Lori Lamby*, em contrapartida, verifica-se um maior equilíbrio na partilha da palavra entre narradores e personagens, por duas razões: o romance consiste em um agrupamento de diversos textos, como as trocas epistolares com o Tio Abel e a narrativa do “Caderno Negro”, e os numerosos diálogos cumprem uma função importante dentro da narrativa.

O discurso direto constitui tradicionalmente um espaço privilegiado para a expressão da oralidade no texto literário, viabilizando uma maior heterogeneidade linguística por meio da justaposição de diferentes modos de “fala” e exibindo um uso da língua que servirá, muitas vezes, de contraste àquele feito pelo narrador. Esse efeito de

³¹⁶ A recriação da modalidade oral em textos literários não é, como se pode imaginar, uma prática nova. Silvia Amorim recorda que, nos romances dos séculos XIX e XX, verifica-se um desejo de apropriação de um falar “do povo” nos discursos diretos, no qual o registro popular se confunde com a oralidade. Ela aponta, contudo, como sendo um fenômeno mais recente a inserção de marcas da oralidade na voz narrativa: “C’est avec le roman moderne que, dans une quête d’expressivité, certains auteurs introduisent des effets d’oralité dans la voix narrative et dégagent ainsi le roman de ce que l’on pourrait nommer la rhétorique littéraire traditionnelle”. AMORIM, Silvia, “Représentations de l’oralité dans la fiction portugaise contemporaine : le cas du roman de Mário de Carvalho, 'A Paixão do Conde de Fróis'”, in: CARREIRA, Maria Helena Araújo; TELETIN, Andreea (orgs.), *Les rapports entre l’oral et l’écrit dans les langues romanes*, Vincennes: Université Paris 8, 2012, v. 54, p. 96.

contraposição é nítido no romance de Hilda Hilst. O registro coloquial domina a linguagem de todos os personagens (excetuando as cartas do tio Abel, como se verá adiante), mas o uso do calão não é o mesmo. Lori Lamby a princípio desconhece o vocabulário obsceno, referindo-se aos órgãos sexuais com termos genéricos no diminutivo ou no aumentativo (“coisinha”, “coisona”), com eufemismos infantis (“piupiu”) e com metáforas imagéticas (“espiga”). Os demais personagens fazem, ao contrário, um uso abusivo de palavrões ora no contexto sexual (como tio Abel), ora para expressar raiva e indignação (como o pai da protagonista).

A linguagem de Lori Lamby manterá algumas de suas características principais, mas se “corrompe” de modo gradual ao incorporar o calão: “Depois o Juca mandou eu ficar de quatro igual aos cavalinhos, os cachorrinhos, as vaquinhas, e quis enfiar só um pouco o abelzinho dele (desculpa, tio), o pau preto dele lá dentro³¹⁷”. O termo obsceno interrompe a sucessão de diminutivos, perturbando a unidade estilística da frase. Ele é introduzido após um gesto de autocorreção da personagem que adapta sua linguagem para agradar ao interlocutor.

Ao longo do romance, a menina é exposta não somente a palavras obscenas, mas também a vocábulos pertencentes a outros registros, como o formal e o culto. Os diferentes usos da língua aos quais a heroína é exposta, por intermédio das conversas com o Tio Abel e das discussões que ouve entre os pais e o editor são fontes de aprendizagem. O emprego do diálogo como ferramenta narrativa é abordado em diversas passagens metatextuais e acaba por se tornar um requisito importante para a “escrita” de Lori: “Fiz bastante diálogo, e agora vou continuar sem diálogo³¹⁸”. A primeira alusão a esse recurso ocorre após o pai de Lori constatar que o relato da filha soava “monocórdico”. O discurso direto é visto como uma ferramenta para introduzir uma variação ao texto e será utilizado para esse efeito.

A oralidade é uma modalidade de uso da língua que acolhe variações de todo tipo, sendo suscetível a mudanças e transformações variadas, sobretudo, quando associada a um ato interacional espontâneo. A modalidade escrita, em contrapartida, passa por um planejamento prévio e é menos suscetível a interferências externas:

³¹⁷ HILST, *O caderno rosa de Lori Lamby*, p. 90.

³¹⁸ *Ibid.*, p. 35.

[U]m texto conceptualmente falado prototípico, ao contrário do conceptualmente escrito, se caracterizaria, do ponto de vista das condições de comunicação, por um alto grau de privacidade, de intimidade, de envolvimento emocional, de mútua referencialidade, de cooperação, de dialogicidade, de espontaneidade entre os interlocutores e, também, por um destacado grau de dependência situacional e interacional das atividades de comunicação, além de um baixo grau de concentração temática³¹⁹.

Para incorporar a oralidade na narração, as obras selecionadas estabelecem uma dinâmica conversacional entre o narrador e seu interlocutor e se apropriam de alguns elementos predominantes na interação oral, tais como os marcadores discursivos de interlocução, os dêiticos, as rupturas rítmicas e sonoras e o registro coloquial. Esta passagem de *Pornopopeia* permitirá elencar esses elementos e cotejar com o uso feitos nos demais romances:

Falando nos embutidos, tá começando a me bater uma certa larica, com pó e tudo. É que essa farinha do Miro é uma merda e o fumo é du bão. O tetrahydrocannabinol acaba prevalecendo sobre os alcaloides hiperbatizados, de modo que você pode encher o cu de pó e na sequência traçar uma feijoada, na boa. Além disso, aquele sensacional bacon com ovos da Terezinha que eu mandei hoje à tarde já era no meu estômago lavado de cerveja e shots de Jack Daniel's, que tem essa fama toda mas não passa dum pingão desgraçado como qualquer outro. Se a Terezinha estivesse aqui, eu bem que mandava a minha secretária japa sapear mais uma rodada de bacon & eggs na frigideira. Tesão. O bacon, não a Terezinha, que você não conhece nem faria questão de conhecer, te asseguro³²⁰.

A dicção de Zé Carlos, “ultrarrealista” segundo Fábio Akcelrud Durão³²¹, simula uma escrita desafetada e irrefletida, próxima à fala espontânea. Seu discurso não passa, ao que parece, por etapas de planejamento, edição, revisão ou censura, o que lhe garante uma grande liberdade de expressão e a possibilidade de transitar entre diferentes tópicos com uma certa fluidez. O processo de oralização da escrita é sinalizado de antemão pela fórmula “falando nisso”, articulador discursivo que introduz um pequeno desvio temático e que permite ao narrador dar vazão à sua verborragia de uma maneira inteligível. A mesma função estrutural é exercida pela locução “além disso” que atua como conector aditivo, acrescentando uma nova informação. Esses marcadores conversacionais, responsáveis pelo monitoramento e manutenção da interação verbal, são com frequência incorporados nos romances para: organizar o discurso (indicando o início e o fim de suas

³¹⁹ KOCH, I. G. V.; VILELA, M., *Gramática da língua portuguesa: gramática da palavra, gramática da frase, gramática do texto/ discurso.*, Coimbra: Almedina, 2001, p. 432.

³²⁰ MORAES, *Pornopopeia*, p. 26.

³²¹ DURÃO, "Não exatamente sexo e drogas: o Pornopopeia de Reinaldo Moraes", p. 156.

partes ou estabelecendo um elo entre elas), situar o assunto, assinalar o tipo de envolvimento entre o narrador e o destinatário do seu relato, testar a atenção e a adesão do interlocutor³²². São recorrentes no *corpus* os articuladores que implicam envolvimento do outro (“você veja”, “olha”), que reforçam a dimensão conversacional do texto, criando uma aproximação afetiva entre os participantes da interação (narrador e narratário).

Como as obras simulam uma comunicação não planejada, são inseridas, em meio à narração, as autocorreções que explicam ou dissipam eventuais ambiguidades do texto. Os erros, consertos e precisões são, portanto, públicos como em uma interação oral. Tal recurso pode ser identificado, no excerto de *Pornopopeia* acima destacado, quando Zé Carlos especifica a que ele se refere de maneira jocosa: “o bacon, não a Terezinha”. No *Caderno Rosa de Lori Lamby*, esse procedimento tem um papel de destaque, pois permite acompanhar a evolução do aprendizado linguístico da protagonista. Lori incorpora seus equívocos no seu discurso (dentre eles, “bananeira” no lugar de bandalheira, “pato”/pacto, “ontolar”/controlar, “sicólogo”/psicólogo). Tanto os erros quanto as correções são exibidos no texto: “Papi é muito bom mas ele tem o que a mamãe chama de crse, quero dizer crise³²³.”

Por meio das autocorreções, as narrativas encenam o seu inacabamento, exibindo o processo de construção textual. A utilização de orações simples e coordenadas e a incorporação de frases incompletas participam da criação desse efeito de produção progressiva e instantânea. O expediente é utilizado com frequência na *Casa dos Budas Ditosos* para indicar uma reorientação do discurso, hesitação ou interrupção de pensamento, rompendo a linearidade do texto: “Esses dois Budas... Depois eu falo sobre esses dois Budas, agora não é o caso³²⁴.”

³²² Hudinilson Urbano afirma que os marcadores conversacionais “são, na realidade, elementos que ajudam a construir e a dar coesão e coerência ao texto falado, especialmente dentro do enfoque conversacional. Nesse sentido, funcionam como articuladores não só das unidades cognitivoinformativas do texto como também dos seus interlocutores, revelando e marcando, de uma forma ou de outra, as condições de produção do texto, naquilo que ela, e a produção, representa de interacional e pragmático”. URBANO, Hudinilson, “Marcadores conversacionais”, in: PRETI, D. (org.), *Análise de textos orais*, São Paulo: FFLCHUSP, 1993, p. 85–86.

³²³ HILST, *O caderno rosa de Lori Lamby*, p. 84.

³²⁴ RIBEIRO, *A casa dos budas ditosos*, p. 17.

O uso de dêiticos³²⁵, em contrapartida, contribui para a criação de uma ilusão de interação verbal. No excerto de *Pornopopeia*, encontram-se marcadores de valor pessoal (“eu”, “você”), espacial (“aqui”) e temporal (“hoje à tarde”) que inscrevem a enunciação em um determinado contexto, situando-os num *hinc et nunc* fictícios. Essa ancoragem enunciativa é requisitada na comunicação oral e, incorporada na narração, acaba por criar uma ilusão de comunicação direta e de um espaço comum partilhado entre os interlocutores. A *deixis* fictiva ou narrativa, teorizada por Fernanda Irene Fonseca³²⁶, a partir da noção de “*deixis am Phantasma*” do alemão Karl Bühler³²⁷, designa uma forma de “monstração” *in absentia*, uma transposição fictícia que constrói pelo discurso o referente.

Os recursos estilísticos que participam do processo de recriação de uma dinâmica oral, atuam em convergência com a adoção de um registro informal, o que os sociolinguistas designam como variação diafásica. Ainda que a distinção entre a fala e a escrita não seja uma questão de formalidade, visto que ambas são suscetíveis de variações³²⁸, em geral, a oralidade é simulada literariamente mediante o uso de um estilo coloquial. Isso ocorre porque a fala é, como já mencionado, em geral menos normatizada e mais propensa a variações do que a escrita.

O trecho de *Pornopopeia* mencionado faz largo uso do estilo oral: abreviações (“tá”), gírias contemporâneas (“larica”, “já era” “na boa”), usos figurados (“bater”, “traçar”, “mandei”, “sapecar”), variações fonológicas (“bão” no lugar de “bom”), estrangeirismos (“shots”, “bacon”, “eggs”), truncamento (“japa”), coexistência dos pronomes “você” e “tu”. Zé Carlos, como os demais narradores, vai além do registro

³²⁵ Catherine Kerbrat-Orecchioni, autora de *L'énonciation*, propõe a seguinte definição para os dêiticos: “Ce sont les unités linguistiques dont le fonctionnement sémantico-référentiel (sélection à l'encodage, interprétation au décodage) implique une prise en considération de certains des éléments constitutifs de la situation de communication, à savoir : - le rôle que tiennent dans le procès d'énonciation les actants de l'énoncé ; - la situation spatio-temporelle du locuteur, et éventuellement de l'allocutaire”. KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine, *L'énonciation* [1980], Paris: Armand Colin, 1999, p. 41.

³²⁶ Cf. FONSECA, Fernanda Irene, *Deixis, tempo e narração*, Porto: Fundação António de Almeida, 1992.

³²⁷ Cf. BÜHLER, Karl, *Théorie du langage. La fonction représentationnelle* [1934], Marseille: Agone, 2009.

³²⁸ No artigo “La récréation littéraire de l'oral en portugais”, Maria Helena Araújo Carreira, esclarece essa questão: “[L]’opposition oral/écrit s’avère simpliste, voire erronée, lorsqu’elle se fonde sur l’équation langue orale = langue relâchée et langue écrite = langue soignée. Il est nécessaire de tenir compte notamment des distinctions entre les situations de communication, les registres (formal, informel, familial), les genres discursifs”. CARREIRA, Maria Helena Araújo, “La récréation littéraire de l'oral en portugais”, in: CARREIRA, Maria Helena Araújo; TELETIN, Andreea (orgs.), *Les rapports entre l'oral et l'écrit dans les langues romanes*, Vincennes: Université Paris 8, 2012, p. 330.

informal ao incorporar o calão no discurso (“merda”, “cu”), palavras e expressões cuja circulação é mais controlada no cotidiano e, em geral, reservadas a interações marcadas por uma extrema familiaridade.

Outro elemento a ser destacado é o fato de as obras subverterem de maneira pontual as convenções da escrita ao darem preferência à fonética em detrimento da ortografia oficial. É o que realiza Zé Carlos, ao transcrever “du” ao invés de “do”. Diversas ocorrências do mesmo tipo podem ser encontradas em *Pornopopeia* (“imeio”), em *Quenga de Plástico* (“oquei”) e *Caderno Rosa* (“piquininho”). Na *Casa dos Budas Ditosos*, o recurso é utilizado para reproduzir o sotaque português: “[...] os paneleiros que se juntam nos arredores do Campo Pequeno, onde se fazem ash curridash d.toirosh em L.shboa³²⁹”.

Uma das funções da oralidade está ligada à caracterização dos personagens, que se expressam em diferentes “idioletos”. Ainda que os procedimentos enumerados (marcadores discursivos de interlocução, dêiticos, rupturas rítmicas e sonoras, registro coloquial) estejam presentes em todas as obras, nem todos serão empregados com a mesma intensidade. A “fala” infantil de Lori Lamby é marcada por uma abundância de diminutivos, pelo uso de orações simples e coordenadas e pela recorrência de marcadores conversacionais sequenciadores (“aí”) que refletem a sua idade. Já o discurso de Leysla traz, em comparação com os demais narradores, menos desvios com relação à norma padrão e menos variação, sendo, todavia, marcado pela linguagem informal, pelo uso de frases curtas e pelo uso pontual e estratégico do calão. CLB, por sua vez, usa diversos marcadores conversacionais e estrangeirismos, que apontam, nessa ordem, para o caráter persuasivo do seu discurso e para a projeção de uma certa superioridade e cultura. Zé Carlos, por fim, é aquele que exhibe o discurso mais exuberante, utilizando em abundância todos os elementos antes destacados, em uma verborragia criativa e obscena.

A adoção de um estilo oral proporciona uma abertura a diversos tipos de variantes linguísticas. Além de variações de registro, são introduzidas nos romances a variação diastrática e diatópica. A primeira concerne distinções sociais e culturais (idade, sexo, raça, profissão, posição social, grau de escolaridade, local em que reside na comunidade),

³²⁹ RIBEIRO, *A casa dos budas ditosos*, p. 43.

sendo representada por uma diversidade de socioletos e tecnoletos (linguagem técnica e jargões). A segunda corresponde a especificidades geográficas, abarcando dialetos e regionalismos.

Segundo Mikhail Bakhtin, entre os gêneros literários, o romance é aquele que melhor encarna tais variações, pois acolhe a plurissignificação, o plurilinguismo e a plurivocalidade mediante a coexistência do discurso do autor, dos narradores e dos personagens. Estes, por sua vez, são constituídos de uma multiplicidade de outras vozes sociais, sendo estratificados internamente, fenômeno que o teórico russo batizou de heteroglossia (diferentes linguagens):

Le roman c'est la diversité sociale de langages, parfois de langues et de voix individuelles, diversité littérairement organisée. Ses postulats indispensables exigent que la langue nationale se stratifie en dialectes sociaux, en maniérismes d'un groupe, en jargons professionnels, langages des genres, parler des générations, des âges, des écoles, des autorités, cercles et modes passagères, en langages des journées (voire des heures) sociales, politiques (chaque jour possède sa devise, son vocabulaire, ses accents) ; chaque langage doit se stratifier intérieurement à tout moment de son existence historique³³⁰.

A fala de todo indivíduo é permeada por diferentes níveis e orientações linguísticas. Ao incorporarem essa diversidade, os romances exploram a heteroglossia própria ao funcionamento da língua. A apropriação lúdica e humorística dessas variantes, tanto na voz narrativa quanto no discurso direto, rompe com a uniformização estilística do texto, produzindo um hibridismo linguístico extraordinário.

O uso que as obras fazem das variantes é em geral marcada pela estereotipação caricatural. No *Caderno Rosa de Lori Lamby*, o dialeto mineiro é recriado para caracterizar os personagens “jecas” que povoam a narrativa do “Caderno Negro”: “Uai, não esperava não, então vou botá um trem aqui pra ocê comê³³¹.” A fala caipira mineira, cuja maior incidência ocorre no interior do estado, é evocada por meio de alguns traços distintivos: o uso da interjeição “uai” e da gíria “trem”, cujo uso substitui o vago “coisa”, e a transcrição de transformações fonéticas típicas da oralidade, como as reduções em “botá” e “comê” e “ocê”. A recriação não visa à imitação minuciosamente fiel, visto que

³³⁰ BAKHTINE, *Esthétique et théorie du roman* [1975], p. 88–89.

³³¹ HILST, *O caderno rosa de Lori Lamby*, p. 49.

outras transformações típicas da variante representada não são executadas, como “intão” e “vô butá”.

O jogo com as variantes linguísticas constitui um dos elementos centrais do romance de Reinaldo Moraes, como se pode constatar nas passagens em que o falar mineiro é recriado parodicamente:

Cara, essa Sossô é foda. Fico besta quando ela me aparece em casa. Tô quase emplacando 60, bitchô, meu coração num guenta. Pior é quando ela pousa lá. fffff.... Que nem outro dia, eu ali no sofá lendo jornal, a Sossô me sai de calcinha e camiseta do quarto da Estela e desfila pela sala até a cozinha pra pegar água. Cê acredita que ela me deu bom-dia coçando a bunda por dentro da calcinha? Bitchô?! Quê que é aquilo?! Ela tá pensando o quê, essa menina? Que eu sou eunuco? Eu sô minêro, sô! Minêro não moderniza nessas coisa. Muié é muié, vaca é vaca. E as duas a gente toca ca vara. Essa menina tá facilitando comigo. Que nem outro dia que eu entrei no quarto da Estelinha pra falar num sei que e tava lá a Sossô de costas pra porta, sem camiseta nem sutiã, cum puta dragão tatuado na lomba, coisa mai doida, sô. Ní qui ela notou minha presença, virou de perfil pra mim. E eu vi, rapá, eu vi: um peitinho da Sossô! Um só, branquim de leite. O mamilo era uma pitanguinha vermelha. Bitchô, esquece tudo que você já viu em matéria de seio, teta, peito ou peitinho. Aquilo era outra coisa. De outro planeta³³².

Além de uma função de caracterização, verifica-se a dimensão lúdica que o discurso direto introduz na obra, permitindo ao autor recriar um novo idioleto mediante a acumulação excessiva de múltiplos desvios da norma padrão. O texto brinca com a homofonia do verbo “sou”, reduzido na modalidade oral, e o interocutório “sô” (derivação de “senhor”) e incorpora diversos traços fonéticos: a apócope, redução no final das palavras (“branquim”, “rapá”, “mai”); a aférese, supressão dos fonemas iniciais (“guenta”, “tá”, “tô”, “tava”); as contrações (“cum”, “ca”); as reduções do ditongo (“minêro”); a alternância entre o “lh” e o “i” (“muié”). Existe, não obstante, uma inconstância na reprodução do falar mineiro que aponta para a noção de hibridismo e instabilidade: a redução do diminutivo em *-im* é realizada apenas uma vez, em oposição aos outros diminutivos não alterados. Verifica-se igualmente o uso da gíria “bicho” (cuja alteração ortográfica indica uma prosódia cantante) típica da geração hippie dos anos 60 e 70 que contribui para a caracterização do personagem.

O “mineirismo” de Nissim contrasta com o idioleto de Zé Carlos marcado pelo dialeto paulistano. É possível, porém, observar variações dentro do próprio discurso

³³² MORAES, *Pornopopeia*, p. 58.

camaleônico do narrador. Zé Carlos pertence à classe média alta, mas transita entre diferentes ambientes e sabe adaptar sua linguagem de acordo com o tema do seu discurso:

Nego tem que ficar esperto, escanear bem as redondezas pra ver quem possa estar de butuca, antes de fazer a transação. Se tiver algum cara de boné sozinho no pedaço, por exemplo, pode crer que é ganso. Todo ganso circula sozinho e de boné, é atávico isso. Eu não me arrisco. Sou fiel às minhas paranoias, caio fora na mesma hora. Uma vez, ni qui a tia me passou o petecão, o do boné apareceu. Nunca tinha visto o cara, mas o boné dizia tudo sobre ele. A noia bateu com tudo. Fui pro banheiro, mocozei o bagulho no parapeito externo do vitrô, acabei minha cerveja no balcão, na santa calma, e me mandei do bar. Achei que ia tomar uma geral na porta, como o Nissim, mas não rolou nada³³³.

Nessa passagem, o protagonista relata o episódio em que temeu ser apreendido pela polícia com posse de drogas na zona boêmia de São Paulo. A linguagem que utiliza é permeada por palavras e expressões próprias ao registro informal e ao dialeto paulistano (“nego”, “cara”, “no pedaço”, “estar de butuca”, “cair fora”, “se mandar de”, “rolar”, “bater uma”, “mocozar”, “noia”) e por um vocabulário que remete ao submundo urbano e da criminalidade: “bagulho” e “petecão” designam o pacote de cocaína; “ganso”, um informante da polícia ou um policial disfarçado; e “tomar uma geral”, ser apreendido de maneira truculenta.

A capacidade do narrador de mesclar diferentes variantes pode ser do mesmo modo observada no uso que ele faz de jargões: “O papo ali era foco no cliente, agregar valor, sinergia, comunicação integrada, trade marketing, upscaling, benchmarking, opportunity scanning e o caralhaquatring. Levemente cheirado e fumado [...], eu boiava naquele patuá barbárico³³⁴”. O narrador parodia a linguagem corporativa, reproduzindo de maneira humorística a linguagem técnica. O personagem zomba da previsibilidade dos modismos anglicistas ao adaptar o calão “caralho a quatro” a partir do mesmo modelo.

Importa salientar que a paródia se manifesta na linguagem de Zé Carlos não só na “reprodução” de diferentes modos de fala, mas ainda na maneira como ele reescreve ditos populares: “Deus escreve certo por putas tortas³³⁵”; “Pelo andar da viatura, não vai demorar muito³³⁶”. O narrador manifesta um desejo de deformação da linguagem cotidiana, que José Marques Filho associa, a partir da definição de Manuel Bandeira e

³³³ *Ibid.*, p. 98.

³³⁴ *Ibid.*, p. 21.

³³⁵ *Ibid.*, p. 128.

³³⁶ *Ibid.*, p. 311.

dos trabalhos de Berta Waldman a uma “ecolalia distorcida do falar cafajeste³³⁷”. Tal linguagem caracterizar-se-ia pela cópia rebaixada e degradada do original, expediente encarnado pelo narrador de *Pornopopeia*. Ao integrar a polifonia, ao justapor diferentes tendências discursivas, dialetos e registros, as obras estudadas e, em maior escala, a de Reinaldo Moraes, exploram ao máximo a vocação dialógica do gênero romanesco.

A adoção de um estilo oral é acompanhada de “efeitos sonoros”, procedimentos que visam reproduzir graficamente peculiaridades da prosódia dos personagens (entonação, sotaque), como outros fenômenos que se produzem ou são evocados na enunciação (ruídos, risadas e gemidos, por exemplo). A separação silábica e a caixa alta são recursos que conferem maior expressividade ao discurso dos personagens, ora indicando a pronúncia peculiar de uma palavra ou entonação enfática (“português de-tes-ta o Brasil”), ora um momento de exaltação (“todos ANARFA, Cora, ANARFA”) ou gestos típicos da oralidade como o soletramento (“Eles têm medo, eme-é-dê-ó”). As onomatopeias e interjeições, por sua vez, atuam como rupturas sonoras:

O ruído de deglutição difícil que lhe vinha da garganta e do esôfago não deixava margem a dúvidas. Era como se a garota se forçasse a ingurgitar duma só talagada uma jarra de dois litros de vitamina de abacate, banana, manga, mamão e creme de leite com aveia integral. Glorgsh-glonfsglugh-glashblurg. Foda, meu. [...] Devia ter entrado porra à beça na tenra laringe da coitadinha, como era previsível. Eu sentia aquelas tossidas da Sossô no meu pau, numa sequência de duplas contrações, cof-cof, cofcof, cof-cof. [...] Resolvi tirar de uma só vez o negócio, o que provocou um longo flato de buceta molhada³³⁸.

O narrador partilha sua experiência sensorial, utilizando uma onomatopeia cuja convenção gráfica já está estabelecida pela tradição (o barulho da tosse “cof-cof”) e outras que, apesar da construção aparentemente aleatória (“Glorgsh-glonfsglugh-glashblurg” e “fblufrblufrbluf”) evocam, pelo contexto, o fenômeno que representam. Um uso onomatopeico digno de nota no romance de Ubaldo Ribeiro, devido ao seu poder de evocação do familiar, está inserido em uma paródia musical: “Allegro vivace: ‘Vou-vou, lhe dar a bunda, vororororô, mas você vai broxar³³⁹!’”.

³³⁷ MARQUES FILHO, *Orgia de exceção: um esboço do projeto literário de Reinaldo Moraes*, p. 189.

³³⁸ MORAES, *Pornopopeia*, p. 159.

³³⁹ RIBEIRO, *A casa dos budas ditosos*, p. 87.

A maneira como alguns desses “efeitos sonoros” são representados remete, não por acaso, ao hipertexto, linguagem típica da comunicação virtual, que corresponde a uma escrita oralizada, caracterizando-se pela “a integração e a fusão de duas modalidades de uso da língua – a oral e a escrita – em uma mesma superfície verbo-visual-auditiva de forma ubíqua e simultânea³⁴⁰”. Com a exceção do *Caderno Rosa de Lori Lamby*, publicado no início da década de 1990, antes da popularização da internet no Brasil, as obras estão inseridas em um universo marcado pelo uso difundido das mídias digitais, que propõem uma comunicação instantânea à distância, na qual uma variedade de emoções e elementos típicos da oralidade como a prosódia, a gestualidade, os movimentos do corpo e expressões faciais podem ser representados por caracteres especiais, fontes de letras, cores, formatos e elementos pictóricos. Essa linguagem virtual é evocada pela caixa alta, como na passagem em que Leysla clama pelo amante “CAPITÃO RENASCIMENTO! CAPITÃO RENASCIMENTO³⁴¹!”; pela representação do riso que, em *Pornopopeia*, é realizada de diversas maneiras (“Hahahahá³⁴²”, “Kkkkk³⁴³”, “Huahahahahá³⁴⁴”), e até mesmo pelo uso do *emoticon*, combinação de caracteres tipográficos que transmite um estado emocional, como na passagem a seguir de *Quenga de Plástico*: “Dei sorte! :)³⁴⁵”. Verifica-se, portanto, que o plurilinguismo do qual os textos fazem prova se manifesta não só pela integração de variantes típicas da oralidade, como também pela alusão à modalidade híbrida da comunicação eletrônica.

A adoção de um estilo oral não se reduz, como toda releitura paródica, a uma pura imitação, pois sua composição realiza-se a partir de duas operações simultâneas: a construção e desconstrução da oralidade. Se esta fosse incorporada sem nenhuma espécie de perturbação estilística, o resultado final teria um tom realista, o que vai de encontro à composição irônica das obras. Cabe, nesse momento, analisar como certas operações associadas a uma dicção literária causam interferências na expressão da oralidade nos textos, nomeadamente, a exploração de ecos sonoros, como aliterações; o emprego excessivo ou criativo de uma linguagem metafórica; o uso de vocábulos raros e de um registro culto; e a criação de novas palavras.

³⁴⁰ SANTOS, Carmi Ferraz; XAVIER, Antonio Carlos, "O texto eletrônico e os gêneros do discurso", *Revista Veredas*, v. 4, n. 1, p. 51–57, 2000, p. 52.

³⁴¹ FRANK, *Quenga de Plástico*, p. 42.

³⁴² MORAES, *Pornopopeia*, p. 44.

³⁴³ *Ibid.*, p. 333.

³⁴⁴ *Ibid.*, p. 237.

³⁴⁵ FRANK, *Quenga de Plástico*, p. 21.

Como existe uma predominância do registro informal nas obras, a incorporação de termos provenientes de uma linguagem culta ou literária causa um efeito de estranhamento. Em *Quenga de Plástico*, esse fenômeno pode ser observado na criação de expressões mistas, como “fuça de néscia³⁴⁶” e “pau incomensurável³⁴⁷”. Em algumas passagens, um elemento vem perturbar a unidade estilística do texto: “Fui futricar um pouco a vida dele [...]. Ele realmente tinha um num sei quê. Algo que me lembrava o Renas e o seu peitoral. Eu sempre fui ébria, mas esse dia estava bebendo mais que mulher divorciada e fumando tal qual uma caipora³⁴⁸”. O uso da palavra “ébrio” se destaca em um ambiente textual dominado pela coloquialidade, contrastando assim com termos coloquiais como “futricar” e construções típicas da oralidade, como “num sei quê”.

O mesmo procedimento pode ser observado nesta passagem: “Ele chegou por trás, me encoxou com força, o pau ele encaixou bem no meio das minhas nádegas e, assim que pegou minha bolsa, sumiu³⁴⁹.” O uso da palavra “nádegas” soa incoerente e, de forma inexplicável, pudico em um contexto em que a coloquialidade e calão imperam (“encoxou” e “pau”). A inconstância no uso da linguagem cria uma dinâmica na qual o uso da norma culta pode surpreender mais do que o calão. As mesmas observações aplicam-se ao uso inusitado das palavras “merencória”, “ocaso”, “lanugem” e “inefável”, que elevam do prosaico para o literário as seguintes declarações de Leysla e CLB, respectivamente: “Cansei de ser merencória, deixo isso para os homens com a cor do ocaso nos olhos³⁵⁰”; “[E]stava completamente nua, de bruços, pernas em ângulo, pose clássica, aquela bunda inefável, aquela pele coberta de lanugem dourada, e eu, é claro, não hesitei³⁵¹”.

No *Caderno Rosa de Lori Lamby*, Hilst parodia o texto epistolar sentimental por meio de uma dicção poética deformada:

Minha libélula, minha rainha-menina, minha gazela de cona pequena, quero passar meu bico-pica nos teus um dia pêlos-penas, tuas invisíveis plumas, chupa teu Abelzinho com

³⁴⁶ *Ibid.*, p. 51.

³⁴⁷ *Ibid.*, p. 45.

³⁴⁸ *Ibid.*, p. 27–28.

³⁴⁹ *Ibid.*, p. 26.

³⁵⁰ *Ibid.*, p. 23.

³⁵¹ RIBEIRO, *A casa dos budas ditosos*, p. 135.

tua boca de rosa, menina astuta, abre teu cuzinho de pomba, enterra lá dentro o dedopirulito de quem te ama, e pede mais, mais! esfrega tua bocetinha de mini-pantera na minha boca de fera, deixa a minha língua dançar nas tuas gordas coxinhas, minha boneca de seda, de açúcar com groselha, mija amornada na minha pica, sentadinha nela, defeca sobre minha barriga, Lorinha-estrela, bunda de neve, diz com a boca molhada de meu sêmen e do mel da tua saliva, diz que Lorinha quer mais, mais! minha menininha, a carta já está toda empapada, amanhã escrevo mais. Teu Abelzinho³⁵².

À simplicidade e naturalidade (estilizada) da “fala” de Lori, que ainda não domina a linguagem figurada, opõe-se a dicção poética do tio Abel, marcada pelo uso caricatural e excessivo de uma linguagem metafórica que concilia duas isotopias diferentes: da fauna (“libélula”, “gazela”, “bico”, “pena”, “plumas”, “pomba”, “pantera”) e do doce (“pirulito”, “açúcar”, “groselha”, “mel”). A adjetivação excessiva, as repetições anafóricas e a enumeração de epítetos amorosos buscam simular um desmedido sentimentalismo amoroso, estando, entretanto, a serviço de um discurso obsceno e humorístico. A tensão entre registros não se reduz à oposição entre os modos de expressão dos personagens, sendo incorporada no discurso de Abel, no qual o furor poético é perturbado pelo calão de cunho sexual (“cona”, “bocetinha”, “pica”) e pela escatologia (“defeca”), “deformações” que acentuam a dimensão paródica do texto. O modo de expressão de Abel remete às primeiras linhas de *Lolita*: “Lolita, luz de minha vida, fogo de meu lombo. Meu pecado, minha alma³⁵³.” O romance de Vladimir Nabokov é, sem dúvida, um dos modelos dos quais Hilda Hilst se apropria (vide a semelhança entre os nomes das heroínas), de forma irônica.

A linguagem figurada e, em especial, a metáfora sexual, é uma das ferramentas que os autores têm à disposição para conferir uma dimensão cômica ao texto. Esse exercício lúdico dialoga com uma longa tradição literária. Ao analisar o equívoco erótico na obra teatral de Gil Vicente, Olinda Kleiman chama a atenção para o pacto de convivência que esses “travestimentos verbais” proporcionam entre o autor e o público:

Sobrepõe-se ao nível denotativo, aparentemente inocente, um nível conotativo, deliberadamente malicioso, [...] baseado no subentendido erótico. Por jogo e por efeito de arte, dá-se estes ares de honestidade, ao abrigo da inocência do discurso de evidência no qual se embuça. Dessa forma, finge querer passar despercebido quando, em boa verdade, o jogo a que se prestam os diversos “actores” do espectáculo – dramaturgo, actor e público –, numa tentativa concertada de reconstrução dos significados, consiste em pôr

³⁵² HILST, *O caderno rosa de Lori Lamby*, p. 75.

³⁵³ NABOKOV, Vladimir, *Lolita*, São Paulo: Folha de S.Paulo, 2003, p. 11.

a nu o discurso indizível, astuciosamente dissimulado sob o véu enganador do equívoco mas que, num aparente paradoxo, o jogo de cena provavelmente se aplica a desmascarar. Jogo muitas vezes a bem dizer gratuito, em que o riso é a excelsa recompensa, atribuída a quem soube vencer as armadilhas judiciosamente preparadas por um poeta dúplice e farsista, jogo por vezes destruidor, no qual o riso se faz cruel, ao serviço da sátira, jogo em todo o caso de uma transgressão colectivamente assumida, sem outra consequência que não seja a demanda do inefável prazer de nomear o inominável, de desafiar os interditos³⁵⁴.

As obras se notabilizam pela criação de um terreno comum de entendimento entre o autor e o leitor, que se tornam cúmplices no deboche, a partir de um uso figurado e imagético da linguagem ou, simplesmente, do duplo sentido.

A incorporação de uma linguagem caricaturalmente poética pode ser utilizada para produzir efeitos específicos. No trecho abaixo de *A Casa dos Budas Ditos*, está vinculada a um gesto de automitificação da narradora:

E aí, com uma lua descomunal iluminando a barra da baía de Todos os Santos, eu encarnei todas as deusas do amor, todas as diabas desabridas que povoam o universo, a Luxúria com suas traçoeiras sombras coleantes e seus estandartes imorais, seu chamado à devassidão, à dissipação e à entrega a todos os gozos de todos os matizes até chegar à morte lasciva, eu era a Luxúria integral, baixada ali para reinar como um espírito imisericordioso e invencível, naquele morro assombrado e suas redondezas petrificadas³⁵⁵.

A oralidade se manifesta no discurso da narradora no uso de marcadores (“e aí”) e gírias (“baixada ali”), mas é contrabalançada pela utilização de vocábulos típicos de um registro culto ou literário (“desabridas”, “coleantes”, “matizes”, “lasciva”). A paródia de uma dicção lírica e elevada é desenvolvida por meio da aplicação de uma linguagem metafórica, pelas aliteraões (em “d”, “s” e “z”), pela ausência de pontuação final e pela adjetivação excessiva. Tais escolhas estilísticas conferem à passagem um tom épico e ritualístico. O contraste com a dicção habitual da narradora e com o tema rebaixado do discurso denunciam sua composição irônica.

A neologia nas narrativas está ligada a um desejo de exibicionismo linguístico. Mediante a criação de novas palavras, que dificilmente seriam forjadas de forma

³⁵⁴ KLEIMAN, Olinda, "O teatro vicentino, um jogo de anfibologia", in: BERARDINELLI, Cleonice (Org.), *Actas do Sexto Congresso da Associação Internacional de Lusitanistas*, Rio de Janeiro, 1999, p. 1755–1756.

³⁵⁵ RIBEIRO, *A casa dos budas ditos*, p. 80.

espontânea em um contexto extraliterário, as obras ostentam, de uma maneira lúdica, criativa e não-conformista, uma dicção própria que se opõe a um uso ordinário ou padrão da língua com fins comunicativos fundada na recuperação de fórmulas pré-estabelecidas e consagradas. A neologia literária vincula-se, dessa forma, à “originalidade de expressão do indivíduo criador, à sua facilidade para criar, à sua liberdade de expressão, deixando de lado os modelos já conhecidos ou até mesmo, indo contra eles³⁵⁶”. Ao adotar esse recurso, os textos suscitam diversos tipos de estranhamento e promovem uma desautomatização da leitura. Zé Carlos é, dentre todos os autores ficcionais, aquele que mais investe em malabarismos lexicais, combinando-os aos procedimentos já citados:

De fato, nada como o *liebfräublut* colhido na fonte. A transilvânica e canibalesca iguaria me dá uma turbinada fudida no tesão. Sem contar que, ao praticar o cunilingus pelo *derrière* de milady, você vai incorrer fatalmente no *narigânus*, que outra coisa não é senão o contato direto da ponta da sua napa com o orobó da fêmea que você está a cunilinguar, ora pois³⁵⁷.

A fabricação de uma linguagem proteiforme mina qualquer ideal de equilíbrio formal e unidade do estilo. Reinaldo Moraes investe em uma “exaustividade expressiva”, justapondo diversas modalidades de recriação linguística, com destaque para a neologia. Além da criação dos vocábulos “transilvânica”, “narigânus”, “cunilinguar”, a partir de palavras já existentes no português, ele forja a palavra alemã *liebfräublut* (*lieb – frau – blut*: querida – senhora – sangue), associando neologismo e estrangeirismo. São mobilizadas outras operações linguísticas: a variação diastrática própria à modalidade oral (“ni qui”/no que); a presença de gírias e palavras que, no registro informal, adquire novos significados (“napa”/nariz, “orobó”/ânus, “turbinar”/aumentar); termos utilizados com maior frequência em um registro formal (“incorrer”); a inclusão do calão (“fudida”); estrangeirismos (“*derrière*”, “*milady*”); a alusão à variante portuguesa (“ora pois”).

As abundantes invencionices do narrador de *Pornopopeia* contribuem para a criação de uma dicção que lhe é particular e são dignas da criação de um dicionário próprio (anexo 3). O neologismo sintagmático³⁵⁸ e, em particular, a formação de palavras

³⁵⁶ CARDOSO, Elis de Almeida, "A criação neológica estilística", in: ALVES, Ieda Maria (org.), *Neologia e Neologismos em diferentes perspectivas*, São Paulo: Paulistana, 2010, p. 231.

³⁵⁷ MORAES, *Pornopopeia*, p. 152–153.

³⁵⁸ “É assim denominado, seja por resultado da interação, em forma de lexia - unidade lexical memorizada e disponível para atualização - de um segmento de frase, pontos iniciais de seu percurso, numa perspectiva gerativo-transformacional, seja por apresentarem, em sua estrutura, a combinatória lexicalizada de signos

a partir de operações de prefixação e de sufixação, é uma das principais características do seu discurso. Esses procedimentos podem ser observados em menor escala em *Quenga de Plástico* (“macunaímica”, “sozinhez”, “amoricídio”) e em *A Casa dos Budas Ditosos* (“apaixonativo”, “abissalmentissimamente”, “paurisismo”).

A paródia nos romances não se limita à ideia reapropriação e desconstrução de gêneros e discursos, mas deve ser compreendida como afetando a própria língua, em seus níveis fonológico, morfosintático e léxico-semântico. A justaposição de elementos típicos da oralidade e procedimentos comuns à composição literária confere um grande dinamismo linguístico aos textos, que se abrem a diversas transgressões e variações e recusam qualquer espécie de engessamento. Os autores promovem, dessa forma, a espetacularização da escrita.

mínimos e de vocábulos autônomos.” BARBOSA, Maria Aparecida, "Da neologia à neologia na Literatura", in: ISQUERDO, Aparecida Negri; DAL CORNO, Giselle Olivia Mantovani (orgs.), *As ciências do léxico: lexicologia, lexicografia, terminologia*, Campo Grande: UFMS, 2014, p. 41.

3 – O PALCO DA ESCRITA

A simulação do gesto da criação, ostentada dentro das narrativas pelo artifício da autoria ficcional, estimula a adoção de uma postura distanciada pelo receptor e coloca em evidência a existência de um contrato de leitura irônico que se faz por meio da adoção de um “olhar duplo” voltado tanto para o objeto da representação, quanto para a própria construção da narração. Segundo René Payant, a autorreflexividade no domínio artístico promove o estranhamento:

Lorsqu'on dit de l'œuvre d'art qu'elle est autoréflexive nous voulons dire qu'elle réfléchit sur elle-même. En disant que l'œuvre est autoréflexive nous insistons sur le fait qu'elle se pense et que son objet est le fait même de se penser [...]. Le spectateur est confronté à cette autoréflexivité d'une manière constante puisqu'il sent bien que l'œuvre d'art, lorsqu'il y a accès, lorsqu'elle s'offre à lui, en même temps reste à distance, étrangère.

A autorreflexividade, que deve ser associada nos romances à espetacularização da escrita pela paródia e por diversas formas de hibridismo de gêneros, é ativada pela metatextualidade e pela *mise en abyme*.

3.1 – “ACABA DELÍRIO LINGUISTICO, FECHA PARÊNTESE”: A metaficção

CLB pede o *feedback* do seu destinatário quanto ao grau de obscenidade do seu discurso: “Eu quero ser moderna! Você não está achando que eu estou sendo branda demais? Eu estou achando³⁵⁹.” Zé Carlos antecipa a incompreensão do seu potencial leitor e o tranquiliza: “Se você não tá entendendo nada dessa descrição, relaxa, amigo. Também fui acometido por um estupor cognitivo que não demorou a evoluir para os estágios iniciais do pânico³⁶⁰.” Leysla se desculpa pelo caráter desordenado de suas memórias: “Gostaria de contar tudo linearmente para vocês, mas o que me lembro são restos entrecortados³⁶¹”. Nesses comentários metatextuais, os narradores projetam uma determinada recepção, colocando-se na posição de seus leitores. O diálogo com o

³⁵⁹ RIBEIRO, *A casa dos budas ditosos*, p. 46.

³⁶⁰ MORAES, *Pornopopeia*, p. 156.

³⁶¹ FRANK, *Quenga de Plástico*, p. 28.

interlocutor é uma das maneiras das obras encenarem a cooperação interpretativa que convocam, colocando em evidência a materialidade textual e sua composição. Segundo Laurent Lepaludier, um texto ficcional é metatextual quando estimula uma tomada de consciência crítica sobre si mesmo e sobre outros textos, chamando a atenção do leitor para o funcionamento do artifício da ficção, sua criação, recepção e participação nos sistemas de significação da cultura³⁶². A definição aponta que o metatexto pode representar muito mais do que um comentário em que a obra se autorreferencia, ele engaja uma reflexão maior sobre o tipo de comunicação instaurado pela literatura.

As passagens metatextuais convidam o leitor a conhecer um presente ilusório que reúne escrita e leitura. Em *Pornopopeia*, Zé Carlos chama a atenção para a presentificação da narrativa: “Você já deve ter percebido o quanto eu ando obcecado em narrar tudo que me acontece, e até o que não me aconteceu ainda³⁶³”. A obra subverte assim a narração tradicional, em geral marcada por um olhar retrospectivo. José Marques Filho, utiliza a analogia com o teatro para comentar a maneira como a escrita é dramatizada em *Pornopopeia*: “O objetivo explícito não é apenas contar, mas contar que se conta – narrar que se narra, ou seja, não apenas fabular, mas mostrar explicitamente que se fabula. Uma narrativa *teatralizada* com distanciamento épico. O próprio narrador *imolador* é encenado de modo a mostrar seu caráter de artifício e *emulação*³⁶⁴ [itálico do autor].”

O *corpus* instaura, de maneira geral, uma dinâmica lúdica e autorreflexiva que muitos críticos literários associam à metaficção pós-moderna. Segundo Patricia Waugh, a escrita metafictional pós-moderna cria um universo de brincadeira, internamente consistente, que engaja o leitor para, conseqüentemente, expor o seu funcionamento com o intuito de investigar a relação entre a realidade e a ficção, explorando a noção de encenação³⁶⁵. É a dimensão estrutural conferida ao expediente metatextual dentro de uma obra que leva Lepaludier a distinguir a metatextualidade, como fenômeno isolado e isolável, da metaficção:

³⁶² LEPALUDIER, Laurent, "Introduction", in: LEPALUDIER, Laurent (org.), *Métatextualité et métafiction : Théorie et analyses*, Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2016, p. 9.

³⁶³ MORAES, *Pornopopeia*, p. 412.

³⁶⁴ MARQUES FILHO, *Orgia de exceção: um esboço do projeto literário de Reinaldo Moraes*, p. 169.

³⁶⁵ “Such novels usually set up an internally consistent ‘play’ world which ensures the reader’s absorption, and then lays bare its rules in order to investigate the relation of ‘fiction’ to ‘reality’, the concept of ‘pretence’.” WAUGH, Patricia, *Metafiction: the theory and practice of self-conscious fiction*, New York, Londres: Routledge, 1984, p. 41.

[O]n conviendra d'appeler "métafiction" tout texte de fiction comportant une dimension métatextuelle importante. On le voit, le concept de métatextualité sera utilisé comme caractérisant le phénomène élémentaire déclencheur de prise de conscience critique du texte, il s'agit donc d'un principe fondamental, alors que celui de métafiction se rapportera à une caractéristique d'un texte littéraire dans son ensemble³⁶⁶.

Decerto, a reflexividade e a autorreferencialidade não são exclusivas da pós-modernidade. O que os críticos destacam, todavia, é a importância atribuída às estratégias metatextuais na era contemporânea³⁶⁷. Para Linda Hutcheon, o próprio dessas "narrativas narcisistas" é fazer do processo de criação um elemento de prazer e de provocação para o intérprete cooperador³⁶⁸. A pesquisadora integra tal tendência a um fenômeno cultural mais amplo, presente não somente em manifestações artísticas, mas também em outros meios, como a publicidade³⁶⁹. Em produções do gênero, ora a criação e o comentário sobre a criação são simultâneos, ora uma ilusão referencial é estabelecida para depois ser desconstruída, revelando os bastidores da literatura³⁷⁰.

A visão do que ocorre nas coxias da escrita é explorada por Reinaldo Moraes por meio da simulação do diálogo entre o narrador-autor e o narratário-editor:

Neste quesito, aliás, a regra é a seguinte: o que você não conseguir decifrar, deleta, na boa. Ou inventa. Simples assim. Portanto, pode mexer à vontade, mas deixa a coisa de um jeito que pareça verdadeira, manja? Não basta só confiar na verdade do que estou contando aqui. Tem que parecer verossímil na forma final. [...] Ou seja, seu trabalho é só dar forma literária ao meu narrador e seus personagens. O desafio aqui é fazer essas figuras nebulosas e malesboçadas do meu texto resultarem em pessoas únicas, idiossincráticas, palpáveis, tributáveis, lambíveis e chupáveis, como acontece mais ou menos na vida real, ou deveria acontecer, pelo menos. O velho esquemão naturalista, manja? Falando nisso, li uma frase interessante do Thomas Pynchon numa *New Yorker* que alguém deixou lá na pousada da Rejane e eu passei a mão: "If it is not the world, it's what the world might be with a minor adjustment or two. According to some, this is one

³⁶⁶ LEPALUDIER, "Introduction", p. 10.

³⁶⁷ Waugh aponta uma tendência que teria se iniciado nos anos 60: "Over the last twenty years, novelists have tended to become much more aware of the theoretical issues involved in constructing fictions. In consequence, their novels have tended to embody dimensions of self-reflexivity and formal uncertainty." WAUGH, *Metafiction*, p. 2.

³⁶⁸ "In overtly or covertly baring its fictional and linguistic systems, narcissistic narrative transforms the authorial process of shaping, of making, into part of the pleasure and challenge of reading as a cooperative, interpretative experience." HUTCHEON, Linda, *Narcissistic narrative: The metafictional paradox*, repr. New York, Londres: Routledge, 1991, p. 154.

³⁶⁹ *Ibid.*, p. xii.

³⁷⁰ "The intellectual thrill afforded by metafiction is perhaps due precisely to the fact that it requires us, paradoxically, to watch ourselves having an illusion, to know that we are the subject of a confidence trick and nevertheless to continue to be taken in." OMMUNDSEN, Wenche, *Metafiction ? : reflexivity in contemporary texts*, Melbourne: Melbourne University Press, 1993, p. 47.

of the main purposes of fiction.” Escreva isso numa tira de papel e grude na testa do seu monitor: “Se não é o mundo, é o que o mundo poderia ser com um pequeno ajuste ou dois. Segundo alguns, esse é um dos principais objetivos da ficção³⁷¹.”

A passagem se situa na segunda metade do romance e é precedida por uma digressão na qual o narrador faz especulações sobre a morte e sobre o possível impacto que sua ausência teria no mundo. Após essa confrontação com a própria finitude, o narrador vê-se impelido a abordar questões pragmáticas relativas àquele que será talvez o seu maior legado à humanidade: o texto que está produzindo. Um conjunto de instruções testamentárias é dirigida ao seu editor/coautor, identificado como sendo o próprio escritor Reinaldo Moraes, em um reposicionamento irônico. Zé Carlos divide o trabalho de fabricação da obra em duas partes, uma relativa ao conteúdo, do qual se incumba, e outra relativa à forma, que delega ao narratário, algo que explicita mais adiante: “A base é essa que taquí. Você entra com o prumo e a régua, eu com a gororoba orgânica informe que os antigos chamavam de conteúdo³⁷².”

O excerto traz um dos tópicos abordados na lista de instruções de Zé Carlos, a questão da mimesis e da verossimilhança. Em suma, o narrador preconiza que o trabalho de “literarização” do texto produza um efeito de real e que os personagens que habitam o seu relato sejam humanizados e corporificados. A estética naturalista é um dos modelos que convoca para explicar o que espera do seu coautor. Ele dialoga, assim, com uma determinada concepção do naturalismo, aludindo a características que marcaram a corrente literária, como o interesse pela fisiologia, pela patologia, pelos instintos e pulsões que movem o ser humano. A representação do corpo e de seu funcionamento é o ponto de contato mais evidente entre o estilo naturalista e o discurso pornográfico adotado pelo narrador:

Os contornos do corpo, no romance naturalista, são múltiplos. Multifacetada, dinâmica e ambígua, a imagem desse corpo assume perfis diversificados: objeto de estudo médico, expressão do mórbido, do patológico, manancial de sintomas, expressão das pulsões, fonte de prazer, objeto de contemplação erótica. Assim, narrar toma-se desvelar, desnudar e provocar pelo ato de exibição da nudez³⁷³.

³⁷¹ MORAES, *Pornopopeia*, p. 315.

³⁷² *Ibid.*, p. 316.

³⁷³ BULHÕES, Marcelo Magalhães, *Leituras do desejo: o erotismo no romance naturalista brasileiro*, São Paulo: EdUSP, 2003, p. 163.

A parte literária do trabalho de composição consistiria, segundo o narrador sacana, não só em dar forma ao conteúdo, mas ainda em camuflar ou elidir o gesto de invenção. A busca por um ideal de realismo e pela aparência de verdade entra em conflito com o gesto metatextual que exhibe a artificialidade do texto, rompendo a ilusão mimética. A ironia é, contudo, reservada ao leitor, posto que Zé Carlos não tem conhecimento de que as suas instruções figurarão na versão final da história. O produto que o leitor tem em mãos não é aquele que o narrador predica, mas a versão não censurada que comporta o relato e os princípios que o alicerçam.

A literatura é o modelo de referência para o personagem. Além de evocar a estética naturalista, Zé Carlos pede para o editor adotar como princípio norteador uma declaração atribuída ao romancista americano Thomas Pynchon, cuja obra é em geral classificada como pós-modernista. O trecho foi extraído de uma sinopse do romance *Against the day*, publicado em 2006 na qual o autor contextualiza a trama, aponta para sua dimensão histórica, indicando, por exemplo, a presença de personagens que de fato existiram, e afirma que o leitor encontrará, em contrapartida, uma linguagem obscura, interrupções na narrativa e elementos não factuais. Para terminar, Pynchon prescreve com uma ironia provocadora, assim como Moraes em *Pornopopeia*, uma leitura ativa e cooperativa: “Que o leitor decida; que o leitor fique atento. Boa sorte³⁷⁴”. Interessa sublinhar que a justaposição do excerto original e a tradução em português, gesto de reapropriação literária, é uma das manifestações do duplo e da repetição na obra.

A ironia depende-se da escolha contraditória de Zé Carlos de não citar a obra de um escritor naturalista, mas aquela de um autor conhecido por suas experimentações com a linguagem e cujo estilo é com frequência classificado como confuso, hermético e pouco acessível. O narrador justapõe, dessa forma, concepções incompatíveis do fazer literário: o “velho esquemão naturalista” e o hibridismo pós-moderno. A composição irônica, metatextual e intertextual dessa passagem aponta para uma concepção da ficção como sendo um real “reajustado” pela atividade criadora e coloca, assim, em evidência a construção subjetiva da realidade pela linguagem. Por meio do seu diálogo com o seu narratário-editor, Zé Carlos proclama que a ilusão realista passa por um trabalho estético.

³⁷⁴ Tradução nossa do original: “Let the reader decide; let the reader beware. Good luck.” PYNCHON, Thomas *apud* SWENSON, Brynna, *Literature and the Encounter with Immanence*, Leiden, Boston: Brill Rodopi, 2017, p. 74.

O metatexto coloca em evidência códigos genéricos e convenções narrativas que impactam a recepção textual. Sublinham-se os que dizem respeito à verossimilhança, à ficcionalidade e à ilusão mimética. Algumas passagens metatextuais comportam também uma dimensão linguística:

Ridículo, patético, mas inelutável, as palavras são de fato um mistério, um dia eu escrevo um livro louco, só quero escrever um livro louco, em que as palavras possam detonar, explodir em todos os tipos de significados, provocar todo tipo de reação. Eu queria libertar todas as palavras, eu sei que isso parece veadagem de poetaastro juvenil, mas que é que eu posso fazer, é o que eu sinto, eu queria libertar as palavras. Idiota, você também. Acaba delírio linguístico, fecha parêntese³⁷⁵.

A digressão de CLB vai além da construção da própria narrativa, abarcando um questionamento mais amplo sobre o uso da linguagem. A narradora sugere que a relação de um indivíduo com as palavras é mediada pelos diferentes usos que delas são feitos e pela cultura que as liga a uma rede de significados já estabelecidos. O desejo de autonomizar as palavras, de romper a ligação entre significante e referente e promover uma anarquia de sentidos implica colocar em risco a comunicação. O projeto que antevê entra em conflito com o que de fato realiza no seu depoimento, pois reforça de modo contínuo o seu objetivo de engajar o seu interlocutor e agir sobre ele. Ela manifesta um intento de subversão do sistema no qual se encontra presa, fenômeno que pode ser ampliado à questão moral. Ao produzir um manifesto contra os tabus relacionados a práticas sociais diversas, não faz senão chamar a atenção para o fato de que a vida em sociedade, inclusive a dela, é regulada por normas independentes da sua própria vontade.

A metatextualidade abre, nos romances, um espaço para uma reflexão sobre o funcionamento da língua. Confrontada ao desafio da escrita, Lori é a todo instante exposta a palavras que constituem apenas significantes para ela. A relação que estabelece com novos vocábulos é antes de tudo determinada pela sonoridade, a qual ela associa um apelo estético: “Caim e Abel é um nome do catecismo que eu gostei³⁷⁶”; “Achei lindo ele chamar a coisa-pau dele de Abelzinho e disse que ia chamar assim todo o mundo³⁷⁷”; “[..]

³⁷⁵ RIBEIRO, *A casa dos budas ditosos*, p. 90–91.

³⁷⁶ HILST, *O caderno rosa de Lori Lamby*, p. 95.

³⁷⁷ *Ibid.*, p. 37.

eu leio alto não muito, fechada no meu quarto, e parece uma língua diferente, muito mais Bonita³⁷⁸. No “Caderno Negro”, essa mesma dinâmica é resgatada:

[...] achei incrível a palavra e perguntei o que era aquilo, o que era logaritmo. Ele respondeu que era uma coisa bastante enredada, coisa dos números, de aritmética, mas que nunca mais ele esqueceu a palavra, e achava a palavra muito bonita, tão bonita que deu o nome de Logaritmo para o jumento que vivia lá na roça³⁷⁹.

Ao isolar a palavra do seu universo referencial, o personagem evidencia a materialidade dos signos verbais, a arbitrariedade dos nomes e as múltiplas possibilidades de ressignificá-los.

Parte da aventura escritural de Lori consiste em juntar significante e significado. Não é por acaso que o dicionário acaba por se tornar um companheiro inseparável: “O que é escroto, hein tio? São tantas palavras que eu tenho que procurar no dicionário, que quase sempre não dá tempo de procurar uma por uma. Mas deve ser uma palavra feia [...]. Só putinha é que é bonita, e é mais bonita quando o senhor falar³⁸⁰.” Ao expor um olhar ingênuo sobre o calão, Hilst mostra como o uso da língua é mediado pelo coletivo e, a partir desse princípio, propõe divertidos deslocamentos. Tais transgressões não abolem o significado tradicional, cuja sombra favorece a ativação do efeito irônico. No final das contas, o percurso de Lori, como de todo o leitor, progride em direção de um alargamento do seu repertório lexical: “Os poetas devem ser todos muito complicados porque a gente quase não entende o que eles falam, mas eu gosto mesmo é da poesia que o senhor escreveu pra mim, essa eu entendi. Quando eu for grande vou entender as outras, né tio Abel?”. A história de Lori Lamby é, portanto, a história de uma leitora em construção.

3.2 – “E OLHA, VOU TE CONTAR”: A *mise en abyme*

Ao final do *Caderno Rosa*, Lori insere na narração uma de suas “cartinhas”, endereçada aos pais, na qual explica como redigiu suas histórias obscenas. Ela a introduz da seguinte forma ao seu destinatário: “Estou com o tio Toninho e a tia Gilka. Eles

³⁷⁸ *Ibid.*, p. 81–83.

³⁷⁹ *Ibid.*, p. 46.

³⁸⁰ *Ibid.*, p. 74.

pediram pra eu escrever pra papi e mami explicando como eu escrevi o caderno. Então eu vou explicar³⁸¹.” Verifica-se nesse trecho uma operação narrativa que Alcir Pécora analisou por intermédio da imagem do texto que “dobra sobre si mesmo³⁸²”. Nele, o gesto da narração torna-se o próprio objeto. Nas primeiras linhas da carta, lê-se: “Tio Toninho e tia Gilka têm sido muito bonzinhos e me pediram pra eu escrever esta cartinha pra vocês, explicando tudo bem direitinho³⁸³.” A mudança de narratário permite que a mesma informação seja comunicada uma segunda vez quase nos mesmos termos. Ao procedimento metadiscursivo soma-se o gesto de repetição.

Em *Quenga de Plástico*, o gesto de repetição narrativa também é explorado. Em uma passagem do romance, Leysla narra o episódio no qual levou um homem ao suicídio. Logo após, repete o relato a um caminhoneiro: “Inclusive, contei a ele tudo o que tinha se passado, e aproveitei para usar minha criatividade e inventar uma boa parte da história. Fiquei imaginando se tudo aquilo que eu imaginava tivesse mesmo acontecido³⁸⁴”. O leitor não tem acesso à segunda versão do evento, mas convém sublinhar que a repetição do relato, conforme afirma a narradora, acompanha-se de um desejo de recriação por meio da ficção. A declaração da personagem serve de alerta para a maneira como o depoimento deve ser lido, em suma, com distanciamento e desconfiança.

A *mise en abyme* é uma forma de repetição e de desdobramento. Assim como a metatextualidade, ela permite que os romances dramatizem o seu próprio funcionamento e exibam os bastidores do espetáculo narrativo. Em 1893, o escritor André Gide cunhou o termo e o introduziu como ferramenta de análise crítica, tendo se inspirado nos brasões que contêm em seu centro a reprodução integral de uma insígnia em escala menor: "J'aime assez qu'en une œuvre d'art on retrouve ainsi transposé, à l'échelle des personnages, le sujet même de cette œuvre par comparaison avec ce procédé du blason qui consiste, dans le premier, à mettre le second en abyme³⁸⁵". Ainda que a nomenclatura tenha nascido no século XIX, a técnica já apresentava uma longa tradição pictórica. É o que demonstra Patrick Peccatte, que elencou diversas de suas aplicações *avant la lettre* nas artes plásticas

³⁸¹ *Ibid.*, p. 91.

³⁸² PÉCORA, "Nota do organizador", p. 20.

³⁸³ HILST, *O caderno rosa de Lori Lamby*, p. 91–92.

³⁸⁴ FRANK, *Quenga de Plástico*, p. 53.

³⁸⁵ GIDE, André *apud* DÄLLENBACH, Lucien, *Le récit spéculaire: essai sur la mise en abyme*, Paris: Seuil, 1977, p. 15.

que datam da Idade Média e da Antiguidade, como o mosaico da Virgem Maria e do menino Jesus na basílica de Santa Sofia em Istanbul, criado em 944, que inclui a representação da igreja, e os vasos "kylix" utilizados na Grécia antiga, cujas ilustrações retratam o próprio recipiente e o seu uso³⁸⁶.

Desde a criação do termo, as funções e características da *mise en abyme* têm sido redefinidas por estudiosos literários. A partir dos anos 1950, o procedimento ganhou proeminência, ao se tornar uma das técnicas narrativas privilegiadas pelos romancistas associados ao Novo Romance francês, o que levou o crítico Lucien Dällenbach a propor, em 1977, uma primeira sistematização do procedimento, que ele define como “todo espelho interno que reflete o conjunto da narração por reduplicação simples, repetida ou ilusória³⁸⁷.” Segundo essa teorização, para que se possa descrever uma estrutura textual como estando em *abyme*, é necessário identificar um fragmento que “inclua a obra que o inclui³⁸⁸” e que, entre a parte e o todo (outrossim chamado de elemento primário e secundário), exista uma relação de homologia ou de continuidade.

A abordagem de Lucien Dällenbach interessa em particular, pois aproxima o estudo da *mise en abyme* a uma reflexão sobre a recepção. Para o crítico, essa técnica permite uma autorregulação da leitura, podendo tanto contribuir para a desautomatização dessa atividade ao instaurar uma autorreflexividade, quanto garantir uma maior lisibilidade da obra, ao repragmatizar elementos da narração englobante³⁸⁹. No *corpus*, o procedimento está vinculado à exposição exibicionista dos princípios composicionais que regem as narrativas, assim como de seus elementos temáticos, responsáveis por ativar uma leitura distanciada e irônica. É o que se pode constatar em uma das cenas de *Pornopopeia*:

E, olha, vou te contar, aquele quarto de ácido tava me batendo que era uma beleza, cara. Tudo que eu via era espetáculo. Ali do banco de trás era possível dar um belo plongê dos peitinhos dela. Vi um piercing dourado cravado num mamilo. Era o outro peito que o Nissim não tinha visto, senão teria anotado o detalhe cintilante. [...] Foi aí que rolou uma coisa muito doida, que você nem imagina. Um porno-arrastão, nada menos. Dois pivetes

³⁸⁶ PECATTE, Patrick, "L'image mise en abyme – pour une typologie historique". *Déjà vu*. Disponível em: <https://dejavu.hypotheses.org/3836>. Acesso em: 30 abr. 2020.

³⁸⁷ “[...] est mise en abyme tout miroir interne réfléchissant l'ensemble du récit par reduplication simple, répétée ou spéculaire.” DÄLLENBACH, *Le récit spéculaire*, p. 52.

³⁸⁸ *Ibid.*, p. 51.

³⁸⁹ DÄLLENBACH, Lucien, "Réflexivité et lecture", *Revue des Sciences Humaines*, v. 177, p. 23–37, 1980, p. 37.

e uma guria, uns 12 anos, eles, uns 14, ela, já bem taludinha. Descalços e encardidos, cada qual segurava umas folhas de uma velha revista de foda que alguém tinha jogado fora. Eles iam prendendo as folhas com as fotos no para-brisa dos carros parados, por baixo dos limpadores. Em vez de pedir esmola, vender chiclete ou enfiar um cano na cara da gente, eles executavam aquela performance dadaísta bem diante do cemitério. Cara, foi demais. Nunca tinha visto nada parecido em 42 anos de São Paulo. Eles deviam ter cheirado muita cola e pipado um crack especial pra arrematar, qualquer merda assim. A maioria dos motoristas e passageiros sacudia a cabeça em reprovação ou nem se mexia de espanto e medo. Depois foram tratando de liberar seus para-brisas da putaria que lhes perturbava duplamente a visão. As folhas, com picas, xotas, bundas, peitos e cus em ação, voavam pelos ares até aterrissar no asfalto, pra de novo levantar voo quando outro carro passava por elas. Uma minoria de engarrafados, entre os quais nós três, se cagava de rir, aplaudindo o espetáculo e estendendo moedas que o trio de performers voltou pra apanhar na vula. A foto de página dupla com a qual a guria da gangue tinha nos regalado mostrava, em close fechado, uma longa pica fodendo por trás uma xota raspada³⁹⁰.

Zé Carlos narra o trajeto entre o seu apartamento e o centro bramânico, onde transcorrerá a orgia “surubrãmene” à qual alude de modo reiterado desde o início do relato. A transição poderia muito bem ser elidida da narração, à semelhança do que ocorre com o “tempo morto” no cinema. Ainda que não tenha nenhum impacto nos acontecimentos da trama, a cena condensa, todavia, alguns dos principais *leitmotifs* do romance, como o espetáculo, a pornografia e o voyeurismo, assim como procedimentos formais que funcionam em coalisão na composição irônica da obra. Encarna, dessa forma, duas das principais funções por via de regra atribuídas à *mise en abyme*: fornecer uma visão do todo, atuando como um modelo ou réplica do texto no qual está inserido; e atuar como um “manual de instruções” que permita ao leitor reconstruir os sentidos dos textos.

Um dos elementos característicos da narrativa que a passagem coloca em evidência é a vontade de olhar, denominada na psicanálise “pulsão escópica”. A *mise en scène* do olhar voyeurístico encarnado pelo narrador remete ao funcionamento da pornografia, que, em sua vertente literária, “dá a ver” pela palavra, como define Jean-Marie Goulemot³⁹¹. Nesse sentido, é possível afirmar que ambos, Zé Carlos e o leitor, ocupam posições análogas. A alusão a operações de enquadramento e movimentos de câmera mediante o uso de jargões cinematográficos (recorrente na obra) reforça a dimensão imagética da descrição. O uso do léxico da pintura e da fotografia faz-se de modo recorrente na literatura pornográfica, como lembra Marie-Anne Paveau³⁹². A

³⁹⁰ MORAES, *Pornopopeia*, p. 66.

³⁹¹ GOULEMOT, Jean-Marie, *Ces livres qu'on ne lit que d'une main: lecture et lecteurs de livres pornographiques au XVIIIe siècle*, Paris, France: Minerve, 1994, contracapa.

³⁹² PAVEAU, *Le discours pornographique*, p. 178.

aproximação entre imagem e escrita é encarnada pelo próprio estatuto de narrador-cineasta atribuído a Zé Carlos. Esse vínculo é, por sinal, sugerido pela frase coloquial que inicia sua anedota: “e olha, vou te contar”.

A representação do olhar funciona como elo entre os diferentes núcleos temáticos da obra, remetendo não só à posição de voyeur que o narrador assume em diversas passagens eróticas do romance, mas ainda aos seus campos de atuação profissional (a pornografia, a publicidade e o cinema) e ao crime do qual ele é testemunha ocular. Associada à dinâmica do olhar está a ideia de espetáculo artístico reivindicada pelo narrador por meio dos termos “performance” e “performers”. Ao comparar o gesto de vandalismo dos adolescentes ao movimento vanguardista liderado por Tristan Tzara, mediante o adjetivo “dadaísta”, o narrador eleva a brincadeira a um outro patamar, emitindo um julgamento estético. Essa valoração pode justificar-se na ideia de que ambos assumem uma postura contestatória e uma visão de mundo não conformista que repousa sobre o inesperado, o inabitual, a quebra de paradigmas formais e a provocação. A aproximação da brincadeira adolescente com a arte ecoa um questionamento recorrente no romance sobre o que constitui um objeto artístico e sobre os critérios que permitem distingui-lo de outros tipos de representações, como a publicidade.

O elogio de Zé Carlos ao ato de rebeldia que relata não é anódino, pois o personagem encarna, de uma outra maneira, os mesmos valores, não só por meio da sua abordagem pornográfica mas ainda pela criação de uma dicção própria, que, pela sua natureza híbrida, poderia ser vista como o resultado de uma recriação antropofágica e experimentalista dos coloquialismos e tabuísmos da língua. Dessa forma, ao espetáculo narrado soma-se o espetáculo da linguagem. A estilização e hibridação presentes no discurso do narrador – estudados anteriormente – podem ser observados no uso de diversas construções e expressões coloquiais (como “na vula” e “buzu”) e na coexistência do mais baixo calão com diversos neologismos e invenções (como “ensanduichada”, “pipado” e da palavra-valise “pornô-arrastão”) e outros registros, como o jargão cinematográfico ou científico (“molusco gastrópode”).

A tensão entre o real e ficcional que, no romance, é encarnada, entre outros, pela criação da identidade de um autor ficcional constitui outro *leitmotiv* da obra colocado em destaque na passagem. Zé Carlos enfatiza o caráter surreal da cena que observa, sugerindo

que sua visão e julgamento possam ser distorcidos pelo uso de um psicotrópico: “Tudo que eu via era espetáculo”. Uma dúvida paira sobre a acuracidade do relato do toxicômano. A produção anterior do narrador, o filme marginal *Holisticofrenia*, manifesta, segundo ele, um total desapego pelo realismo e um gosto pelo psicodélico: “Só tem cenas e personagens sem referência a nenhuma realidade diferente da que somente elas e eles instauram na tela³⁹³”. O termo “esquizofrenia”, que compõe o título da obra fictícia, é o transtorno mental que afeta os julgamentos de um indivíduo sobre o que é real e o que não o é³⁹⁴. A combinação com o termo “holístico” parece sinalizar que essa indeterminação deva ser compreendida na dimensão global, atuando como um princípio operante na obra.

A tensão entre verdade e alucinação, entre arte e vandalismo e a confrontação da espetacularização da escrita ao espetáculo narrado pelo personagem, são apenas algumas das manifestações da “duplicidade” no texto. Outras manifestações do “duplo” podem ser elencadas. Convém chamar a atenção para a mudança da focalização do olhar do narrador que varia entre um objeto interno (os seios da personagem feminina) e um externo (o ato dos adolescentes), e entre o conteúdo das páginas da revista e a reação das pessoas. A ideia de duplicidade é reforçada pela onipresença do número dois: os seios de Sossô, os coletivos, os pivetes, a página dupla da revista, estando presente também na composição da cena que contrapõe dois grupos de três personagens, cada um constituído por dois homens e uma mulher, dentro e fora do carro.

O fragmento textual comporta diversos ecos e espelhamentos. O espetáculo *privé* que tem em Zé Carlos o seu único espectador é seguido por outro, público e de maior escala. O primeiro parece ser a prefiguração do segundo, o que remete à própria função da cena enquanto preparação à orgia bramânica. O comentário da fotografia que o narrador realiza, ao final da passagem é, por sua vez, o gesto metonímico daquilo que executa de maneira macroestrutural. Nesse sentido, o ato transgressivo dos adolescentes alude à empreitada pornográfica de Zé Carlos que, ao relatar suas peripécias sexuais, traz

³⁹³ MORAES, *Pornopopeia*, p. 266.

³⁹⁴ “La schizophrénie est une maladie très hétérogène qui se manifeste de diverses façons [...]. Il s’agit d’un trouble du traitement et de l’intégration de l’information. La personne qui en souffre peut présenter des symptômes de distorsion de la réalité qui s’expriment par des idées délirantes et des hallucinations.” FAVROD, Jérôme, *Se rétablir de la schizophrénie: Guide pratique pour les professionnels*, Issy-les-Moulineaux: Elsevier Masson, 2015, p. 1.

o privado para a esfera pública, exibindo o obsceno, ou seja, aquilo deveria estar fora da cena. O excerto revela por si só, quanto na relação que estabelece com o restante da obra, uma estruturação em *abyme*, remetendo a um jogo de espelhos nos quais se veem espetáculos sucessivos.

O procedimento da *mise en abyme* em *Pornopopeia* manifesta uma função “retro-prospectiva”, segundo a terminologia de Dällenbach, pois reflete elementos introduzidos precedentemente e, ao mesmo tempo, permite uma projeção sobre o que vai seguir:

Sous la juridiction du contexte qui la précède, la réflexion rétro-prospective peut faire retour sur lui, lui surajouter son sens et agir la suite du texte, désormais sous sa juridiction thématique. Présupposée et présumposante, objet et sujet d’interprétation, elle trouve en ce site la plate-forme qu’elle recherche pour faire pivoter la lecture³⁹⁵.

Todos os elementos temáticos e formais destacados ao longo da análise do excerto apontam para uma construção textual que opera em camadas. É o que indica José Marques Filho a respeito da configuração do obsceno: “O obsceno é captado e só se dá a ver na relação, no conjunto das exposições, dos paralelismos, das comparações, das oscilações que estão entre frases e parágrafos, mas também entre capítulos e ao longo de toda a estrutura narrativa³⁹⁶”.

Em *Quenga de Plástico*, a *mise en abyme* produz uma réplica “em miniatura” do texto englobante. Após ser encarcerada por desordem pública e desacato à autoridade, Leysla Kedman produz o seu *De Profundis*, em referência à carta escrita em 1897 por Oscar Wilde em prisão e publicada postumamente em 1905. O relato recobre de maneira sintética um longo período da vida da personagem, tendo, como ponto de partida, a primeira experiência sexual e, de término, a descrição da primeira experiência diante das câmeras. A aparente associação livre e o caráter episódico e fragmentado que caracterizam a composição da macronarrativa estão presentes na narrativa menor, visto que Leysla passa de modo abrupto de uma anedota a outra, sem concluir nenhuma. Em meio às aventuras narradas intervém, como de praxe, digressões estapafúrdias.

³⁹⁵ DÄLLENBACH, *Le récit spéculaire*, p. 93.

³⁹⁶ MARQUES FILHO, *Orgia de exceção: um esboço do projeto literário de Reinaldo Moraes*, p. 98.

O uso das aspas e a nomeação de inspiração paródica conferem um estatuto particular a essa passagem do romance que pode ser considerada como um bloco narrativo embutido em uma estrutura maior. A *mise en abyme* no texto de Frank é sobretudo retrospectiva, pois intervém na metade final, não introduzindo necessariamente novas pistas ou chaves de leituras. O uso do recurso justifica-se pela acumulação, pela repetição irônica dos fatos relatados, que surgem, assim, banalizados. Esse espelhamento interno tem uma função lúdica e metatextual. Tanto no romance de Moraes como no de Frank, observa-se que o expediente opera no sentido de explicitar os princípios que regem a composição das obras.

Há um entendimento generalizado, no que diz respeito ao estudo da *mise en abyme*, que preconiza que o fragmento textual deva ser destacado e destacável do texto englobante e que entre ambos exista uma relação de homologia. Em uma perspectiva mais próxima da semiótica, Mieke Bal define o dispositivo como uma forma de iconicidade constituída por uma unidade textual isolável, delimitada por uma interrupção, podendo ser acompanhada por uma mudança de focalização dentro da narrativa: “La mise en abyme sera de ce fait toujours interruption, de la narration relayée au personnage, souvent aussi, mais pas nécessairement, relais de la focalisation et/ou interruption de la diégèse³⁹⁷.” Em *Pornopopeia* e *Quenga de Plástico*, o uso da técnica não impõe um desvio brusco no interior da macronarrativa. Ainda que os fragmentos textuais constituam blocos narrativos isoláveis do restante da narração, eles estabelecem uma relação de continuidade (no caso do romance de Moraes) ou sinédoque (Frank) com a estrutura englobante.

Na obra de Hilst, a *mise en abyme* representa uma ruptura na narração assumida por Lori. Na trilogia obscena, sobretudo nos dois primeiros volumes, é recorrente a justaposição de textos (de variados gêneros³⁹⁸) que, muitas vezes, não resgatam os elementos diegéticos da macronarrativa, não existindo, portanto, uma continuidade

³⁹⁷ BAL, Mieke, "Mise en abyme et iconicité", *Littérature*, v. 29, p. 116–128, 1978, p. 119.

³⁹⁸ Alcir Pécora lista os gêneros textuais apropriados por Hilda Hilst em *Contos d'Escárnio. Textos Grotescos*: "romance memorialístico, diálogos soltos intercalados abruptamente à história; imitação de certames poéticos à antiga; apóstrofes aos leitores [...]; contos e minicontos das personagens; alusões políticas; comentários etimológicos e eruditos; crítica literária [...]; mistura babélica de línguas; coletâneas de instruções inúteis para performances estúpidas; paródias de textos didáticos; textos dramáticos politicamente incorretíssimos, que fazem jus ao título de teatro repulsivo; fábulas e piadas obscenas; fragmentos de novela epistolar; excertos filosóficos; textos psicografados postumamente etc. – tudo isto em sucessão acelerada, despenhando precipícios e vertigens". PÉCORA, "Nota do organizador", p. 5–6.

flagrante entre eles. Uma relação de homologia pode ser reconstituída, contudo, entre o elemento primário e os secundários (e estes entre si). Essa dinâmica pode ser observada entre o *Caderno Rosa* e o “Caderno Negro”.

A introdução do miniconto na narração é motivada dentro da narrativa. Trata-se de uma história enviada pelo Tio Abel à protagonista: “Vou copiar a história que o tio Abel me mandou, no meu caderno rosa. Quem sabe o tio Lalau vai gostar muito dessa história e aí eu peço pro tio Abel me emprestar e a gente junta o caderno negro com o caderno rosa. O nome dessa história é [quebra de página] O Caderno Negro³⁹⁹”. As ideias de justaposição e de composição heterogênea são evocadas de maneira explícita pela narradora, remetendo a operação de colagem. Merece ser destacado o inacabamento da última frase, completada na página seguinte com o título do conto, diagramado de maneira a constituir uma página de rosto. Observa-se, dessa forma, a implementação de uma operação paradoxal que alude, ao mesmo tempo, a um gesto de ruptura, corroborado por escolhas de cunho editorial (a diagramação, a ilustração em página dupla, o uso de epígrafes), e uma relação de continuidade, pelo não fechamento da frase.

A ação do “Caderno negro” se passa em um ambiente rural que contrasta com a ambientação da trama englobante, circunscrita ao espaço doméstico. Desta se extrai um sentimento de claustrofobia, pois a heroína vê-se confinada a um quarto, enquanto, no conto, o protagonista, Edernir, demonstra grande mobilidade. Constata-se ademais uma mudança estilística importante: a linguagem infantilizada e hipocorística de Lori dá lugar a um modo de expressão “adulto”. Os diminutivos e eufemismos típicos do discurso da garotinha de programa são substituídos pelo calão que é usado de maneira consciente pelo narrador: “Claro que esporrei vendo e ouvindo toda aquela putaria, as pernas bambas, a garganta seca, e ainda (acreditem) completamente desesperado de paixão⁴⁰⁰”.

Há um contraste entre o “eu narrante” e o “eu narrado” no conto, explicado tanto pela distância temporal que os separa, quanto pela evolução do personagem que é completada no desfecho da história. Ainda que tal distanciamento seja menos evidente na “escritura” de Lori, ela também passa por uma transformação. Ambos os “cadernos” podem ser considerados como narrativas de iniciação ou de aprendizado. Lori Lamby é,

³⁹⁹ HILST, *O caderno rosa de Lori Lamby*, p. 63.

⁴⁰⁰ *Ibid.*, p. 59.

como já foi dito, iniciada aos prazeres da boca e aos da língua (código linguístico) e, à medida em que entretém relações com diferentes parceiros e que preenche o caderno, perde de modo gradual sua inocência no que tange ao uso desses dois instrumentos. O conto do Tio Abel, por sua vez, pode ser descrito como uma fábula sobre a perda da ingenuidade. Edernir inicia a narrativa virgem e desajeitado e, após ser confrontado às “depravações” dos habitantes de sua vila, acaba por se corromper, mudando até mesmo de nome ao adotar o apelido que lhe foi conferido pela ninfômana Corina: “Meus amigos me chamam de Ed⁴⁰¹.” A concretização de sua “formação” se dá de maneira espetacular *à la Sade* – cuja influência será comentada na segunda parte deste trabalho –, envolvendo violência, sodomia e zoofilia.

Os dois cadernos funcionam, como indicam os títulos, como contraponto um do outro⁴⁰². A história de Edernir cujo aprendizado se dá pela dor e pela decepção amorosa seria o lado negro daquela contada por Lori. Ainda que a formação de menina seja contínua e incompleta, ao final do romance ela dá mostras de sua evolução, ao produzir ela mesma textos infanto-pornográficos (que se assemelham, por sinal, a alguns poemas do livro *Bufólicas*), a princípio dissociados da influência paterna: “Mas 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. [...] O nome desse meu outro caderno seria: O cu do Sapo Liu-Liu e outras histórias⁴⁰³”. A dinâmica instaurada com a introdução do “Caderno Negro” na narrativa se inverte ao final do romance pois é a heroína que envia o texto a Lalau, o editor. Lori deixa de ser aprendiz para se graduar como criadora.

O caderno negro coloca em *abyme* não só um elemento temático importante do texto englobante, a ideia de iniciação, como também certas características genéricas, em particular, da pornografia. Ambos os narradores se apropriam de códigos próprios a esse discurso, como a composição de quadros, a autodescrição e a *mise en scène* do olhar, que lhe permitem expressar o que veem, o que sentem e a progressão do prazer. Por fim, a própria enunciação, ou melhor, a leitura, é posta em *abyme*. O miniconto proporciona

⁴⁰¹ *Ibid.*, p. 63.

⁴⁰² Michel Riaudel privilegia a noção de subordinação para definir a relação entre os dois textos: “Por um lado, o paralelismo dos dois cadernos é apenas superficial, já que um se intercala no primeiro, em posição, portanto, mais subordinada do que antitética.” RIAUDEL, “Falando com Deus...”, p. 141.

⁴⁰³ HILST, *O caderno rosa de Lori Lamby*, p. 96–97.

uma inversão de papéis para Lori, que abandona sua posição de produtora, assumindo de forma provisória o estatuto de receptora, o que é reforçado pela metalepse, ou seja, pela “intrusão no universo diegético do narrador ou narratário extradiegético⁴⁰⁴”:

Não vou por não, vou é esporrar na tua boca, cadelona gostosa (coitada das cadelas!), putinha do Tô (coitada das putinhas)”. Corina chorava, implorando, segurava os peitos com as mãos, fazia carinha de criança espancada (coitada das crianças) e ia abrindo a boca: “Então esporra, Tô, esporra na boquinha (coitada das boquinhas!) da tua Corina⁴⁰⁵”.

A voz da narradora extradiegética irrompe no estrato narrativo inferior, produzindo um curto-circuito polifônico. Suas intromissões, marcadas graficamente pelos parênteses, criam um canal de comunicação entre os dois níveis da narração. O leitor tem, dessa forma, acesso não só à fábula obscena, mas ainda à leitura escandalizada de Lori, que encarna um ponto de vista onipresente na obra. Associada à escrita metatextual, a metalepse reforça a dimensão reflexiva do romance, chamando a atenção para a materialidade do texto e para o próprio ato da leitura. Lori atua como uma projeção do receptor no “Caderno Negro” e suas reações expressam o estranhamento, a desestabilização e a desfamiliarização que a obra de Hilst busca provocar. Se o *Caderno Rosa de Lori Lamby* focaliza a história de uma menina que aprende a criar, o “Caderno Negro” conta em filigrana a história de uma menina que aprende a dar sentido e a ler. Em suma, faces de uma mesma moeda.

Os diferentes tipos de *mise en abyme* identificados participam da elaboração de um contrato de leitura, baseado na necessidade de adoção de um olhar “duplo” que leve em consideração a arquitetura textual, a superposição de sentidos, os padrões de referência, a encenação que as obras instauram, as tensões que elas produzem e o ponto de vista global, a postura irônica, que implementam.

⁴⁰⁴ Tradução nossa. GENETTE, *Figures III*, p. 244.

⁴⁰⁵ HILST, *O caderno rosa de Lori Lamby*, p. 57–59.

PARTE 2 – POTENCIALIDADES DO DISCURSO SATÍRICO

*Il y a peu de chose qui sépare l'horrible
du comique.*

Eugène Ionesco

Na primeira parte deste trabalho, foi defendida a ideia de que as obras convocam uma leitura ativa e autorreflexiva, mediante uma composição irônica e paradoxal. Essa mesma dinâmica ambivalente rege o discurso satírico integrado nos romances. A ironia é, como aponta Alvin B. Kernan, uma das principais ferramentas para a construção do universo da sátira⁴⁰⁶. A duplicidade e a instabilidade próprias à comunicação irônica podem ser identificadas nas tensões criadas pelas narrativas: entre o ataque sincero e a brincadeira; entre a denúncia e a piada.

A justaposição de dois “níveis de enunciação”, por intermédio das figuras do autor ficcional e do autor implícito, viabiliza a expressão indireta e lúdica do teor crítico das obras, visto que os posicionamentos dessas entidades nem sempre coincidem. Ainda que os narradores autorais costumem demonstrar um forte engajamento com o próprio discurso e manifestar opiniões e indignações sinceras, são na realidade alvos do olhar ridiculizador dos verdadeiros satiristas, representando pontos de vistas e comportamentos de algum modo condenáveis segundo o sistema de valores que sustenta o gesto satírico. Embora os discursos dos narradores não possam ser levados a sério de modo isolado, posto que se fundam por via de regra numa lógica carnavalesca, cumprem uma função importante na releitura que é feita do mundo real, visto como desordenado, caótico e, por vezes, absurdo. Tal representação é caracterizada pela derrisão e pelo ceticismo.

O discurso satírico caracteriza-se pelo vínculo que ele estabelece com o mundo real e pela maneira como critica e expõe ao ridículo elementos dessa realidade empírica, que incluem as normas e as convenções que regem um determinado momento histórico. Os romances aqui estudados são ricos nesses elementos, pois evocam um quadro de

⁴⁰⁶ “Irony might, in fact, be called the master trope of satire that sums up all the other major figures used to construct the satiric world.” KERNAN, Alvin B., *The plot of satire*, New Haven: Yale University Press, 1965, p. 90.

referências sociais, culturais, históricas, dialogando com um conjunto de saberes partilhados que constituem o repertório do leitor. Eles manifestam, dessa forma, algumas das principais tensões do seu tempo e incitam o leitor a confrontar o real introjetado nas narrativas, muitas vezes deformado ou caricaturizado, e sua própria percepção do real e visão de mundo.

Em 1729, Jonathan Swift⁴⁰⁷ publicou um ensaio intitulado *Uma Modesta Proposta para evitar que as crianças dos pobres da Irlanda se tornem um fardo para seus pais ou para seu país, e para torná-las benéficas ao público*. Nele, um cidadão anônimo, preocupado em combater a crise econômica que abatera a Irlanda no século XVIII, propõe às autoridades britânicas o consumo de bebês para remediar a fome no país. Assim como o *corpus*, a obra de Swift (publicada a princípio de forma anônima) brinca com a tensão entre realidade e fantasia. Por mais absurda que pareça a “modesta” proposta, as condições que a inspiraram não o são. O autor faz, em um primeiro momento, um balanço realista da situação de miséria de boa parte da população irlandesa, até a irrupção dentro do texto da distorção irônica:

Um americano muito entendido, conhecido meu em Londres, assegurou-me que uma criancinha saudável e bem tratada é, com um ano, um alimento realmente delicioso, nutritivo e completo, seja cozida, grelhada, assada ou fervida; e não tenho dúvidas de que possa servir igualmente para um guisado ou um ensopado⁴⁰⁸.

O tipo de leitura que a obra suscita depende da identificação da ironia, sinalizada de antemão no longo título expositivo, que sintetiza o tema central. Para que a sátira funcione é, em regra geral, necessário que a prerrogativa da verdade seja suspensa e que a alegação de sinceridade seja rescindida. Segundo Simpson, a predisposição do destinatário em problematizar as declarações do satirista é uma das condições fundamentais para o processamento textual da sátira. Quando o autor é insincero com

⁴⁰⁷ Jonathan Swift (1667-1745) foi um dos primeiros grandes satiristas da língua inglesa. Combinando o racionalismo característico do final do século XVII com um forte senso moral, o escritor publicou três obras-primas satíricas *A Tale of a Tub* (1704), *As Viagens de Gulliver* (1726) e *A Modest Proposal* (1729), além de diversos panfletos satíricos políticos. Em seus textos satíricos, Swift raramente assume a palavra, veiculando, com ironia, seus pontos de vista por intermédio dos personagens. Com outros amigos satiristas, dentre eles Alexander Pope (1688-1744), Swift criou o Scribblers Club (1712-1726), no qual artistas e intelectuais se reuniam para produzir e publicar panfletos coletivos contra seus inimigos políticos.

⁴⁰⁸ SWIFT, Jonathan, "Modesta Proposta" [1729], in: *Modesta propostas e outros textos satíricos*, São Paulo: Unesp, 2002, p. 23.

relação a um assunto tabu, o leitor sente-se autorizado a rir. Se tal interpretação não é realizada, o riso pode não ocorrer por ser considerado inapropriado⁴⁰⁹.

A insinceridade do satirista deve ser vinculada a um gesto de dissimulação e a uma performance irônica. É o caso do texto de Swift e das obras do *corpus*. Pascal Engel compara essa prática à antífrase, chamando a atenção para o papel da ironia no jogo satírico.

Il y a toujours dans l'ironie une forme d'instabilité et elle existe peut-être encore plus quand l'ironiste procède explicitement par antiphrase [...] Le satiriste fait semblant d'être à la place de celui qu'il entend satiriser. La simulation est d'autant plus efficace que le satiriste part de prémisses plausibles et fait appel au sens commun. [...] Meilleure est la projection simulée, plus le doute s'insinue chez le lecteur, et plus claire aussi est la référence aux normes qu'on comprend quand on réalise le mécanisme en jeu⁴¹⁰.

A simulação irônica não anula a dimensão referencial do ensaio satírico. Segundo Gilbert Highet, a sátira apresenta como problemática central a sua relação com a realidade e, nesse sentido, ela visa a um certo tipo de realismo, ainda que exagere ou distorça, muitas vezes por meio do grotesco, elementos do mundo extratextual⁴¹¹. Longe de afastar o leitor do real, a sátira convida-o a reexaminá-lo. A banalização da vida humana e a inversão que culmina no rebaixamento da norma e a exaltação de sua infração são os princípios de composição utilizados por Swift para convocar um olhar distanciado e crítico do seu público leitor para o caráter absurdo de uma realidade social, desfamiliarizando o que veio a se tornar trivial e cotidiano.

A sátira costuma realizar afirmações fictícias sobre tópicos reais e, dessa forma, implica um conflito entre o que é factual e a fantasia. Para Simpson, ela incarna um processo de referência-ficcionalidade (ele forja o neologismo “referfictionality”), posto que se apoia tanto na verdade quanto na falsidade. Ainda que faça referências a elementos do mundo externo e real, as proposições semânticas e as ações narrativas associadas a tais referentes podem muito bem ser totalmente ficcionais⁴¹². Para que sua função crítica seja

⁴⁰⁹ SIMPSON, *On the Discourse of Satire*, p. 209.

⁴¹⁰ ENGEL, Pascal, "La pensée de la satire", in: DUVAL, Sophie; SAÏDAH, Jean-Pierre (orgs.), *Mauvais genre: la satire littéraire moderne*, Pessac: Presses universitaires de Bordeaux, 2008, p. 43.

⁴¹¹ HIGHET, Gilbert, *The Anatomy of satire*, Princeton: Princeton University Press, 1962, p. 5.

⁴¹² SIMPSON, *On the Discourse of Satire*, p. 201.

acessível, a sátira deve fornecer os elementos necessários para que o leitor estabeleça a associação entre o mundo e sua figuração literária.

O *corpus* filia-se, em uma certa medida, à modalidade satírica representada pela “Modesta Proposta”, ao estabelecer uma série de vínculos com o mundo extratextual, mas representando-o por meio de uma ótica carnavalesca veiculadora de um ponto de vista não hegemônico que só faz salientar o que a realidade apresenta de incongruente e insatisfatório. Como grande parte dos textos satíricos, os romances estão ligados de maneira inextricável ao contexto de enunciação, a áreas de conhecimento, à cultura, às instituições, às atitudes e às crenças de uma determinada sociedade e momento histórico. A vocação referencial do discurso satírico será focalizada nos dois primeiros capítulos desta segunda parte. Neles, será analisada a maneira como as obras criam um universo ficcional que dialoga com a realidade extradiegética e de que forma a relação entre mundo e texto reflete-se nos alvos satíricos explorados pelos autores.

Busca-se demonstrar neste capítulo que a essência da sátira localiza-se na tensão entre sua intenção crítica e sua dimensão cômica de entretenimento. É necessário levar-se em consideração não somente o filtro ficcional que se interpõe à visão do mundo real, mas também a dimensão lúdica e o prazer que o discurso satírico proporciona tanto para aquele que o produz quanto para o seu destinatário. Esse prazer está vinculado à transgressão; à difusão de uma voz livre, ao menos de forma parcial, de diversos tipos de censura, como aqueles representados pelo tabu e pelo politicamente correto; ao deslocamento de certos temas de seu lugar habitual; à possibilidade de imaginar novas dinâmicas sociais e à exploração da própria língua. Esse enfoque será adotado no último capítulo.

4 – BASEADO EM FATOS IRREAIS

Os romances aqui estudados ativam determinados quadros referenciais, convidando o leitor a confrontar sua percepção e seu conhecimento do mundo aos dados presentes no universo ficcional. Nessa seção, interessa analisar as configurações e funções que as referências espaço-temporais assumem nas narrativas, a maneira como elas orientam a recepção, reativando e desconstruindo representações pré-estabelecidas sobre elementos que constituem o universo extradiegético, e, por fim, como veiculam um olhar crítico e sacana sobre problemáticas atuais.

Em um dos episódios de *Quenga de Plástico*, Leysla inventa uma desculpa para visitar o amante policial na delegacia: “Fiz um b. o. falso, disse que fui assaltada na rua Augusta (o que é quase impossível⁴¹³)”. O romance é ambientado em São Paulo e o local citado, importante via arterial que atravessa um dos pontos de meretrício do centro da capital paulista, é o principal palco das peripécias da narradora. A referência geográfica visa ativar uma imagem prévia e consolidada do local e mesmo os leitores não familiarizados poderão pressupor metonimicamente algumas de suas características graças à macrorreferência. Esse imaginário coletivo é construído por uma multiplicidade de discursos responsáveis por vincular o topônimo São Paulo a algumas ideias-chave: megalópole, densidade demográfica, desigualdade social, violência urbana, industrialização e criminalidade. Esse conhecimento prévio apoiado pelo tom que caracteriza a composição da narrativa, permite que sejam identificadas no texto uma inversão irônica e satírica, por meio da qual o possível é apresentado como sendo improvável. O comentário da narradora aponta para a necessidade de se estudar a representação do real na narrativa a partir de uma reflexão que leve em consideração o senso comum, matéria-prima privilegiada na composição do discurso satírico das narrativas.

Ao recuperar modelos culturais, preconceitos, estereótipos, crenças e opiniões populares que constituem o senso comum, os textos dialogam com um imaginário coletivo:

⁴¹³ FRANK, *Quenga de Plástico*, p. 26.

[...] o imaginário seria a base em que os grupos sociais elaboram as suas representações simbólicas, que criam o real como eles entendem e percebem e cujo significado e ecos retornam e passam a compelir os imaginários em diferentes direções, reconfigurando e/ou consolidando tais representações, num processo sempre dinâmico, que tem, nos estereótipos e clichês compartilhados e reproduzidos pelo grupo social, peças com significados ambíguos, mas capazes de acionar diferentes engrenagens da sociedade⁴¹⁴.

Por mais que a imagem estereotipada da São Paulo associada à criminalidade, evocada na inversão irônica de Frank, tenha uma ligação com o real, ela independe da experiência empírica do leitor. A adesão a essa representação não carece de verificação, estando pautada no que soa familiar, razoável e verossímil. Segundo Walter Lippmann, o estereótipo designa representações já prontas e esquemas culturais preexistentes, por meio dos quais cada indivíduo filtra a realidade à sua volta⁴¹⁵. Tanto os autores quanto os leitores que eles idealizam no momento da escritura, por ocuparem o mesmo momento histórico, partilham uma base referencial fundamentadas pela *doxa*. Os autores escrevem tendo em mente seus contemporâneos, o que não abole necessariamente a potencial atemporalidade dos textos e acessibilidade para públicos futuros⁴¹⁶.

A ação da *doxa* no estabelecimento de um “terreno comum” entre os participantes do discurso é determinante na leitura de qualquer texto, mas adquire, nas obras, maior visibilidade, dado que estas apoiam-se sobre duas tendências opostas, de familiarização e de estranhamento, valendo-se de mecanismos que atuarão no sentido de construir um mundo ficcional internamente coerente e identificável, que alude a elementos do mundo real, e outros que sinalizam para o caráter lúdico, fantasioso e artificial da narrativa.

⁴¹⁴ SANTOS, Maria Helena Carmo dos; RODRIGUES, Flavio Lins, "Estereótipos e clichês: uma abordagem teórica", *Eikon - Journal on Semiotics and Culture*, v. 1, p. 59–68, 2018, p. 65.

⁴¹⁵ “For the most part we do not first see, and then define, we define first and then see. In the great blooming, buzzing confusion of the outer world we pick out what our culture has already defined for us, and we tend to perceive that which we have picked out in the form stereotyped for us by our culture.” LIPPMANN, Walter, *Public opinion*, Mineola, N.Y: Dover Publications, 2004, p. 44.

⁴¹⁶ É possível argumentar que algumas coisas mudaram desde a publicação, em 1990, do romance de Hilda Hilst, o mais antigo da nossa seleção sobretudo no que diz respeito aos avanços tecnológicos. Não obstante, o texto continua atual, pois as estruturas e os problemas sociais no Brasil permanecem em grande parte inalterados e as reflexões sobre a escrita e o consumismo ainda fazem evidentemente sentido.

4.1 – “ROMANCE REAL POR SER UMA HISTÓRIA INSPIRADA”: A verossimilhança

O discurso satírico visa, conforme defendido, a uma forma de realismo, ou melhor, ele estabelece um vínculo com o universo extratextual, ainda que este seja com frequência representado de uma maneira caricata ou carnalizada. Antes de se analisar as versões ficcionalizadas do mundo real criadas no *corpus*, convém questionar algumas noções-chaves, como a da “realidade” e “verossimilhança”, e investigar como as obras abordam-nas e problematizam-nas de modo explícito ou implícito.

Numa passagem de *Pornopopeia*, Zé Carlos lança a seguinte diretiva endereçada ao seu narratário-editor: “Não me vá botar nenhum aviso na folha de rosto, do tipo: ‘Romance inspirado numa história real.’ Se quiser, bote: ‘Romance real por ser uma história inspirada’⁴¹⁷.” O narrador brinca com a polissemia do verbo “inspirar-se” (e seus derivados) que pode designar tanto o gesto de basear-se em algo, quanto uma experiência de iluminação de cunho espiritual ou criativo. Ele expõe, por intermédio do jogo semântico, a classificação automática e espontânea que intervém no processo de interpretação. O texto, ao mesmo tempo, reativa e desconstrói a oposição entre fantasia e realidade, que integra a competência genérica de todo leitor, confrontando-o a paradigmas, princípios e saberes que regulam suas práticas de leituras.

A filosofia vem propondo maneiras diferentes de abordar a noção de “realidade”, adotando perspectivas que variam dentro de um espectro cujos extremos são a total subjetividade e o empirismo⁴¹⁸. A questão, para muitos, seria a de saber se o sujeito

⁴¹⁷ MORAES, *Pornopopeia*, p. 315.

⁴¹⁸ Jean Hamburger sintetiza bem o debate em torno da questão: “Près de vingt-cinq siècles se sont écoulés depuis Platon, durant lesquels la philosophie n’a cessé de soupeser la part respective de l’observateur et de l’objet observé dans ce que nous appelons la réalité, ou, si l’on veut garder la terminologie platonicienne, le poids respectif des idées et du réel. Dans cet éternel débat philosophique on trouve, aux deux bouts de la table, les extrémistes : d’un côté les solipsistes, qui déclarèrent que la réalité n’est qu’illusion, que rien n’existe sinon la pensée, que tout est subjectif ; de l’autre, des empiristes qui rient de ces philosophies stériles et jugent non seulement que le monde existe, extérieur à nous, mais qu’il convient de porter sur lui le regard le plus objectif qui soit, en tordant le cou à toute subjectivité. Entre ces deux extrêmes, la grande cohorte des philosophes de tous les temps, si nombreux et si divers qu’il serait injuste de citer l’un plutôt que l’autre [...]. Presque tous s’entendent sur une réalité-mélange, faite d’objectif et de subjectif, née d’un dialogue entre l’homme et le monde, descriptive non du monde en soi, mais du monde tel qu’il est vu par l’homme.” HAMBURGER, Jean, "Réalité, concept de", in: *Encyclopaedia Universalis* [online], Disponível em: URL : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/concept-de-realite>. Acesso em: 9 maio 2020.

confere ou não sentido e, de uma certa maneira, existência a um objeto. A distinção entre os conceitos de “realidade” e “real” proposta por alguns estudiosos coloca em destaque a ação significativa do ser humano. Enquanto o primeiro designa o mundo em estado bruto, o segundo corresponde ao mundo tal como é estruturado pelo olhar humano e pela linguagem: “O real é a interpretação que os homens atribuem à realidade. O real existe a partir das ideias, dos signos e dos símbolos que são atribuídos à realidade percebida⁴¹⁹”. Seguindo essa perspectiva, é possível afirmar que o real é o resultado de um conjunto de construções discursivas, pelas quais os indivíduos nomeiam, descrevem e racionalizam o universo ao seu redor.

Ao explorar as fronteiras entre o real e a ficção, as obras apoiam-se sobre conceitos que não são estáveis e delimitados e que parecem definir-se um com relação ao outro, como explicita Antoine Compagnon: “Qui dit illusion dit réalité au nom de laquelle dénoncer cette illusion. Et si la réalité est l'illusion, quelle est la réalité de cette illusion ? A ce jeu-là, on tourne très vite en rond⁴²⁰.” Julga-se o universo ficcional a partir da relação, de analogia ou de oposição, que estabelece com o mundo real cuja verdade ou essência dificilmente pode ser explicitada ou descrita de maneira objetiva. Ou seja, o parâmetro adotado para esse julgamento é fruto de uma construção discursiva e representações coletivas. O leitor inevitavelmente projeta o seu conhecimento e experiência do real no processo de leitura⁴²¹. O *corpus* reforça de forma lúdica a interpenetração entre texto e mundo. A exemplo do que afirma o crítico belga, a análise aqui realizada da referencialidade nas obras baseia-se na visão da literatura como um entrelugar, um ponto de encontro entre a imaginação e a realidade⁴²².

⁴¹⁹ LAPLANTINE, François; TRINDADE, Liana, *O que é imaginário*, São Paulo: Brasiliense, 1997, p. 12.

⁴²⁰ COMPAGNON, Antoine, *Le démon de la théorie: littérature et sens commun*, Paris: Seuil, 1998, p. 137.

⁴²¹ Bakhtin postula que o estudioso de literatura não deve confundir o mundo representado e o mundo representante, sucumbindo assim a um realismo ingênuo, nem tampouco considerar a fronteira entre os dois como sendo absoluta, visto que eles são interdependentes: “En dépit de l'impossibilité de confondre le monde représenté et le monde représentant, en dépit de la présence immuable de la frontière rigoureuse qui les sépare, ils sont indissolublement liés l'un à l'autre, et se trouvent dans une action réciproque constante : entre eux ont lieu des échanges ininterrompus, pareils à ceux de l'organisme vivant avec son milieu ambiant : tant que cet organisme reste en vie, il ne se confond pas avec son milieu, mais il mourra si on l'en arrache. L'œuvre et le monde dont elle donne l'image pénètrent dans le monde réel et l'enrichissent. Et le monde réel pénètre dans l'œuvre et dans le monde qu'elle représente, tant au moment de sa création, que par la suite, renouvelant continuellement l'œuvre au moyen de la perception créative des auditeurs-lecteurs”. BAKHTINE, *Esthétique et théorie du roman [1975]*, p. 394.

⁴²² “C'est [...] cette violente logique binaire, terroriste, manichéenne, si chère aux littéraires – fond ou forme, description ou narration, représentation ou signification – qui induit des alternatives dramatiques et nous envoie nous cogner contre les murs et les moulins à vent. Alors que la littérature est lieu même de l'entre-deux, du passe-muraille”. COMPAGNON, *Le démon de la théorie*, p. 145.

As obras ativam, cada uma à sua maneira, e, em determinados casos integram nas narrativas, um questionamento sobre a verossimilhança e sobre o realismo. Conforme visto anteriormente, esse tópico ocupa um lugar importante nas recomendações feitas por Zé Carlos em *Pornopopeia*. O narrador manifesta uma preocupação com a recepção da sua história, o que o faz descartar, para a versão final do roteiro, coincidências julgadas pouco prováveis, mas que ocorreram na “vida real”:

No meu filme vou ter de mudar um dos carros, seja o do Miro, que derrubou a moto agora há pouco, ou esse de ontem, pilotado pela Sossô, apesar de que o Corsa do Miro tinha aquele absurdo aerofólio a diferenciá-lo do carrinho da guria. Mas isso não resolve a questão, pois o público vai continuar achando que eu filmei um carro só, por economia, apenas colocando e tirando a porra do aerofólio⁴²³.

Para o narrador, a percepção do público sobre a veracidade da história, sobrepõe-se, em termos de importância, à fidelidade aos fatos. O autor ficcional aproxima prática escritural e teorização ao postular que o efeito de veracidade não se obtém sempre pela verdade, pois a realidade é muitas vezes inacreditável, podendo ultrapassar os limites do bom senso e da imaginação: “É a velha história: na arte não dá pra seguir à risca a realidade, que é cheia dessas coincidências impertinentes a gerar inverossimilhanças⁴²⁴”.

Contígua à noção de mimesis⁴²⁵, a verossimilhança implica uma ação por parte do receptor, pois “resulta de um cálculo sobre a possibilidade de real contida pelo texto e sua afirmação depende menos da obra que do juízo exercido pelo destinatário⁴²⁶”. Para Algirdas Greimas e Joseph Courtés, um texto pode ser classificado como sendo verossímil quando o leitor é capaz de reconhecer nele um modelo do real familiar. A verossimilhança funciona como um critério de julgamento que permite ao receptor avaliar o quão uma narrativa se aproxima de uma representação estável, previsível e estereotipada de uma realidade sociocultural:

⁴²³ MORAES, *Pornopopeia*, p. 63.

⁴²⁴ *Ibid.*

⁴²⁵ Traduzida de modo recorrente como imitação, foi imortalizada por dois dos pensadores mais influentes da Antiguidade Clássica, Platão e Aristóteles. Para o primeiro, o poeta só tem acesso às aparências do objeto imitado e não à sua essência. Já o segundo acredita que a imitação é própria ao ser humano e à relação que este estabelece com o mundo ao seu redor, sendo, na realidade, um instrumento de aprendizagem e fonte de prazer. Segundo o estagirita, a obra de arte estabelece um nexo com a realidade e sua função não é a de reproduzir fatos e verdades empíricas, mas almejar ao universal pela verossimilhança.

⁴²⁶ LIMA, Luiz Costa, *Estruturalismo e teoria da literatura: Introdução às problemáticas estética e sistêmica*, Petrópolis: Ed. Vozes, 1973, p. 56.

En tant que concept intra-culturel, le vraisemblable est lié à la conception du discours – et, de manière plus générale, du langage dans son ensemble – comme représentation plus ou moins conforme à la « réalité » socioculturelle. [...] Le vraisemblable concerne alors plus spécialement l’organisation syntagmatique des discours dans la mesure où celle-ci « représente » les enchaînements stéréotypés – et attendus par l’énonciataire – des événements et des actions, de leurs buts et de leurs moyens. A l’intérieur d’une telle conception, le vraisemblable sert de critère véridictoire pour évaluer les discours narratifs de caractère figuratif (et pas uniquement les seuls discours littéraires) [...] On voit, d’autre part, que, dans cette perspective, le discours vraisemblable n’est pas seulement une représentation « correcte » de la réalité socioculturelle, mais aussi un simulacre monté pour faire paraître vrai et qu’il relève de ce fait, de la classe des discours persuasifs⁴²⁷.

Zé Carlos submete a verossimilhança interna da obra, que diz respeito à coerência intradiegética, à verossimilhança externa, determinada pelo senso comum sobre aquilo que pode ser verificado no mundo real, apelando para critérios de validação baseados em um “conhecimento já sedimentado por parte do receptor, que facilita a sua aceitação⁴²⁸”. Ao projetar a possível reação do seu destinatário, Zé Carlos ativa uma noção de verossímil que corresponde a uma conformidade ao real, ou melhor, a um ideal de realismo⁴²⁹. A seu ver, se algo é improvável no mundo real, não deve ser representado sob o risco de ser considerado como um defeito da narração. Ao julgar a verossimilhança do ponto de vista do seu efeito, o personagem emite uma visão que muito se aproxima do pensamento aristotélico, que privilegia o impossível-verossímil ao que é possível mas não persuasivo⁴³⁰.

Existe, todavia, entre o ideal de realismo expresso por Zé Carlos e a construção narrativa uma dessintonia. Confrontada ao conjunto de peripécias que constituem a intriga policial do romance, a preocupação com o verossímil ganha uma dimensão irônica, afinal

⁴²⁷ GREIMAS, Algirdas Julien; COURTÉS, Joseph, *Sémiotique: dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris: Hachette, 1979, p. 422–423.

⁴²⁸ LIMA, *Estruturalismo e teoria da literatura: Introdução às problemáticas estética e sistêmica*, p. 55.

⁴²⁹ Ao utilizarmos esta noção, referenciamos-nos não a uma estética ou movimento em particular, mas ao que Massaud Moisés chamou de “atitude literária” encontrada em diversas épocas e literaturas: “Genericamente, o vocábulo designa toda tendência estética centrada no 'real', entendido como a soma dos objetos e seres que compõem o mundo concreto e social. Neste caso, é possível entrever a existência de escritores realistas desde sempre. Trata-se, porém, de atitude literária [...], encontrada lado a lado com tantas outras, em qualquer século ou literatura; o próprio conceito aristotélico de mimese aponta para o realismo em arte.” MOISÉS, *Dicionário de termos literários*, p. 378.

⁴³⁰ “Com efeito, na poesia é de preferir o impossível que persuade ao possível que não persuade.” ARISTÓTELES, *Poética*, São Paulo: Nova Cultural, 1987, p. 143.

“a linha tênue do enredo tem mesmo algo de improvável e de absurdo em sua circunstância disparadora (a bala perdida no olho de Miro⁴³¹)”:

[..] é dentro desse, vá lá, *entre-lugar* imaginário, desse local de confluência do real e do fictício, por onde acompanhamos o desenrolar da linha mestra que estrutura o enredo rocambolésco de *Pornopopeia*. Assim, a sequência dos fatos encadeada com um *sensu de real* propositalmente forçado – *quase* compondo um absurdo, pois disparada por um acontecimento *quase* que estatisticamente improvável – ilumina aquilo que de diversas maneiras aparece e se repõe incessantemente na lógica estrutural da primeira parte do romance⁴³².

José Marques Filho chama a atenção para o “hiper-realismo truncado” que caracteriza a narrativa, absurdo de tão real, pois expressa uma realidade ordinária, marcada pela “banalização do estado de exceção⁴³³”. Vale lembrar que Zé Carlos é testemunha ocular do assassinato acidental de um traficante pela polícia que em seguida busca incriminar o protagonista. Reinaldo Moraes evoca um universo em que o sistema de valores está invertido e onde a dicotomia herói *versus* bandido não faz mais sentido. A trama de *Pornopopeia* evolui nesse limiar movente, entre o banal e o absurdo, que diz respeito tanto ao que, de modo geral, não ocorre, quanto ao que não deveria ocorrer, ao menos em uma sociedade justa.

As demais narrativas também se situam nessa linha tênue entre o verossímil e o extraordinário, estabelecendo um pacto paradoxal com o leitor. No que diz respeito ao que essas histórias comportam de irrealismo, convém salientar que o próprio perfil de certos narradores comporta um grau de artificialidade. Há algo de incongruente, estranho, atípico e surpreendente na construção desses personagens, que se destacam por sua infalibilidade, talentos e feitos extraordinários, falta de empatia ou culpa. CLB e Leysla, nomeadamente, se caracterizam pelo excesso e desafiam os limites do que é humano. Sobre elas não parecem pesar os interditos sociais, pois estão, de uma certa forma, blindadas das consequências de suas ações. As narrativas exploram de maneira lúdica o caráter sobre-humano ou inumano das heroínas. Enquanto a primeira se autodescreve como sacerdotisa de Afrodite, a segunda diz-se de plástico.

⁴³¹ MARQUES FILHO, *Orgia de exceção: um esboço do projeto literário de Reinaldo Moraes*, p. 113.

⁴³² *Ibid.*, p. 102–103.

⁴³³ *Ibid.*, p. 113.

Ainda que muitas das leis da probabilidade e da justiça, assim como as normas e códigos sociais, não se apliquem por completo a essas personagens, os romances implementam uma dinâmica realista por meio de outros elementos. O universo em que CLB se situa é, por exemplo, regido pelos mesmos valores que aqueles que regem o universo extradiegético. O discurso de CLB se opõe ao senso comum e à moral dominante dentro e fora do texto. Ela não está inserida em um mundo fantástico ou paralelo ditado por normas e regras específicas, ao contrário, é a objeção a um *status quo* que confere à narradora o seu caráter subversivo. A obra não encena uma ruptura radical com o mundo extratextual. A heroína ubaldiana tem consciência que boa parte da humanidade não pensa e não se comporta como ela, e é por essa razão que lança mão de uma empreitada que possui uma dimensão pedagógica.

No romance de Hilda Hilst, a prostituição de Lori é tratada de maneira banal até a reviravolta imposta pela revelação da “verdadeira” origem do texto que intervém apenas no último ato da narrativa. É por meio do relato da prostituta-mirim que o leitor tem acesso à suposta reação dos pais da menina, que restaura de maneira provisória a “ordem normal” das coisas e introduz os tabus dentro do universo intradieético: “Não tenho mais meu caderno rosa. Mami e papi foram pra uma casa grande, chamada casa pra repouso⁴³⁴”. O transtorno psicológico que acomete os personagens após a leitura do caderno reflete o peso das transgressões efetuadas ao longo da narrativa, que só podem ser consideradas como tais a partir de parâmetros estabelecidos pelo real extradiegético.

A precocidade sexual de Lori vai de par com a sua precocidade literária. A premissa da história testa de forma voluntária os limites do verossímil, pois atribui a uma criança de oito anos competências e habilidades de produção e estruturação textual que desafiam a lógica do senso comum. Se, por um lado, a correta construção sintática e o conhecimento (ainda que às vezes aproximativo) de convenções narrativas e códigos de gêneros discursivos manifestados pela narradora denunciam a farsa da autoria, por outro, a estilização da linguagem de Lori, os equívocos lexicais e as diversas referências ao universo infantil (brinquedos, programas e desenhos animados) dão sustento à ilusão ficcional. O expediente da carta explicativa no final da narrativa, na qual Lori assume o papel de plagiadora de textos avulsos do pai, reforça, em uma certa medida, a

⁴³⁴ HILST, *O caderno rosa de Lori Lamby*, p. 91.

verossimilhança interna da obra, mas não dissolve por completo o caráter absurdo da sua premissa, dado que a mera seleção, agenciamento e adaptação do material textual revelam um gesto consciente criativo e autoral que não condiz com a sua baixa idade.

Ao mesmo tempo que a premissa do romance convida a uma “suspensão voluntária da descrença”, termo popularizado pelo escritor britânico Samuel Taylor Coleridge⁴³⁵, a obra cria uma ponte com o real, ao integrar na narrativa preocupações pragmáticas com relação ao dinheiro, seja ele para a subsistência, como é o caso do pai escritor e do tio Abel, ou para o prazer consumista de Lori. Não se trata de construir uma história realista ou absurda, mas de transitar na “corda bamba” que separa o real e a fantasia. A dimensão provocadora e a eficácia humorística e satírica do texto provêm desse equilíbrio.

Quenga de Plástico alude em diversos momentos a uma ruptura com o real, pelo *nonsense*: “As pessoas sob a face da terra são de papel. Dá para fazer origamis e enrolar cigarros com as pessoas. Mas eu, mesmo sendo uma pessoa esférica, isto é, não sendo de papel, sou altamente inflamável⁴³⁶”. Essa passagem deve ser confrontada a elementos paratextuais, tais como o título do romance e a ilustração da capa, que representa uma boneca inflável (anexo 4). Por intermédio da analogia metafórica a diferentes materiais, Leysla procura se definir e se distinguir do restante da humanidade. A asserção é apresentada como uma construção lógica (da qual a locução explicativa “isto é” seria um indício), mas carece justamente de logicidade. Nesse sentido, algumas questões poderiam ser levantadas: Em que a esfericidade se opõe ao fato de ser de papel e em que ela determina o grau de inflamabilidade? Plástico e papel não são ambos inflamáveis? A esfericidade poderia simbolizar uma profundidade, em oposição à platitude e superficialidade alheia. Tal hipótese contraria, porém, a ambição expressa pela personagem de se ater unicamente às questões do corpo. A inflamabilidade, por sua vez, poderia ser associada à lubricidade ou mesmo ao seu comportamento inconsequente. Ainda que seja possível esboçar algumas interpretações, verifica-se que as declarações da narradora são voluntariamente desnorteadoras.

⁴³⁵ COLERIDGE, Samuel Taylor *et al*, *Complete works of Samuel Taylor Coleridge: With an introductory essay upon his philosophical and theological opinions*, New York: Harper & Brothers, 1853, p. 865.

⁴³⁶ FRANK, *Quenga de Plástico*, p. 11.

O texto parece escapar do domínio da lógica mundana e promover uma relação outra com o real, provocando um efeito de estranhamento. A vocação surrealista⁴³⁷ do discurso de Leysla pode ser corroborada por outras passagens: “Também trepamos em um pasto onde vacas de olhos derramados sugavam capim e ruminavam. ‘Aqui tem muitos pés de gado’, eu disse, esperando que ele me corrigisse⁴³⁸.” O uso que ela, muitas vezes, faz da linguagem, caracteriza-se por deslocamentos semânticos. Ela atribui liquidez a elementos sólidos, contrariando uma representação codificada do mundo sensível, e provoca o seu interlocutor ao criar uma expressão que desafia um uso linguístico habitual. O gesto de correção evocado pela personagem no trecho corrobora a ideia de visão “distorcida” da realidade. A ressignificação das palavras remete ao uso metafórico da língua típico (ainda que não exclusivo) da linguagem literária, que a autora ficcional, de maneira paradoxal, diz querer evitar.

O caráter *nonsense* do discurso da narradora vem de par com a inverossimilhança que caracteriza o enredo, sendo esta reforçada por outras características da narrativa: a falta de profundidade psicológica dos personagens, cujos comportamentos não parecem ser motivados; a justaposição aleatória de cenas; as mudanças abruptas de cenário; e a inexistência de um claro fio narrativo ou de um conflito central. Se entre os capítulos não existe em geral uma continuidade temática, no interior deles, elementos novos são utilizados de modo oportuno para propiciar uma transição para uma próxima cena, episódio ou digressão, o que cria um efeito de associação livre de ideias.

O azar e a coincidência marcam as aventuras de Leysla e os elementos desencadeadores que permitem uma mudança de estado da personagem desafiam a ideia de probabilidade. O enriquecimento da personagem, por exemplo, ocorre por um golpe de sorte: um cliente assiste sua performance em uma danceteria, convida-a a ir a uma estação de trem, onde ela é apresentada a um chinês misterioso que lhe pede para esconder uma joia roubada, que ela vende a seguir. As peripécias que marcam a mudança de sorte

⁴³⁷ O surrealismo caracterizou-se, como define André Breton, por um “desejo de desfamiliarização de tudo”, desafiando a concepção tradicional de mimesis, de verossimilhança e de racionalismo. BRETON, André, *Œuvres complètes*, Paris: Gallimard, 1988, p. 305 A estética surrealista propõe uma desestabilização da percepção, mediante a superposição da realidade exterior e da realidade interior ao indivíduo, explorando “o inconsciente, o maravilhoso, o sonho, a loucura, os estados alucinatórios, em suma, o avesso do que se apresenta como cenário lógico”. NADEAU, Maurice, *Histoire du surréalisme*, Paris: Éd. du Seuil, 1964, p. 43.

⁴³⁸ FRANK, *Quenga de Plástico*, p. 51.

de Leysla aproximam-na do herói picaresco, mas existe uma gratuidade na sucessão de triunfos e infortúnios que marcam a narrativa.

Os acontecimentos desenrolam-se a favor da protagonista, que consegue sempre, sem muito esforço, sair de situações complicadas. No que diz respeito aos diversos crimes que comete, constata-se uma ausência de motivação aparente. Essa dinâmica contraria o funcionamento clássico da peripécia que, tal como proposto por Aristóteles, deve basear-se na verossimilhança: “É [...] necessário que a peripécia e o reconhecimento surjam da própria estrutura interna do mito [*muthos*, aqui no sentido de intriga], de sorte que venham a resultar dos sucessos antecedentes, ou necessária ou verossimilmente. Porque é muito diverso acontecer uma coisa por causa de outra, ou acontecer meramente depois de outra⁴³⁹.”

O irrealismo cômico é reforçado pelas reviravoltas burlescas⁴⁴⁰ que intervêm na narrativa. O melhor exemplo desse recurso humorístico é o episódio em que a protagonista encontra Maíra/Gélido. O capítulo condensa em algumas páginas uma sucessão de reviravoltas e revelações típicas da prosa folhetinesca e da telenovela: Leysla decide se encontrar com um desconhecido após um telefonema anônimo, mas, para o seu espanto, encontra um homem vestido de mulher. A descoberta fortuita de um diário na casa do travesti possibilita uma revelação ainda mais surpreendente:

O importante é que eu descobri que Maíra era meu primo, Gélido. Sempre foi apaixonado por mim, sou o seu sonho de infância. Lendo seu diário, descobri que o pobre mundo deste ser girava como um carrossel em torno de meu umbigo. Adorar era a palavra! Eu entendo, absolutamente. Porque sou um mito ainda não decifrado. Gélido havia se transvestido de mulher para ser como eu, e resolveu deixar o pau intacto para que, mesmo sendo eu, ainda pudesse me comer⁴⁴¹.

A divulgação da verdadeira identidade de Maíra, as elucubrações narcisistas da narradora, a designação de Gélido como um “ser” indeterminado (eco ao título debochado do capítulo, “Objeto não identificado”), a descrição de seu distúrbio psíquico e de sua fantasia sexual, são elementos cômicos que comprovam a que ponto a inverossimilhança

⁴³⁹ ARISTÓTELES, *Poética*, p. 22.

⁴⁴⁰ Em sua definição do burlesco, Massaud Moisés sublinha sua relação com o discurso parodístico e satírico: “O vocábulo ‘burlesco’ designa as obras literárias ou teatrais que, visando ao cômico por meio do ridículo ou da zombaria, recorrem à imitação satírica ou parodística de obras sérias.” MOISÉS, *Dicionário de termos literários*, p. 58.

⁴⁴¹ FRANK, *Quenga de Plástico*, p. 33–34.

ligada ao inusitado, ao estranho e ao peculiar é reivindicada pela narração. Observa-se que, ao contrário do que ocorre no episódio do chinês misterioso, este não possibilita a evolução ou mudança de estado da narradora e não tem nenhuma repercussão no que se segue. Ademais, o primo sai da história como entrou, de maneira abrupta e sem deixar vestígios. A principal função da anedota na narrativa está relacionada à construção de uma mitologia em torno da personagem principal cujo ego alcança dimensões extraordinárias. Ela permite do mesmo modo ao leitor reiterar o seu posicionamento com relação ao tom e ao conteúdo das histórias que estão sendo contadas.

4.2 – “A AUGUSTA EM CHAMAS”: O universo do real ficcional

A possibilidade de situar a narração em um período histórico auxilia o leitor a ajustar os seus parâmetros de julgamento e expectativas no que diz respeito à verossimilhança da narrativa e à relação que ela estabelece com o real. As obras do *corpus* exploram, em grande parte devido a sua dimensão satírica, essa ligação, dialogando em permanência com os conhecimentos do leitor. Tempo e espaço são dois elementos indissociáveis estruturadores da narração⁴⁴². Para estabelecer uma ligação com o universo extradiegético e acionar um referencial comum, os textos literários fusionam indícios temporais e espaciais⁴⁴³, conferindo substancialidade aos acontecimentos relatados. Esses indícios, incorporados nos romances tanto em passagens narrativas como descritivas, e até mesmo nos diálogos e digressões dos personagens, permitem a reconstituição de um universo coerente e familiar no qual o leitor pode orientar-se.

⁴⁴² Bakhtin chamou a atenção para esse fenômeno por meio da noção de cronotopo: “No cronotopo artístico-literário ocorre a fusão dos indícios espaciais temporais num todo compreensivo e concreto. Aqui o tempo condensa-se, comprime-se, torna-se artisticamente visível; o próprio espaço intensifica-se, penetra no movimento do tempo, do enredo e da história. Os índices do tempo transparecem no espaço, e o espaço reveste-se de sentido e é medido com o tempo. Esse cruzamento de séries e a fusão de sinais caracterizam o cronotopo artístico.” BAKHTIN, Mikhail, “Formas do tempo e do cronotopo no romance”, in: *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*, São Paulo: Hucitec, 1998, p. 211.

⁴⁴³ Dentre os diversos indicadores espaço-temporais, pode-se citar os topônimos, termos genéricos (casa, bar, bairro, ônibus, etc), dêiticos e, de uma maneira geral, advérbios e preposições. Deve-se ainda destacar a função estruturadora dos tempos verbais e a utilização de alguns verbos, como os de movimento. Outros detalhes, como nomes próprios, profissões e o registro de fala (como o uso de gírias, por exemplo) dão informações importantes sobre a ambientação da narrativa.

Os autores preferem uma caracterização temporal indireta, realizada a partir de indícios históricos e socioculturais a uma datação precisa. Ao invés de pintar o universo das narrativas com uma abundância de detalhes e exibir ao destinatário um cenário já construído, eles convidam-no a dar sentido ao conjunto de elementos caracterizadores que se encontram espalhados pelos textos. O receptor participa, portanto, da construção da ambientação das narrativas que instalam, dessa forma, uma dinâmica cooperativa. Nota-se a ancoragem das obras na contemporaneidade, ou melhor, a proximidade temporal entre o presente da enunciação no universo diegético e o momento da publicação. Ainda que alguns romances, sobretudo *A Casa dos Budas Ditosos*, convidem o leitor a olhar para o passado, eles dialogam de forma mais substancial com o presente e com algumas das problemáticas que marcam o tempo atual⁴⁴⁴.

A referência a um momento histórico associa-se à constituição de uma geografia espacial em uma narração. Isso ocorre porque os modos de vida, os costumes e as convenções dominantes de uma época influenciam a configuração, a ocupação e mesmo a concepção de determinados espaços e tais paradigmas evoluem ao longo do tempo. Quando a literatura ficcionaliza localidades geograficamente situáveis ou quando evoca um universo familiar mediante lugares ficcionais, cria uma zona de contato com o mundo empírico, ativando imaginários sobre determinados espaços-tempos. O texto literário não representa o mundo empírico em sua integralidade, mas apropria-se de fragmentos identificáveis que permitem a construção de um universo coerente. Tal representação deriva, como postula Ana Regina Bastos, de um referencial comum ao autor e ao leitor:

As significações possíveis e as representações do espaço são construídas, resultando da interação entre a imagem espacial herdada pelo leitor, segundo suas vivências e informações e o que é representado pelo autor. Assim, o sujeito da apreensão do espaço através do romance é, em primeira instância, o autor e, num outro plano, esta apreensão é resultado da interação autor-leitor. Há uma imbricação entre real e imaginário, entre objetivo e subjetivo, que fornece suporte para o entendimento do discurso literário como forma de representação do espaço real, tal como as cartas são utilizadas como instrumento de interpretação do espaço - superfície da Terra⁴⁴⁵.

⁴⁴⁴ Para Bakhtin, o gênero romanesco está invariavelmente ligado com a atualidade, com o tempo em que é produzido, o que lhe confere uma dimensão de inacabamento, opondo-se, dessa forma, à épica, que, por sua vez, diz respeito a um passado absoluto, mítico, fechado e distante. BAKHTIN, Mikhail, "Epos e Romance", in: *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*, São Paulo: Editora UNESP, 1998, p. 397-428.

⁴⁴⁵ BASTOS, Ana Regina Vasconcelos Ribeiro, "Espaço e Literatura: algumas reflexões teóricas", *Espaço e Cultura*, v. 5, p. 55-66, 1998, p. 60.

Para possibilitar a constituição de uma cartografia mental⁴⁴⁶ e reforçar o efeito de realismo e verossimilhança, são integrados nas narrativas: a) topônimos que designam lugares localizáveis no universo extradiegético, por conjectura familiares ao leitor, como a cidade de São Paulo, principal cenário de *Quenga de Plástico e Pornopopeia*, ou Salvador e Rio de Janeiro, na *Casa dos Budas Ditosos*; b) referências a locais fictícios, como Cural de Dentro e Porangatuba, respectivamente no “Caderno Negro” e em *Pornopopeia*, inspirados em um modelo real; c) a reprodução de dinâmicas espaciais específicas, como aquela relativa aos grandes centros urbanos, sobretudo em *Pornopopeia*; e d) a representação de dicotomias espaciais que integram o repertório do receptor (meio urbano e meio rural; bairro rico e bairro pobre; lugar de trabalhar e lugar de lazer; cidade e campo; espaço público e espaço privado, entre outras) e que se manifestam em geral em forma de tensão ou oposição. O conjunto de informações espaciais auxilia na caracterização dos personagens e na estruturação da história.

Os textos não utilizam esses expedientes na mesma escala e da mesma maneira. Considerando as estratégias textuais colocadas em prática pelos autores na ambientação do enredo⁴⁴⁷, pode-se estabelecer uma gradação no uso de elementos descritivos que situam a ação no espaço e no tempo. Nos extremos desse espectro, encontram-se o romance de Reinaldo Moraes que veicula uma abundância de informações, e o de Hilda Hilst que, em direção oposta, privilegia a depuração, optando por não situar a narrativa em um espaço geográfico preciso. Não se deve concluir a partir dessa discrepância que apenas o primeiro estabelece uma relação com o mundo empírico. Ambas as obras dialogam, ainda que de maneiras diferentes, com problemáticas de seu tempo e apresentam uma forte dimensão satírica

A ação de *Pornopopeia* está vinculada às movimentações do protagonista na cidade de São Paulo, o que confere ao texto um efeito de realismo urbano. Já o universo

⁴⁴⁶ A crítica literária Marie-Laure Ryan também se apropria da ideia de cartografia ao postular que a representação mental de um universo coerente está associada aos conhecimentos culturais e às experiências reais do leitor que se orienta no espaço narrativo graças ao desenvolvimento, ao longo da leitura, de um mapa cognitivo. RYAN, Marie-Laure, "Space", in: HÜHN, Peter *et al* (orgs.), *Handbook of Narratology*, Berlin: Walter de Gruyter, 2014, p. 804.

⁴⁴⁷ Antônio Dimas propõe a distinção entre os termos “espaço” e “ambientação”: “O espaço é denotado; a ambientação é conotada. O primeiro é patente e explícito; o segundo é subjacente e implícito. O primeiro contém dados de realidade que, numa instância posterior, podem alcançar uma dimensão simbólica.” DIMAS, Antônio, *Espaço e romance*, São Paulo: Ed. Ática, 1994, p. 20.

do *Caderno Rosa* concentra-se no espaço doméstico partilhado pela família de Lori, palco dos principais conflitos da trama (as crises do pai com a esposa e o editor), e o quarto da heroína, onde se encenam a maior parte das aventuras eróticas do livro.

Como afirmou Bakhtin, “em arte, o mundo dos objetos em que vive e se movimenta a alma da personagem é esteticamente significativo como ambiente dessa alma⁴⁴⁸”. O modo como os narradores se relacionam com o mundo à sua volta e como ocupam o espaço participa da construção identitária dessas figuras ficcionais. No *Caderno Rosa de Lori Lamby*, o confinamento da heroína no ambiente doméstico cria um efeito de invasão de privacidade, pois coloca o leitor no interior de um espaço íntimo e de transgressão, vinculado à sexualização de Lori. O mundo da narradora quase se resume a esse ambiente. Ao longo da narração, ela relata tê-lo deixado em duas ocasiões: quando vai à praia com Abel e, ao final do livro, quando é acolhida na casa dos tios.

O espaço doméstico é rico em simbologias e está presente no imaginário de todo indivíduo. Segundo Gaston Bachelard, a casa, além de constituir o “primeiro mundo”, o lugar onde o homem se constitui, simboliza a intimidade, a proteção, podendo ser associado à imagem do ninho e do ventre materno:

[L]a maison est une des plus grandes puissances d'intégration pour les pensées, les souvenirs et les rêves de l'homme. Dans cette intégration, le principe liant, c'est la rêverie. La maison maintient l'homme à travers les orages de la vie. Elle est corps et âme. Elle est le premier monde de l'être humain⁴⁴⁹.

Ainda que a narradora hilstiana se desenvolva como indivíduo, consolide seus saberes e realize descobertas no espaço doméstico, a ideia de ninho protetor é desestabilizada no texto, visto que Hilst justapõe o imaginário sobre o ambiente familiar à casa de prostituição, assim como justapõe a inocência infantil à pornografia. Ademais, se a casa representa um mundo privado, este não é exclusivo à família, pois passa a ser também o “local de trabalho” da garotinha de programa. Trata-se, portanto, de um espaço íntimo que se abre para o mundo exterior.

⁴⁴⁸ BAKHTIN, Mikhail, "Os gêneros do discurso", in: *Estética da criação verbal*, São Paulo: Martins Fontes, 1992, p. 121.

⁴⁴⁹ BACHELARD, Gaston, *La poétique de l'espace*, Paris: Quadrige/PUF, 2004, p. 26.

Na obra de Juliana Frank, há uma relação de simbiose entre a buliçosa Leysla Kedman e a efervescência do centro urbano: “A cidade me chamava, a Augusta em chamas. Desci para a rua⁴⁵⁰.” São Paulo, reduzida aqui ao meio boêmio e ao meretrício, é personificada, ganhando um estatuto de personagem dentro da trama. A narradora apresenta uma grande mobilidade e ocupa sobretudo o espaço comum e de grande circulação da cidade⁴⁵¹, o que se explica, em parte, pelo fato de ser uma “mulher da rua”. A oposição entre espaço público e privado é desconstruída na narrativa: qualquer local, banheiro de rodoviária, praia, boate, rua, apartamento, entre outros, pode ser palco de um espetáculo obscuro. Ainda que a Augusta seja o seu *habitat* natural, convém ressaltar que a protagonista opta por sair ocasionalmente da cidade rumo a ambientes bucólicos, que se contrapõem ao meio urbano, como uma praia deserta e o Pantanal mato-grossense. Para essas zonas de calma, ela leva, com seus crimes, o caos destruidor.

4.2.1 – “UM POVOADO PENDURADO NAS PIRAMBEIRAS”: Espaços ficcionais

No romance de Hilst, o “Caderno Negro” funciona, em diversos aspectos, como contraponto à história englobante de Lori no qual está inserido. Se a narrativa principal atira a tensão entre a casa e o mundo exterior, o conto funda-se na oposição entre meio rural e meio urbano. Ao final da história, Edernir, o protagonista, se muda de um pequeno vilarejo em Minas Gerais para a cidade grande. Sua movimentação ao longo da história contribui para o mapeamento do local, cuja configuração espacial, na qual ocupam lugar de destaque a pracinha, a igreja e o mercado central, evoca um modelo de cidade em princípio familiar ao leitor: “As pequenas cidades brasileiras trazem a herança ibérica da praça formada em torno da igreja matriz, mas não reproduziram novos espaços públicos à medida que a cidade foi crescendo⁴⁵².” Além de evocar uma determinada organização

⁴⁵⁰ Juliana Frank, *Quenga de Plástico*, p. 27.

⁴⁵¹ Levando em consideração as pesquisas de Regina Dalcastagnè, Leysla constituiria uma exceção, visto que as personagens femininas estão geralmente confinadas ao espaço doméstico nos romances brasileiros: “[...] a cidade que se vai desenhando na narrativa brasileira contemporânea é absolutamente masculina. Não temos a menor ideia de como as mulheres veem e se relacionam com o espaço urbano que se estende sob seus pés. Elas se tornam, assim, invisíveis. São apagadas de nossas ruas, praças, prédios públicos – como se nada tivessem a fazer ali, como se nada tivessem a dizer da vida nesses lugares. [...] A representação do espaço da mulher, portanto, se dá pelo seu enclausuramento no âmbito doméstico, a esfera ‘privada’.” DALCASTAGNÈ, Regina, Sombras da cidade: o espaço na narrativa brasileira contemporânea, *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, v. 21, 2003, p. 46–47.

⁴⁵² ZANDONADE, Patricia; GATTI, Simone, *Espaços Públicos - Leitura Urbana e Metodologia de*

espacial, o conto reproduz de maneira humorística uma sociabilidade típica das pequenas cidades do interior⁴⁵³:

Esporrei. Comecei a atravessar a pracinha muito depressa, a mão toda molhada, a calça também, e de repente ouço a voz da comadre Leonida: Edernir! vem aqui um pouco, menino, leva esse bolo de fubá pra tua mãe. Eu comecei a correr mais ainda e ela atrás de mim com bolo. Me agarrou, me puxou pelas calças e disse credo cruces Edernir, onde é que tu vai assim, vai caçá o que com essa pressa? E aí me olhou direitinho e viu a mancha na minha calça. “E não é que o moço tá todo mijado?” Arranquei o bolo das mãos dela e nunca corri tanto. Meus pais estavam na capelinha, ouvindo o sermão do padre Mel, e eu aproveitei pra lavar as calças⁴⁵⁴.

O texto recupera dois dos principais espaços de sociabilização das pequenas cidades, a praça e a igreja, e expõe, de maneira caricatural, a familiaridade que se instala entre os habitantes locais e a ausência de limites entre a vida privada e a esfera pública. Cumpre sublinhar que Hilda Hilst insere o vilarejo em um espaço real, o estado de Minas Gerais – “Minha família foi parar numa cidade de Minas chamada Curral de Dentro⁴⁵⁵” (atenção ao trocadilho obsceno) –, dialogando, como se constata no trecho acima, com uma representação estereotipada da mineiridade⁴⁵⁶, associada a um universo regional (do qual faz parte, por exemplo, a referência a um prato típico, o bolo de fubá) e a um comportamento e falar caipiras. Esses elementos participam da ambientação do conto, que condensa, pelo tratamento dado à referencialidade espacial, a tensão entre a realidade e a ficção.

Reinaldo Moraes, a exemplo de Hilda Hilst, cria um espaço ficcional que, em *Pornopopeia*, funciona como contraponto à cidade de São Paulo, *locus* narrativo da primeira parte do romance, e ao que ela representa no imaginário coletivo (uma megalópole industrializada que impõe um ritmo de vida acelerado aos seus habitantes).

Projeto, São Paulo: ABCP, 2017, p. 42.

⁴⁵³ “As cidades interioranas, das pequenas localidades às cidades médias, trazem consigo características que em muitos casos já deixaram de fazer parte do cotidiano das grandes cidades. São territórios que ainda trazem aspectos da vida rural nas suas funções ou mesmo na configuração do desenho urbano[...]. Lugares onde a calçada ainda é o lugar do sentar e observar, onde as ruas apresentam usos compartilhados com o lazer e a praça é o principal espaço do encontro e da permanência.” *Ibid.*, p. 5.

⁴⁵⁴ HILST, *O caderno rosa de Lori Lamby*, p. 47–48.

⁴⁵⁵ *Ibid.*, p. 42.

⁴⁵⁶ “A figura do caipira, geralmente, é relacionada (e até mesmo confundida, frequentemente) apenas com a figura do caipira mineiro. [...] Em termos sócio-históricos e discursivos, compreendemos que, na ‘formação do imaginário’ brasileiro em torno da figura do caipira, geralmente, são evocadas algumas representações estereotipada do caipira mineiro, enquanto sujeito interiorano, roceiro e habitante das zonas rurais afastadas dos centros urbanos.” NASCIMENTO, Emanuel Angelo, “A Enunciação do Humor: Estereótipo e discurso em piadas de caipira”, *Revista Linguasagem*, v. 28, n. 1, p. 95–116, 2018, p. 101–102.

A imbricação entre o real e o ficcional é simbolizada pelo topônimo escolhido pelo autor “Porangatuba”, cuja sonoridade familiar evoca nomes de cidades brasileiras de origem tupi-guarani: como Ubatuba (estado de São Paulo) e Porangatu (Goiás). Convém analisar como esse local é introduzido na narrativa:

Porangatuba é uma das últimas praias de Ubatuba, antes da divisa com o Rio, a uns trinta quilômetros de Paraty. Fica a cerca de 4 quilômetros da BR descendo o morro por uma estradinha de asfalto carcomido, com mato por todos os lados. Lá embaixo, na enseada, cercada por uma ferradura de morros, tem uma vila e um povoado pendurado nas pirambeiras onde não passa carro. São antigas casas de caiçaras reformadas e ampliadas, que o “povo de fora” comprou há décadas⁴⁵⁷.

Ao apresentar o *locus* narrativo da segunda parte da trama, Zé Carlos o situa em uma zona geográfica precisa, indicando sua localização a partir de pontos de referências não-ficcionais, duas cidades do litoral paulista, Ubatuba e Paraty. Além de situar Porangatuba em uma cartografia real, ele lhe confere uma representação realista, delineando a paisagem, a topografia, a arquitetura e a história do lugar. O narrador evoca, ademais, as consequências sociais da gentrificação, fenômeno atestado em diferentes partes do mundo, ligado a mudanças no setor imobiliário. No caso do romance, esse processo culminou com a substituição da população local, os caiçaras⁴⁵⁸, por novos habitantes vindos de outras regiões.

A oposição entre a cidade inventada e São Paulo reflete a estruturação do texto. A primeira parte, contada a partir do estúdio do narrador em São Paulo, centrada na narração da surubrãmene, concerne a eventos que ocorreram em um espaço reduzido de tempo, enquanto a segunda, produzida em grande parte em Porangatuba, desenvolve as consequências da intriga policial, abarcando um maior lapso temporal. A mudança de cenário propiciada pela fuga de Zé Carlos é acompanhada de uma mudança de ritmo da narrativa, que se desacelera. A justaposição de acontecimentos e a urgência da narração dão lugar a um tom contemplativo, analítico e divagador. O deslocamento geográfico do personagem representa um distanciamento das pressões sociais, relacionadas ao trabalho, à vida familiar e às demais responsabilidades, graças ao ambiente bucólico do litoral (o

⁴⁵⁷ MORAES, *Pornopopeia*, p. 197.

⁴⁵⁸ “Do Tupi Guarani caá-içara = a cerca de ramos. Palavra de origem tupi, que se referia aos habitantes das zonas litorâneas. As comunidades caiçaras surgiram a partir do sec. XVI, com a mistura de brancos e índios.” “Caiçara”, in: *Dicionário Ilustrado Tupi-guarani* [online]. Disponível em: <https://www.dicionariotupiguarani.com.br/dicionario/caicara/>. Acesso em: 12 jun. 2020.

nome Porangatuba alude a um espaço paradisíaco, posto que *porang-* significa “bonito” e *-tuba*, “lugar”): “O contraste é grande, pois saltamos da velocidade própria do espaço urbano [...] para a cadência amena e reflexiva, ainda debochada, diante do idílio paisagístico e natural. Se São Paulo é o *locus* da loucura e do trabalho, Porangatuba será o da reflexão e do ócio⁴⁵⁹”, permitindo igualmente uma desintoxicação do narrador, que não tem acesso à cocaína, combustível ao fluxo narrativo da primeira parte da narrativa. Há de salientar-se, como o faz José Marques Filho, que a oposição entre os dois locais integra um sistema narrativo baseado no paralelismo e na alternância:

Por conta da fuga que avança, ao mesmo tempo em que se faz repor e conservar na lógica negada do seu ponto de partida, um esquema binário em metástase acaba por se estabelecer e organizar o romance em seu conjunto. Desse modo, o tempo do vivido contrasta com o tempo daquilo que é narrado, e Zeca ziguezagueia com desenvoltura também nesse aspecto. A parte noturna de São Paulo destoa da calmaria solar de Porangatuba⁴⁶⁰.

Outros paralelismos espaciais são refletidos na construção textual, como aquele entre o estúdio de Zé Carlos e o mundo exterior. O primeiro representa o espaço de trabalho e de criação, sejam eles ligados à produção do relato ou à criação da peça publicitária. Confinado, o personagem está sujeito a pressões internas e externas e, por essa razão, as reflexões metatextuais têm uma maior incidência em passagens nas quais relata o enclausuramento. O mundo exterior, em contrapartida, é o lugar do excesso e do prazer hedonista. A narrativa acompanha, portanto, o movimento de egresso e fuga do protagonista.

4.2.1 – “PUTARIA, POLÍCIA E CRIME”: O mapeamento da cidade de São Paulo

Em *Pornopopeia*, a fabricação de um efeito de real vincula-se à reconstituição ficcional da cidade de São Paulo. O texto coloca em prática algumas estratégias textuais que possibilitam a assimilação da geografia do romance a uma organização espacial preexistente, orientando a percepção do leitor e convidando-o a reconhecer um modelo calcado na realidade. Isso só é possível porque a empreitada narrativa de Zé Carlos é

⁴⁵⁹ MARQUES FILHO, *Orgia de exceção: um esboço do projeto literário de Reinaldo Moraes*, p. 100.

⁴⁶⁰ *Ibid.*

marcada, conforme destacado anteriormente, por um ideal de realismo, caracterizando-se pela minúcia e pelo apego aos detalhes. Graças às informações dadas pelo narrador, é possível situar com certa precisão suas ações e deslocamentos dentro de uma zona urbana delimitada, simulacro fiel do modelo real extraliterário⁴⁶¹.

Com o intuito de demonstrar a que ponto o mapeamento desse espaço real ficcionalizado influi na construção do universo narrativo, algumas localizações importantes serão destacadas. O estúdio/escritório de Zé Carlos, onde ele passa a maior parte do seu tempo, situa-se na rua Alagoas, no bairro de Higienópolis. Na mesma rua, Miro é vítima de uma bala perdida durante uma operação policial. A residência oficial do narrador, um apartamento familiar de “220 m², com piscina, a uma quadra da PUC” se situa na rua João Ramalho, no bairro Perdizes. Vale acrescentar ainda que o narrador revela ter morado, quando mais jovem, com os pais e o irmão, em um sobrado na rua Pelotas, no bairro Vila Mariana, na região centro-sul de São Paulo. Essas localizações encontram-se no quadrante sudoeste da cidade, área de concentração das classes de mais alta renda⁴⁶².

Não é necessário ser um especialista em urbanismo para poder atribuir sentido aos dados fornecidos por Zé Carlos. Tais informações contribuem para a caracterização do personagem e de seu universo. O conhecimento da existência de uma grande e histórica desigualdade social no Brasil, que se manifesta, entre outros, em uma repartição geográfica entre regiões e bairros ricos e pobres (não só na capital paulista, mas em toda

⁴⁶¹ A grande maioria dos brasileiros vive atualmente no meio urbano. Regina Dalcastagnè observa a predominância desse cenário no romance brasileiro contemporâneo e associa esse fenômeno à transformações histórico-sociais: “[...] o país se urbanizou em um período muito curto – o censo de 1960 registrava 45% de brasileiros vivendo em cidades, número que chegaria a 56% em 1970 e a 81% em 2000 – e a literatura acompanhou a migração para as grandes cidades, representando de modo menos ou mais direto as dificuldades de adaptação, a perda dos referenciais e os problemas novos que foram surgindo com a desterritorialização. Assim, o espaço da narrativa brasileira atual é essencialmente urbano ou, melhor, é a grande cidade, deixando para trás tanto o mundo rural quanto os vilarejos interioranos.” DALCASTAGNÈ, *Sombras da cidade: o espaço na narrativa brasileira contemporânea*, p. 34.

⁴⁶² “Todas as nossas metrópoles desenvolveram sua Área de Grande Concentração das Camadas de Alta Renda. [...] no caso da Região Metropolitana de São Paulo, essa área é seu Quadrante Sudoeste [...]. Partindo do centro, situam-se nesse Quadrante os bairros de Higienópolis, Pacaembu, Consolação, Av. Paulista, Vila Mariana, Aclimação, Ipiranga, Sumaré, Perdizes, Vila Pompeia, Altos da Lapa e Pinheiros, Jardins, Butantã, Morumbi e vizinhanças, Moema, Brooklin, Alto da Boa Vista, Granja Julieta etc. Para aqueles que pensam que aí está tout São Paulo, lembramos que essa região, incluindo os bairros populares nela contidos, não abrange nem 20% da população da Região Metropolitana, e que dela estão excluídos as zonas Norte e Leste (até Mogi das Cruzes), além de ABCD, Mauá e Ribeirão Pires, Guarulhos, Osasco, Carapicuíba etc.” VILLAÇA, Flávio, “São Paulo: segregação urbana e desigualdade”, *Estudos Avançados*, v. 25, n. 71, p. 37–58, 2011, p. 50.

grande cidade do país) integra o repertório do ideal de leitor integrado no texto. As condições de habitação que Zé Carlos descreve e, sobretudo, a localização de suas moradias em bairros considerados nobres, reforçam a ideia de que ele pertence a uma elite econômica, não por mérito e graças ao próprio trabalho, como faz questão de salientar em diversas passagens, mas devido a uma origem já abastada e às relações que consolidou ao longo de sua vida, como o casamento com Lia (cujos pais tinham uma excelente condição financeira) e o patrocínio do cunhado Leco, empresário, que, a propósito, mora em um condomínio fechado – marca de status social - em Barueri⁴⁶³. O romance reproduz, dessa forma, um modo de organização e uma dinâmica espacial análogos à realidade de diversos centros urbanos⁴⁶⁴.

Ainda que pertença a uma elite econômica, Zé Carlos não se confina na sua bolha sociocultural. Para sanar sua gana de sexo e drogas e estabelecer vínculos sociais que não seriam, a princípio, “compatíveis” a um homem de sua classe e posição, opta por frequentar o baixo meretrício do centro da cidade de São Paulo. O texto dialoga como uma imagem estereotipada dessa região da cidade: um espaço de decadência e de degradação⁴⁶⁵. Flávio Villaça atribui essa imagem a um fenômeno urbano que pode ser observado não só em São Paulo como também em outras grandes cidades, como Belo

⁴⁶³ Teresa Pires do Rio Caldeira vê o fenômeno dos condomínios fechados no Brasil como uma forma de segregação social na qual os mais ricos se distanciam do espaço urbano, impondo uma barreira física e simbólica à população mais pobre da cidade: “Sobrepostas ao padrão centro-periferia, as transformações recentes estão gerando espaços nos quais os diferentes grupos sociais estão muitas vezes próximos, mas estão separados por muros e tecnologias de segurança, e tendem a não circular ou interagir em áreas comuns. O principal instrumento desse novo padrão de segregação espacial é o que chamo de ‘enclaves fortificados’. Trata-se de espaços privatizados, fechados e monitorados para residência, consumo, lazer e trabalho. A sua principal justificativa é o medo do crime violento. Esses novos espaços atraem aqueles que estão abandonando a esfera pública tradicional das ruas para os pobres, os ‘marginalizados’ e os sem-teto.” CALDEIRA, Teresa Pires do Rio, *Cidade de muros: crime, segregação e cidadania em São Paulo*, São Paulo: Edusp/Editora 34, 2000, p. 211.

⁴⁶⁴ A obra dialoga assim com uma certa concepção da cidade, defendida, por diversos estudiosos, como Henri Lefebvre e Mark Gottdiener, como sendo produto da sociedade e da ação do homem e, dessa forma, invariavelmente política, refletindo relações de poder e conflito de classes. (cf. LEFEBVRE, Henri, *Production de l'espace*, Paris, Éditions Anthropos, 1974 ; GOTTDIENER, Mark. *Social production of urban space*, Austin : University of Texas Press, 1985)

⁴⁶⁵ “A ideia dominante é: o centro da cidade está se ‘deteriorando’. A deterioração, ou apodrecimento, é um processo natural que só ocorre com os seres vivos. Essa ideia pretende esconder o processo real rotulado de ‘decadência!’ e que é de responsabilidade da classe dominante, mas que não quer assumi-lo. A verdade é que a chamada ‘decadência’ decorreu do fato de essa classe ter abandonado o centro, dele retirando suas lojas, escritórios, cinemas etc., e mesmo suas moradias, como as da Av. São Luís. Justamente a partir do momento em que o centro deixa de ser patrocinado pelas elites e passa a ser patrocinado pela maioria popular, cria-se a ideia de que ele está se deteriorando. Mais ainda. Justamente quando a maioria toma conta do centro, cria-se a ideia de que esse não é mais o centro da cidade, e que essa teria um novo centro. Esse ter-se-ia mudado para a Av. Paulista, ou para a Av. Faria Lima, ou para toda a região que inclui dessa avenida até o vale do Rio Pinheiros. Torna-se também dominante a ideia de que essa suposta decadência.” VILLAÇA, "São Paulo: segregação urbana e desigualdade", p. 48.

Horizonte, Porto Alegre e Salvador, causado pelo abandono desse local pela classe dominante e pela criação de novos centros dentro de regiões mais “nobres” da cidade⁴⁶⁶. *Pornopopeia* revela com um olhar crítico e zombeteiro, próprio à modalidade satírica, o caráter oportunista das ingressões nesse espaço de indivíduos que se beneficiam da distribuição desigual das classes sociais no território, responsável por criar uma zona de informalidade e ilegalidade, onde quase tudo é permitido.

O baixo meretrício é um espaço noturno e efervescente, palco de todo tipo de desregramento e vício e, nele, o crime e a transgressão podem ocorrer em esfera pública. Trata-se, dessa forma, de um lugar obscuro por excelência. O rico microcosmo e as figuras marginais⁴⁶⁷ que o habitam (prostitutas, travestis, traficantes, dependentes químicos, entre outros) são retratados com riqueza no romance que coloca em destaque a familiaridade de Zé Carlos com esse universo.

No nono capítulo, o narrador relata uma de suas noites de aventuras nessa área. Ao constatar o fim iminente de sua provisão de cocaína, decide ir ao bar da Tia Xênia, localizado na rua Augusta, para se reabastecer. Não consegue, contudo, efetuar a compra, pois suspeita a presença de um policial à paisana no local. Decide, então, dar umas voltas de carro para fazer passar o tempo. Ainda no bairro da Consolação, na esquina da rua Costa com a Augusta, Zé Carlos encontra uma prostituta com quem faz um programa. Logo em seguida, ele volta ao bar da Tia Xênia, esperando enfim poder comprar uma “peteca” de cocaína. Como a fornecedora habitual não estava presente, ele aceita o convite da travesti Lolla Bertoludzy para ir buscar o produto no seu apartamento, que se situa a uma quadra do bar, na rua Antônia de Queiroz. Transação realizada, o narrador volta ao carro, “sobe” a Augusta, vira na rua Matias Aires “pra cruzar mais adiante a

⁴⁶⁶ *Ibid.*, p. 50.

⁴⁶⁷ A palavra “margem” (do latim *margo*) nos remete etimologicamente à ideia espacial de borda, de extremidade. A noção de marginalidade foi introduzida, em 1928, na sociologia por Robert Park (cf. Park, Robert. “Human Migration and the Marginal Man”. *American Journal of Sociology*: Chicago, v. 33, n. 6, 881-893, 1928), que lhe atribui uma dimensão sociocultural. Desde então, ela vem sendo utilizada e reformulada por diversos estudiosos, não *somente* da geografia e sociologia, mas também da psicologia social e da literatura. Segundo o geógrafo suíço Antoine Bailly, o indivíduo marginal é aquele que se vê em um estado de isolamento (desejado ou não), o que gera uma prática espacial específica. Bailly insiste, dessa forma, na dimensão espacial e social da marginalidade. (cf. BAILLY, Antoine, et al. “La marginalité : réflexions conceptuelles et perspectives en géographie, sociologie et économie”. *Géotopiques*, 1, 1983, p. 73-115 ; BAILLY, Antoine. “L’émergence du concept de marginalité : sa pertinence géographique”. *Marginalité sociale, marginalité spatiale*. CNRS, Paris, 1986, p. 48-53 ; BAILLY, Antoine. “La marginalité, une approche historique et épistémologique”, *Anales de géographie de la Universidad Complutense*, n. 15, 1995, p. 109-117.)

Consolação, enfiando, no entanto, o pé no breque na esquina da Haddock Lobo, atraído por duas putas ali plantadas junto a uma árvore⁴⁶⁸". Após desistir do programa, o narrador volta ao estúdio no bairro de Higienópolis. Levando em consideração o mapa da cidade de São Paulo (anexo 5), constata-se que os trajetos anunciados pelo narrador respeitam um ideal de verossimilhança e coerência com o universo extratextual.

A imbricação do real e do ficcional é colocada em evidência por meio da coexistência de topônimos que remetem a lugares que existem na realidade extradiegética e personagens (Lolla, a prostituta da Augusta e o próprio Zé Carlos) e lugares (o bar da Tia Xênia) ficcionais. As considerações do filósofo John Searle sobre o funcionamento da referencialidade nas obras de ficção possibilitam uma melhor compreensão do realismo proposto por *Pornopopeia*:

Outra característica interessante da referência ficcional é que normalmente nem todas as referências numa obra de ficção serão atos de referência fingidos; algumas serão referências reais, como na passagem de Miss Murdoch onde ela se refere a Dublin, ou em Sherlock Holmes quando Conan Doyle se refere a Londres, ou na passagem citada em que ele faz uma referência velada ou a Oxford ou a Cambridge mas não nos diz qual ("uma das nossas grandes cidades universitárias"). Maioritariamente, as histórias ficcionais contêm elementos não ficcionais [...]. Ao fingir que se refere a pessoas e relatar acontecimentos acerca delas, o autor cria personagens e acontecimentos ficcionais. No caso da ficção realista ou naturalista, o autor referir-se-á a lugares e acontecimentos reais misturando estas referências com as referências ficcionais, tornando assim possível tratar a história ficcional como uma extensão do nosso conhecimento existente⁴⁶⁹.

O estudioso afirma que a ficção não está desconectada por completo de uma dinâmica referencial sobretudo em romances que buscam estabelecer um vínculo direto com o real. Cabe lembrar que uma das principais preocupações do narrador de *Pornopopeia* é a verossimilhança e o realismo, o que explica o seu desejo de contar tudo,

⁴⁶⁸ MORAES, *Pornopopeia*, p. 127.

⁴⁶⁹ SEARLE, John R., "O estatuto lógico do discurso ficcional", tradução de Vítor Guerreiro, *Blog Crítica na rede Texto* original: "Another interesting feature of fictional reference is that normally not all of the references in a work of fiction will be pretended acts of referring; some will be real references as in the passage from Miss Murdoch where she refers to Dublin, or in Sherlock Holmes when Conan Doyle refers to London, or in the passage quoted when he makes a veiled reference to either Oxford or Cambridge but doesn't tell us which ('one of our great university towns'). Most fictional stories contain nonfictional elements [...] By pretending to refer to people and to recount events about them, the author creates fictional characters and events. In the case of realistic or naturalistic fiction, the author will refer to real places and events intermingling these references with the fictional references, thus making it possible to treat the fictional story as an extension of our existing knowledge." SEARLE, John R., "The logical status of fictional discourse", in: *Expression and Meaning: Studies in the Theory of Speech Acts*, Cambridge: Cambridge University Press, 1985, p. 72–73.

sem poupar os mínimos detalhes ao leitor. Ele propõe dessa forma um hiper-realismo marcado pelo excesso, o que explica a sua obsessão toponímica:

Teve uma época que ele marcava os apontos em botecos do centrão, sempre por volta de nove da noite. Tinha dado alguma treta na Pompeia e ele precisou se mandar de lá. A transação agora rolava pela Rego Freitas, Amaral Gurgel, Cesário Motta, Marquês de Itu, Major Sertório. A gente ficava tomando cerveja até o Miro dar as caras, durante meia hora, uma hora, até duas horas já esperei o Miro, frigindo na fissura, com a Boca do Lixo em volta fervendo de putaria, polícia e crime⁴⁷⁰.

Nesse excerto, o narrador expõe a rota do tráfico de Miro. O texto respeita a verossimilhança externa e todos os pontos citados podem ser situados no mapa da cidade de São Paulo (anexo 5). Consta-se um tom quase documental por parte do personagem que busca revelar os segredos que guarda a noite paulistana. A partir de uma posição de observador, ele retrata dinâmicas sociais, abordando, por exemplo, a hierarquização e a divisão espacial do baixo meretrício do centro da capital paulista:

[Lolla] É o único traveco que você vê naquele trecho hétero da Augusta, da Paulista até a praça Roosevelt. Antigamente se encontrava muito travesti batendo a rua de cima a baixo, mas isso acabou de uns anos pra cá. Minha impressão é que as putas chamaram a polícia à ordem e exigiram a retomada de um território que sempre foi exclusivo delas. Ali é só buceta agora. Mulher com penca só lá embaixo na Vila Buarque⁴⁷¹.

A suposta fidedignidade da análise e a pertinência da hipótese apresentada são contrabalançadas pelo tom de anedota que caracteriza boa parte das digressões de Zé Carlos e pela linguagem familiar e obscena do narrador que se diverte em brincar com a língua, fabricando expressões imagéticas, como “mulher com penca” para designar os travestis.

Suas considerações sobre o uso do lugar público por trabalhadores do sexo ecoam tanto um senso comum como estudos de especialistas⁴⁷². Podem ser confrontadas, por

⁴⁷⁰MORAES, *Pornopopeia*, p. 29-30.

⁴⁷¹ *Ibid.*, p. 112.

⁴⁷² “Le monde de la prostitution apparaît en effet comme composé de multiples ‘sousunités’, entretenant les unes avec les autres des rapports avant tout faits d’hostilité et de concurrence exacerbées. Cette dimension éclatée du monde de la prostitution est comme redoublée par la multiplicité des principes de classement que mettent en œuvre les prostituées pour se distinguer mutuellement : identité sexuée (femmes, garçons, travestis...), lieu d’exercice (trottoir, appartement, établissement clandestin...), type de pratiques proposé à la clientèle, rapport à la toxicomanie, dépendance ou non à l’égard d’un proxénète, rapport (assumé ou dénié) au statut de prostituée, etc.” MATHIEU, Lilian, “L’espace de la prostitution. Eléments empiriques et perspectives en sociologie de la déviance”, *Sociétés contemporaines*, v. 38, p. 99–116, 2000, p. 101.

exemplo, às reflexões de Pierre Bourdieu sobre a hierarquização do espaço em uma sociedade estratificada⁴⁷³ e sobre o sistema de poderes e de dominação que se depreende da organização do espaço social⁴⁷⁴. Ao se cotejar as observações de Zé Carlos e as conclusões de estudiosos, constata-se que o narrador assume, em diversas ocasiões, um “olhar sociológico”, colocando em evidência, ao longo da narrativa, problemáticas contemporâneas ligadas ao espaço, como a gentrificação em Porangatuba, a segregação social pela criação de condomínios fechados e a instalação de uma rede de tráfico de drogas em diversos pontos da cidade paulista. Ironicamente, o personagem debocha do trabalho da esposa socióloga: “Minha mulher? Dá aula de teoria política nas ciências sociais da USP, orienta umas teses, toca uma ONG de imigrantes sem-teto, sem-terra, sem-porra-nenhuma. Coisa de socióloga de esquerda⁴⁷⁵.” Reinaldo Moraes exibe de maneira debochada duas posturas estereotipadas dentro da classe média alta brasileira: a de uma elite intelectual e engajada (assimilada à esquerda) e a de uma elite individualista.

Na *Casa dos Budas Ditosos*, a heroína manifesta em diversos momentos o mesmo olhar sociológico que está contemplado na sua tentativa de classificação do relato: “Como é o nome disto, disto que nós estamos produzindo? Vamos dizer, um depoimento sociohistórico-lítero-pornô, ha-ha. Ou sociohistoricoliteropornô, tudo grudado, deve ficar lindo em alemão⁴⁷⁶.” Além do senso comum, CLB mobiliza em seu relato diferentes tipos de saberes e de discurso. No que tange à ambientação da narrativa, constata-se que as mudanças de cenário são acompanhadas por comentários contextualizadores sobre os locais nos quais a personagem se instalou ao longo de sua vida: Salvador, Los Angeles, São Paulo, Rio de Janeiro: “Los Angeles são milhares de cidades, a gente atravessa a rua e paga impostos diferentes – era meio riponga, riponga chique, apesar de os hippies estarem só começando naquela época, e a gente se integrou como se tivesse nascido lá⁴⁷⁷”. Diferente de Zé Carlos, CLB limita-se a comentários sobre os costumes e a vida privada. A personagem não distingue a informação da opinião, visto que suas declarações

⁴⁷³ “Il n’y a pas d’espace, dans une société hiérarchisée, qui ne soit pas hiérarchisé et qui n’exprime les hiérarchies et les distances sociales.” BOURDIEU, Pierre, “Effets de lieu”, in: BOURDIEU, Pierre; ACCARDO, Alain (orgs.), *La Misère du monde*, Paris: Editions du Seuil, 1993, p. 160.

⁴⁷⁴ “[...] l’espace social se trouve inscrit à la fois dans les structures spatiales et dans les structures mentales qui sont pour une part le produit de ces structures, l’espace est un des lieux où le pouvoir s’affirme et s’exerce et sans doute sous la forme la plus subtile, celle de la violence symbolique comme violence inaperçue.” *Ibid.*, p. 163.

⁴⁷⁵ MORAES, *Pornopopeia*, p. 289.

⁴⁷⁶ RIBEIRO, *A casa dos budas ditosos*, p. 17.

⁴⁷⁷ *Ibid.*, p. 104–105.

aparecem revestidas de uma aura de verdade, como se pode constatar na passagem na qual a polemista difunde uma série de estereótipos regionais:

Eu não concebo outro lugar para morar que não o Rio, apesar de tudo o que fazem para acabar com ele, notadamente os cariocas mesmos. Mas só é possível morar, morar mesmo, no Rio. Você veja, eu adoro São Paulo, acham até estranho, mas é verdade, adoro. As paulistas são fogosas, os paulistas são bons amigos e, quando fodem bem, fodem muito bem, basta você desenvolver o paladar. E o interior de São Paulo também tem muita coisa ótima, é surpreendente. Mas eu só quero morar no Rio, nem pensar em sair daqui. E olhe que eu sou baiana e, como todo baiano, criada com preconceito contra carioca⁴⁷⁸.

Os romances constroem, como se procurou demonstrar neste capítulo, um universo familiar, referenciando elementos do mundo extratextual e dialogando com o repertório de saberes do leitor. No entanto, a distorção lúdica e satírica permeia essa representação do real, sobretudo quando os textos expõem de forma caricatural ou subvertem o senso comum.

⁴⁷⁸ *Ibid.*, p. 125–126.

5 – COLOCANDO O DEDO NA FERIDA

A sátira, enquanto prática discursiva, organiza-se em torno de três posições. A primeira, a do satirista, é em geral encarnada por um *alter ego*, próximo ou distante da *persona* do escritor, que pode se posicionar como mero observador e comentador do mundo à sua volta ou participar de maneira ativa dos fenômenos que relata. A segunda posição corresponde ao destinatário e a terceira posição, a do alvo do ataque. Este se caracteriza em geral como um duplo objeto: o interno, que é construído pelo texto; e o externo, o modelo que é a base e o verdadeiro alvo satírico. A postura a ser adotada pelo leitor e o sistema de valores ao qual deve aderir são por via de regra sugeridos pelo próprio texto. Sua posição, no entanto, nem sempre é cômoda, sobretudo quando a temática é controversa ou quando ele se identifica parcialmente com os comportamentos postos em causa. Enquanto a sátira bem-sucedida tende a aproximar o autor e o seu público, a malsucedida distancia-os e aproxima o receptor do satirizado, desestabilizando e rearranjando as relações da tríade⁴⁷⁹.

Segundo Paul Simpson, a tríade satírica submete-se eventualmente a trocas ou renegociações⁴⁸⁰. Tal mobilidade está bem representada no *corpus*, visto que os pseudoautores podem ocupar posições antagônicas, encarnando sucessivamente ou simultaneamente aquele que expõe as mazelas sociais e os vícios alheios e aquele que é ridiculizado sem saber. A composição irônica das obras e o dispositivo da autoria ficcional favoriza a implementação dessa dinâmica ambivalente. Observa-se a “versatilidade” dos personagens em diversos momentos das narrativas. CLB, por exemplo, ora denuncia atitudes preconceituosas, ora as protagoniza, sendo em ambos os

⁴⁷⁹ “The interactive bonds between the three subject positions in satire are, moreover, open to redefinition in the context of particular satirical humour events. Whereas satire which is successfully ‘taken up’ may draw closer the satirist and satiree, a failed or ‘misfired’ satire tends to destabilise and reshape the relationships in the triad by serving on the one hand to distance the satirist from the satiree, and on the other, by drawing together the satiree and the satirised target. To this extent, a certain amount of calculated interactive risk attaches to the creation and dissemination of satirical discourse.” SIMPSON, *On the Discourse of Satire*, p. 8.

⁴⁸⁰ “As a discursive practice, satire is configured as a triad embodying three discursive subject positions which are subject to constant shift and renegotiation. These are the satirist (the producer of the text), the satiree (an addressee, whether reader, viewer or listener) and the satirised (the target attacked or critiqued in the satirical discourse). Two of these three participants, the satirist and the satiree, are ratified within the discursive event. The third entity, the target, is ex-colluded and is not normally an ‘invited participant’ in the discourse exchange, even though the target is what provides the initial impetus for satire.” *Ibid.*

casos veículo para o deboche do autor empírico. Seja qual for a função ou máscara que adotem ao longo das narrativas, os narradores são peças fundamentais para o jogo satírico, encarnando diferentes pontos de vista, posturas e valores. O leitor é convidado a não atribuir um papel estanque a essas figuras cambiantes e a se lembrar continuamente da existência de uma entidade ou consciência superior, a quem deve atribuir a intenção crítica.

5.1 – “SOCIOHISTORICOLITEROPORNÔ”: Problemáticas tupiniquins

A intenção crítica expressa-se nas obras por meio de alvos satíricos de naturezas diversas. De modo geral, eles podem ser, segundo Simpson, episódicos, quando o texto focaliza uma ação ou um evento específico que tenha ocorrido na esfera pública; pessoais, quando o foco é um indivíduo (muitas vezes excluído do evento discursivo) cujas atitudes e visão de mundo reflete facetas do comportamento humano; experimentais, quando se abordam aspectos mais estáveis da condição ou da experiência humana; e textual, quando o interesse se volta para o próprio código linguístico⁴⁸¹. Deve-se salientar que os alvos abstratos são usualmente representados na sátira por meio de personagens. Os autores do *corpus* integram em seus romances o funcionamento tópico do discurso satírico e lançam um olhar agudo sobre problemáticas tipicamente nacionais e sobre questões de interesse universal. Distinguem-se três grandes temas: a história do Brasil, com destaque para o âmbito político e social; as desigualdades e os conflitos de classes; a cultura de massa e o consumo.

5.1.1 – “O BRASIL TÁ PEDINDO PRA NÃO DAR CERTO”: O passado ditatorial

Se a maioria das referências sócio-históricas e culturais identificadas no *corpus* situam de maneira mais ou menos precisa o tempo da enunciação na época da publicação, outras, relacionadas ao passado dos narradores autorais, dão maior espessura à biografia desses personagens. Essa espécie de contextualização pode ser encontrada na obra de

⁴⁸¹ *Ibid.*

Reinaldo Moraes e de João Ubaldo Ribeiro. Ambos integram na narrativa um período importante da história brasileira, a instalação da ditadura militar em 1964.

De resto, se você quiser saber, nasci em 1964, no dia 31 de março. Quer dizer, vim ao mundo no marco zero da ditadura. Lembro muito bem que em todos os meus aniversários o céu era cruzado a toda hora por jatos militares em formação, que nem no dia 7 de setembro. Alguns desses aviões deixavam um rastro de vapor no espaço que eu lia como um “parabéns pra você” em forma linear. Eu vibrava com aquilo. Meu irmão me mandava calar a boca e deixar de ser idiota, que aqueles aviões pertenciam “à ditadura⁴⁸²”.

E veio o terceiro problema, desta vez bem mais grave. Nem Fernando nem eu conseguíamos aguentar a Bahia depois de 64, e todo mundo se mandou, e nós ficamos praticamente sem amigo nenhum, principalmente os que nós queríamos converter à nossa maneira de viver⁴⁸³.

Ao definir o golpe de 1964 como importante marco nas narrativas, os textos de Moraes e Ubaldo Ribeiro dialogam com uma memória coletiva⁴⁸⁴ e focalizam a repercussão desse acontecimento no cotidiano dos protagonistas. No primeiro, a contextualização contribui para a caracterização do personagem principal, sua origem e sua identidade. No segundo, está ligada a uma mudança de situação e de cenário para a heroína.

A relação do narrador de *Pornopopeia* com o golpe tem uma significação especial dentro da narrativa, pois seu nascimento coincide com um momento de ruptura política radical. Zé Carlos cresceu à medida em que o novo regime se consolidava deixando marcas indeléveis na história do país. Ao lançar um olhar nostálgico sobre a infância e colocar-se de novo na pele da criança que “ressignificou” o primeiro de abril, o narrador dialoga, em certa medida, com uma ideia formulada por Friedrich Nietzsche: um acontecimento só se torna real, se a ele for conferido um sentido⁴⁸⁵. A atribuição dos fogos

⁴⁸² MORAES, *Pornopopeia*, p. 97.

⁴⁸³ RIBEIRO, *A casa dos budas ditosos*, p. 121–122.

⁴⁸⁴ As declarações de CLB e Zé Carlos sobre esse momento histórico dialogam com a análise dos historiadores Maria Hermínia Almeida e Luís Weis sobre o impacto do golpe de 1964 no dia a dia daqueles que foram excluídos das manobras que levaram a essa ruptura política: “Ao se instalar no poder, em 9 de abril, os militares obrigaram a história política brasileira a dar uma reviravolta: com efeito, desmoronava a primeira experiência democrática que o país vinha construindo, aos trancos e barrancos, ao longo de dezoito anos. O golpe iria também mudar radicalmente a vida daqueles brasileiros que não viam motivos para comemorar a derrocada de um governo civil eleito, o qual, mal ou bem, tentava implantar reformas em benefício do povo. Eles acabariam se opondo de distintas maneiras a um regime militar apoiado pelos estratos mais conservadores da sociedade”. WEIS, Luiz; ALMEIDA, Maria Hermínia Brandão Tavares de, “Carro-zero e pau-de-arara: o cotidiano da oposição de classe média ao regime militar”, in: SCHWARCZ, Lilia Moritz; NOVAIS, Fernando Antônio (orgs.), *História da vida privada no Brasil. 4: Contrastes da intimidade contemporânea*, São Paulo: Comp. das Letras, 1998, p. 323.

⁴⁸⁵ “Il n’y a pas d’état de fait en soi, il faut au contraire y introduire d’abord un sens avant même qu’il puisse

de artifício à comemoração do seu aniversário parece aludir à precocidade do seu egocentrismo, ao poder da sua imaginação e, sobretudo, à relação que ele estabelece com a História.

Zé Carlos não aborda o período em termos de perdas e ganhos. Nem apoiador, nem contestador, por princípio, do que quer que seja, ele, como o pícaro e o malandro, sabe se adaptar às circunstâncias. O narrador provará, ao longo do seu relato, que é um indivíduo de ideologia cambiante e de valores flexíveis. Opõe-se por completo a posição do irmão mais velho, Rubens, descrito como um intelectual melancólico. Ambos parecem encarnar posicionamentos historicamente motivados: “Ali ficava ruminando em voz alta seu desgosto pelo ‘estado desse país’ e pelos dois filhos ‘anormais’ que ele tinha, um o avesso piorado do outro: o Rubens afundado em Fernando Pessoa e Sartre, eu na balada noite adentro⁴⁸⁶.” Ainda que o romance não o explicita, é possível inferir que Rubens, grande leitor, universitário e estudante de filosofia, suicida-se por viver mal o seu momento histórico, podendo, dessa forma, representar uma classe intelectual que se opôs à ditadura⁴⁸⁷. O festeiro Zé Carlos, em contrapartida, encarna um hedonismo, um individualismo radical e uma busca desenfreada por evasão. Seu comportamento evoca uma facção da geração AI-5 “caracterizada pela disseminação do uso da droga, pelo modismo psicanalítico e pela desarticulação do discurso racional e politizado, em nome de uma ‘expansão da mente’ e da liberdade de ação individual⁴⁸⁸”.

Se Rubens simboliza um desencantamento, um mal-estar social e sucumbe porque “tudo” lhe dói⁴⁸⁹, Zé Carlos caminha em direção a morte porque nada lhe dói, porque não acredita em nada. Anestesiado aos problemas sociais e incapaz de assumir um papel na

y avoir un fait.” NIETZSCHE, Friedrich *apud* BARTHES, *Le bruissement de la langue*, p. 275.

⁴⁸⁶ MORAES, *Pornopopeia*, p. 95.

⁴⁸⁷ Almeida e Weis apresentam alguns dados que comprovam o papel dos intelectuais na resistência contra a ditadura: “A participação de membros da classe média intelectualizada no conjunto das oposições foi, de todo modo, significativa. Segundo os dados de Brasil: nunca mais, tabulados por Ridenti, 2 4124 pessoas foram processadas durante o regime militar. Das 3698 cuja ocupação é conhecida, 906 — praticamente uma em cada quatro do total, formando o maior grupo — eram estudantes. Seguem-se os 599 profissionais liberais com formação superior (16,2%) e os 319 professores, representando 8,6% do conjunto. Conforme o mesmo autor, dos 9549 envolvidos em processos — como denunciados, indiciados ou testemunhas —, para os quais há informações sobre escolaridade, em torno de 60% tinham curso universitário, quase divididos por igual entre os que já haviam completado a faculdade e os que ainda estavam na graduação. Além disso, esse grupo deixou uma herança cultural rica e ainda.” WEIS; ALMEIDA, “Carro-zero e pau-de-arara: o cotidiano da oposição de classe média ao regime militar”, p. 326.

⁴⁸⁸ MARTINS, Luciano *apud* NAPOLITANO, Marcos, *1964: história do regime militar brasileiro*, São Paulo: Editora Contexto, 2014, p. 372.

⁴⁸⁹ “O Rubinho nunca esteve em nenhum lugar onde viver não lhe doesse”. MORAES, *Pornopopeia*, p. 97.

sociedade (como profissional, pai ou marido), ele manterá uma postura desapegada, ao que tudo indica, até a morte, no final do romance, quando, em um gesto suicida, decide confrontar, armado, a polícia.

Zé Carlos e Nelson cresceram em um ambiente familiar cuja principal figura de autoridade era o pai, bancário conservador, que se opunha a toda forma de desordem, sendo descrito como um indivíduo apegado ao *status quo* e aos privilégios inerentes à sua posição. Ele era, como insinua com deboche o narrador, um pseudodemocrata: “Meu pai se achava ‘um democrata’ e não escondia sua admiração pelo general Geisel, ‘um homem íntegro’ [...] ‘Dessem mais um mandato pra esse homem, e o Brasil ia ver só. Ele punha ordem nisso aqui [...] Francamente, o Brasil tá pedindo pra não dar certo’⁴⁹⁰”. Zé Carlos expõe, com um distanciamento irônico sinalizado pelas aspas, as contradições da figura paterna, adepto, ao que tudo indica, de uma ditadura *light* (o governo Ernesto Geisel iniciou o processo de abertura política do país). Por meio desse personagem, Reinaldo Moraes dialoga com um fenômeno das últimas décadas: o aumento da desconfiança de uma parte da população brasileira nas instituições políticas e a propagação de um discurso nostálgico da ditadura⁴⁹¹.

Por meio da justaposição dos três personagens masculinos, Reinaldo Moraes expõe maneiras diferentes de se posicionar diante da História. A postura de Zé Carlos é marcada pelo cinismo. Assim como os heróis dos livros anteriores do autor, não se filia à “direita conservadora”, tampouco à “esquerda intelectualizada”, o que lhe permite debochar dos excessos, manias e clichês associados aos dois campos. Em passagens do romance, zomba tanto da mulher “socióloga de esquerda”, quanto dos eleitores “de direita” de Fernando Henrique Cardoso, ex-presidentes do Brasil e, por sinal, também sociólogo, revelando uma cisão ideológica no país.

⁴⁹⁰ *Ibid.*, p. 95.

⁴⁹¹ As razões da emergência e consolidação desse discurso foram abordadas por Marielli Bittencourt: “[A] transição brasileira [da ditadura civil-militar para a democracia] foi negociada, sem punição às violações dos direitos humanos por parte de quem sustentou a ditadura civil militar instaurada em 1964 e sem a construção de políticas de memória dos crimes do regime militar. A forma ‘lenta, gradual e segura’ com que houve a redemocratização permitiu, por sua vez, a construção de opiniões revisionistas, as quais, inclusive, chegam a negar a existência desse passado autoritário”. BITTENCOURT, Marielli, *A “nostalgia da ditadura” e as eleições de 2018 no Brasil: uma proposta de explicação*, Dissertação de Mestrado, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2020, p. 42.

No que tange à *Casa dos Budas Ditosos*, observa-se que, ao longo de seu depoimento, CLB evita tópicos que se relacionem à esfera pública, aos grandes acontecimentos e interesses nacionais. Seu posicionamento político, assim como sua vida profissional são tópicos pouco abordados durante a empreitada autobiográfica e suas tomadas de posição ideológicas concernem sobretudo ao mundo privado. A menção à ditadura ganha, portanto, uma posição de destaque na narrativa, funcionando como um importante ponto de referência temporal e revelando uma inusitada faceta politizada da protagonista: “[...] parecia que lá [na Bahia] estavam concentrados os filhos das putas que se aproveitaram da Redentora para encher o cu de dinheiro, a começar por aqueles fundos de não sei o quê, da família militar, [...] e agora sumiram com o dinheiro de todo mundo que foi na deles e ninguém mais fala neles⁴⁹².” CLB denuncia um suposto oportunismo que havia se instalado na Bahia no período pós-64. O comentário se integra muito bem na condenação sistemática contra a hipocrisia, tópico recorrente do discurso da narradora autoral, mas vem a representar, por outro lado, um desvio, dado que o grande interesse de CLB é a evolução dos costumes do Brasil, sobretudo aqueles ligados ao sexo.

5.1.2 – “BARRA PESADA, PESADA MESMO”: A evolução dos costumes

Por intermédio de referências a fatos reais e a fenômenos socioculturais, os romances de Hilst, Frank e Moraes privilegiam o diálogo com o tempo presente e com problemáticas que caracterizam a sociedade brasileira dos últimos trinta anos, precipitando uma imbricação entre realidade e ficção. A referencialidade no texto de Ubaldo Ribeiro é construída por meio de um olhar diacrônico. Sem perder de vista o seu próprio tempo, o autor baiano adota, como já havia feito em sua obra mais conhecida, *Viva o Povo Brasileiro*, uma “visão panorâmica dos fatos da nossa história⁴⁹³”. Contudo, se na monumental saga de 1984 o autor reescreve episódios importantes de mais de trezentos anos de história do país, como guerras e revoluções, mesclando personagens reais e ficcionais, na *Casa dos Budas Ditosos* o foco recai nas transformações que alteraram, muitas vezes de modo drástico, a vida íntima e privada das pessoas⁴⁹⁴. O

⁴⁹² RIBEIRO, *A casa dos budas ditosos*, p. 122.

⁴⁹³ GOMES, João Carlos Teixeira, "João Ubaldo e a saga do talento triunfante", in: BERND, Zilá (Org.), *João Ubaldo Ribeiro: obra seleta*, Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2005, p. 101.

⁴⁹⁴ Ubaldo Ribeiro propõe em diversas de suas obras um tipo de revisão histórica pela sátira, pela paródia,

panorama é apresentado a partir da perspectiva de CLB, cuja narração abarca um período de mais de sete décadas, dado que a personagem tem 68 anos no momento da narração, mas começa o seu relato com histórias e anedotas transmitidas por seus antepassados. O caráter lúdico e cômico do livro não inviabiliza a reflexão crítica que ele desenvolve em torno da passagem do tempo e da evolução dos costumes, pelo contrário, sublinha os dramas e paradoxos desse processo.

Mediante a trajetória de vida de um indivíduo, Ubaldo Ribeiro representa, como afirma Fábio Belo, “uma história abstrata no sentido de que não pertence a nenhum sujeito em particular, mas a um conjunto de indivíduos⁴⁹⁵. Na sua obra obscena, reescreve a história dos costumes no Brasil, adotando pela primeira vez na sua carreira uma narradora extradiegética feminina. Convém lembrar que a questão do gênero sexual é – como já foi apontado - colocada em destaque no romance: o livro, dedicado às mulheres, contém diversas ilustrações que representam o corpo feminino (anexo 7); a narradora aborda questões ligadas especificamente a esse público e diz querer ser um novo modelo de feminidade. Como mulher branca brasileira, nascida entre as décadas de 1920 e 1930, a narradora autoral representa uma geração que acompanhou, ao longo dos anos, diversas mudanças no que tange aos costumes, às práticas do cotidiano e à própria concepção de liberdade e empoderamento.

CLB alterna passagens em que narra suas aventuras sexuais e anedotas que contextualizam determinados momentos históricos. Ela inicia a narrativa reproduzindo uma história contada pelo avô a respeito de uma comunidade de mulheres do início do século XX. Segundo a personagem, as beatas da região se masturbavam de forma

pela ironia, pela dessacralização de narrativas oficiais, pela mistura de fatos reais com lendas e mitos, pela multiplicidade de vozes e de pontos de vista e pelo interesse pela tradição oral e pela cultura popular. Por meio desse tipo de reescrita, Ubaldo Ribeiro chama a atenção, como aponta Zilá Bernd, ao tratar do romance *Viva o Povo Brasileiro*, para o outro lado da História, para perspectivas muitas vezes ignoradas pela tradição historiográfica: “Ao interessar-se pela “invencível memória” do povo, pela maneira através da qual o povo reconta os fatos históricos e ao inspirar-se nessas narrativas fragmentadas para compor o grande afresco histórico que é *Viva o povo brasileiro*, o autor nos oferece um segundo Brasil, voluntariamente não oficial, que se constrói à margem da historiografia “autorizada”. Recriando a realidade brasileira como dualidade, João Ubaldo salienta o caráter heterogêneo da formação cultural brasileira e revaloriza as contribuições indígenas e afro-descendentes, sem folclorizá-las.” BERND, Zilá, “A escritura mestiça de João Ubaldo Ribeiro”, in: BERND, Zilá (org.), *João Ubaldo Ribeiro: obra seleta*, Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2005, p. 17–18.

⁴⁹⁵ BELO, Fábio Roberto Rodrigues, *Dominação e violência entre a história e a ficção: uma análise do projeto ideológico e projeto estético de Sargento Getúlio*, Tese de Doutorado, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2007, p. 18.

clandestina com as estátuas de São Gonçalo, construídas com um enorme falo de madeira. Ainda que evoque o universo das lendas e da tradição oral, a anedota resgata um contexto histórico em que a relação da mulher com o sexo era regulada por discursos oficiais, como o da Igreja, do Estado e da Ciência⁴⁹⁶. Por essa razão, o acesso ao prazer se dava, muitas vezes, de maneira clandestina e criativa. A passagem deve ser confrontada a episódios posteriores do romance nos quais a narradora utiliza brinquedos e artefatos sexuais, dessa vez comercializados em grande escala e criados por uma indústria em constante expansão, o que sinaliza para uma evolução dos costumes.

Segundo CLB, as mulheres tiveram, ao longo da história, que ser estratégicas, criativas e excelentes atrizes para contornar os limites impostos pelo seu tempo sem, com isso, serem desrespeitadas e menosprezadas pelo sexo oposto. Ela celebra as mulheres de sua geração e critica as mais jovens: “Aprendemos a dobrar situações adversas, desenvolvemos áreas intelectuais, emocionais e sociais que do contrário teriam ficado estagnadas, atrofiadas. [...] As mulheres, paradoxalmente, nesta era de liberdade, estão ficando incompletas, em relação a nós⁴⁹⁷.” Ao invés de assumir uma posição de vítima e lamentar a falta de liberdade da sua geração, encara as restrições como sendo desafios de um grande jogo, assim como oportunidades de aprimoração. Em outra passagem, a narradora postula que, ao contrário do que dita o senso comum, foram as mulheres que sempre dominaram com astúcia os homens, por intermédio da chantagem, do fingimento e da manipulação.

Se por um lado CLB representa dramas coletivos, visto que, assim como as mulheres do seu tempo, teve que lidar com diversas restrições, por outro, exprime, em

⁴⁹⁶ “Naquele período [final do século XIX, início do século XX] falar sobre sexo ou se atrever a ter relações sexuais mais intensas eram condutas que comprometiam os preceitos da época, sobretudo quando se tratava da mulher. Assim, qualquer comportamento considerado fora do normal era condenado pela sociedade, principalmente pela Igreja, que desde tempos mais remotos pregava o discurso do pecado da carne, e pelo Estado, que se comprometia à vigilância do sexo, pois se acreditava que parte das doenças ou dos distúrbios estavam relacionados à etiologia sexual. Dizia-se que da masturbação precoce das crianças, às ‘perversões sexuais’, como o homossexualismo e a sodomia, representavam práticas sexuais que iam contra a natureza humana. [...] Já para as teorias médicas e científicas, o despertar do desejo sexual na mulher era um objeto de estudo extraordinário para se compreender a relação entre a psique e o corpo, surgindo assim estudos mais ‘elaborados’ sobre a histeria e a ninfomania. Além disto, defendiam que a precariedade ou a ausência do ato sexual seriam responsáveis pelas condutas mais prejudiciais às mulheres, como o adultério e a infidelidade, bem como seriam causadores dos distúrbios uterinos, provocados pela prática da masturbação, considerada agente da esterilidade e do aborto.” SANTOS, Maria Aparecida Conceição Mendonça; SALLES, Vera Lúcia Rolim, "O Corpo em Transe: a moral sexual sobre o corpo feminino no Brasil no final do século XIX e início do XX", *Revista Estação Literária*, v. 13, p. 120–132, 2015, p. 124–125.

⁴⁹⁷ RIBEIRO, *A casa dos budas ditosos*, p. 54.

determinados momentos, uma interpretação particular do mundo ao seu redor. Nesse sentido, talvez seja interessante distinguir a CLB “historiadora da vida privada”, da polemista e agitadora política. Se algumas de suas histórias, como a da amante agredida pelo ex-namorado, parecem retratar uma sociedade desigual e machista, outras declarações buscam atribuir às mulheres uma imagem de força e superioridade absoluta. A ambivalência do seu relato reflete a coexistência de imagens arquetípicas opostas no imaginário coletivo sobre o feminino: da virgem e da puta, da santa e da bruxa, do ser frágil e do perigoso.

Além de expor que os tabus e a moral dominante influenciam a relação da mulher com o sexo, CLB relata como alguns avanços sociais e científicos alteraram o seu cotidiano. Embora a personagem tenha desde a infância exercido sua sexualidade como bem entendera, beneficiou-se das conquistas da revolução sexual dos anos 60, sobretudo no que diz respeito aos avanços dos métodos contraceptivos. Como confessa, um dos seus maiores medos era o de engravidar, visto que não possuía nenhum instinto maternal. Ela revela que, antes da popularização do uso da pílula anticoncepcional no Brasil, o método da tabelinha era o mais utilizado:

A tabelinha saía em certos livros ou em forma de folhetos sempre de aparência clandestina, que as mulheres não tinham coragem de mostrar e muito menos de comprar. Era uma verdadeira maçonaria, mulheres casadas compravam para dar secretamente às amigas solteiras, tudo se passava entre cochichos e trocas furtivas de embrulhinhos, referências em código, uma subcultura completa, hoje perdida como as revistinhas de Carlos Zéfiro. Agora existem programas de computadores para os católicos, naturebas, doentes e outros, que não usam ou estão proibidos de usar qualquer outro meio de evitar filhos. Só vi um, de relance, mas imagino que há algum em que a mulher digita os dados dela e ele responde: "You may fuck safely tomorrow, Thursday the 16th, from 08:32 am to 10:46 pm. Remember, if you don't know your partner well, it's always on the wise side to make sure he wears a condom." Ou "Hi Peggy, here are your Fucking Hours for this week! Happy cavorting, tee-hee!". Não sei se gosto disso, mas, em todo caso, argumente-se que é um progresso. Hoje uma menina que se dá mal com pílulas ou está desprevenida pode clicar em três lugares e receber o sinal de FTF, Free To Fornicate, é outra coisa⁴⁹⁸.

O caráter informativo e a dimensão “sociológica” do discurso da narradora são evidenciados em digressões dessa natureza, na qual ela aborda as práticas do dia a dia de uma geração. Chamam a atenção detalhes pouco contemplados pela História oficial, como o modo de acesso e transmissão das tabelinhas. O paralelo que a narradora traça com os quadrinhos eróticos de Carlos Zéfiro é pertinente, posto que o consumo dessas

⁴⁹⁸ *Ibid.*, p. 74.

publicações também criou uma forma de “subcultura”, dessa vez, sobretudo, masculina⁴⁹⁹. Se as revistinhas permitiram aos meninos um aprendizado e iniciação ao sexo, as tabelinhas foram, desde os anos 1930 até a chegada da pílula, nos anos 1960, instrumentos preciosos para muitas mulheres na gestão de suas vidas sexuais. Como de praxe, a narradora confronta, na segunda parte da citação, passado e presente, expondo de maneira irônica e provocadora como a tecnologia e o advento da internet modificaram os hábitos das pessoas. Ao parodiar uma modernidade robotizada, alude de forma irônica à interferência da máquina no cotidiano das pessoas e à regulação dos corpos e dos desejos.

Em outra passagem que merece destaque, CLB aborda mudanças no vestuário feminino durante a década da revolução sexual, relatando a resistência de uma parcela da população a algumas dessas transformações:

Um dia apareceram umas mulheres de calça comprida -- isso eu já com uns trinta anos ou mais! -- nessa dita rua Chile, e houve um tumulto, da mesma forma que tiveram de chamar a polícia para tirar da praia umas francesas que foram tomar banho de mar de maiô de duas peças. Já havia uma multidão de homens na balaustrada, e por pouco as francesas não foram passadas pelo fio da espada ali mesmo. Como eu já disse, barra pesada, pesada mesmo⁵⁰⁰.

O local citado situa-se no centro de Salvador e sua criação data da época da fundação da primeira capital do país, tendo sido por muito tempo uma das ruas mais movimentadas da capital baiana. Ao revelar, por meio da anedota, que a moda ao mesmo tempo reflete e impacta a sociedade⁵⁰¹, o texto reforça uma zona de contato entre a

⁴⁹⁹ Jorge Leite explicita a importância dos “catecismos” para a iniciação sexual de uma geração: “Aparecem no final da década de 50 os chamados ‘catecismos’, revistas em quadrinhos com desenhos explícitos de nudez e atos sexuais que fizeram sucesso até praticamente os anos 70, por serem baratas e facilmente encontráveis. O nome ‘catecismo’, sátira aos ensinamentos básicos do catolicismo para jovens que irão fazer o sacramento da primeira comunhão, vem desta ideia de iniciação nos mistérios do sexo. O grande nome destes quadrinhos foi Alcides Aguiar Caminha, que assinava como ‘Carlos Zéfiro’, um carioca, funcionário público do Ministério do Trabalho, que teve a identidade revelada apenas em 1991, quando contava com mais de 70 anos.” LEITE, *Das maravilhas e prodígios sexuais*, p. 73.

⁵⁰⁰ RIBEIRO, *A Casa dos Budas Ditosos*, p. 36.

⁵⁰¹ João Manuel Cardoso de Mello e Fernando Novais enumeram algumas das transformações do vestuário que ocorreram durante no período focalizado por CLB: “Para a mulher, talvez o fato mais significativo tenha sido a incorporação da roupa masculina no início dos anos 60, especialmente da calça comprida — um espanto para os mais tradicionalistas —, mas, também, da camiseta, do tênis, do paletó, da alpargata, da havaiana. Outro fato que provocou a reprovação dos caturras: mulheres fumando, fumando em público! A meia de seda com liga ou cinta-liga foi substituída pela meia de nylon e pela meia-calça, também de nylon. Desapareceram, ainda, a cinta, a anágua, e depois praticamente a combinação. O sutiã perde a armação, fica mole: resultado, inclusive, da diminuição dos seios, as mulheres, agora, muito mais magras. Os calções são substituídos pela calça-biquíni. Desapareceu o saio de maiô inteiro, feito para encobrir as partes pudendas. Vem o ‘duas peças’, depois o biquíni, culminando no fio-dental. O comprimento das saias oscilou com a moda, mas o importante é que não há mais comprimento mínimo: lembremo-nos das

realidade e a ficção e explora a interseção de áreas de saber como literatura, história e sociologia, que justifica a classificação híbrida que atribuíra ao depoimento.

5.1.3 – “UMA GROSSA MARACUTAIA”: A corrupção nossa de cada dia

Em *Pornopopeia*, ao contrário do que ocorre nos demais romances do *corpus*, a referência a um acontecimento real e datável permite situar o presente da enunciação em um recorte temporal preciso, entre novembro e dezembro de 2006: “Escapei pros canais abertos e estacionei no SBT, que dava mais noticiário. Uma autoridade de gravata garantia que o PCC ‘está sob controle na capital, seis meses passados da onda de ataques de maio’⁵⁰².” Nessa passagem, encontra-se uma das referências à chacina que ocorreu na cidade de São Paulo entre os dias 12 e 21 de maio de 2006, resultado do conflito entre a organização criminosa do Primeiro Comando da Capital (PCC), a Polícia Militar e grupos de extermínio ligados, ao que parece, à corporação. Trata-se de um dos eventos mais violentos da história da capital paulista, tendo resultado em 564 mortes e criado uma sensação de pânico e insegurança na população⁵⁰³:

A epopeia pornô alude a um evento que se tornou notório devido à cobertura, muitas vezes sensacionalista, que boa parte mídia lhe dedicou. Reinaldo Moraes integra a referência na intriga policial que serve de fio condutor para a narrativa e lhe confere uma importância crucial no desenrolar da trama, explorando assim a imbricação entre a História e a ficção. Ademais, dialoga com problemáticas contemporâneas: o poder paralelo representado pelas organizações ligadas ao tráfico de drogas nas grandes cidades; os desmandos da polícia; e o oportunismo dos meios de comunicação, que buscam

minissaias dos anos 60.” MELLO, João Manuel Cardoso de; NOVAIS, Fernando A., "Capitalismo Tardio e Sociabilidade Moderna", in: SCHWARCZ, Lilia Moritz; NOVAIS, Fernando Antônio (orgs.), *História da vida privada no Brasil. 4: Contrastes da intimidade contemporânea*, São Paulo: Comp. das Letras, 1998, p. 571.

⁵⁰² MORAES, *Pornopopeia*, p. 267.

⁵⁰³ “Toques de recolher foram dados ou boatos sobre toques assustaram a população, com medo de sair às ruas. Supermercados, bares, escolas, universidades e comércio fecharam as portas. Ônibus pararam de funcionar, principalmente nas periferias da capital paulista. As ruas da maior cidade do país ficaram desertas.” CRUZ, Elaine Patricia, *Crimes de Maio causaram 564 mortes em 2006; entenda o caso*, Agência Brasil, 12 maio 2016. Disponível em: <https://agenciabrasil.ebc.com.br/direitos-humanos/noticia/2016-05/crimes-de-maio-causaram-564-mortes-em-2006-entenda-o-caso>. Acesso em: 1 jun. 2020.

fidelizar uma audiência por meio da exploração das pequenas e grandes tragédias nacionais.

A narrativa liga o elemento ativador da intriga policial no romance, o assassinato do traficante Miro, a esse evento localizável na história: “Eu tava mesmo pegando um pó no carro do cara quando rolou o tiroteio na rua. Era a polícia atrás duns bandidos do PCC, pra variar. Não tinha nada a ver com a gente. Só que uma bala perdida acertou a cabeça do traficante ao meu lado⁵⁰⁴.” O assassinato de Miro só ganha grandes repercussões na trama, definindo o destino do protagonista, porque se situa na continuidade da chacina hipermediatizada que a precedeu. A polícia, verdadeira autora do disparo da bala perdida, para evitar manchar ainda mais sua reputação, utiliza Zé Carlos como bode expiatório:

Como não podia deixar de ser, lá estava também [no jornal] o delegado Roquete Paiva com aquele papinho infeliz de que as únicas vítimas inocentes tinham sido as do Pacaembu, acertadas pelo chumbo do PCC, não da polícia. O homem encontrado morto na rua Alagoas, que estava em liberdade condicional, tinha sido assassinado por um comparsa, que mais de uma testemunha afirma ter visto saindo do carro da vítima. O suspeito pelo crime, já com a prisão preventiva decretada, é ninguém menos que o “cineasta foragido José Carlos Ribeiro”, sócio da Khmer VideoFilmes, instalada no térreo de um prédio “de alto padrão” bem na frente da cena do crime⁵⁰⁵.

O julgamento de Zé Carlos será realizado em arena pública, pela mídia sensacionalista⁵⁰⁶, e a sua incriminação só será possível porque o personagem comporta-se de maneira suspeita, ao roubar a mercadoria do falecido, ao não denunciar às autoridades o que de fato aconteceu e, por fim, ao partir de São Paulo em fuga, recusando prestar quaisquer esclarecimentos. Suas decisões diante da situação devem ser atribuídas não só a uma certa letargia, preguiça e dom de procrastinação, ou mesmo a uma alienação voluntária, como sinaliza José Marques Filho⁵⁰⁷, mas ainda a uma falta de confiança na

⁵⁰⁴ MORAES, *Pornopopeia*, p. 459.

⁵⁰⁵ *Ibid.*, p. 382.

⁵⁰⁶ O fenômeno foi descrito por Alba Zaluar: “O espaço conquistado na mídia, nos últimos anos, não fugiu às ambivalências que caracterizam os meios poderosos de comunicação hoje existentes, propiciadas pelo interesse que desperta o tema [da violência] no seu público. [...] As notícias de violência tornaram-se mercadorias. Elas vendem bem o veículo, quanto mais sensacionalistas e impactantes forem. Em veículos que passam um discurso da seriedade, o próprio conceito de violência tem sido usado de maneira abusiva para encobrir qualquer acontecimento ou problema visto como socialmente ruim ou ideologicamente condenável, resultando disso a confusão com a desigualdade social, a miséria e outros fenômenos.” ZALUAR, Alba, “Para não dizer que não falei de samba: os enigmas da violência no Brasil”, in: SCHWARCZ, Lilia Moritz; NOVAIS, Fernando Antônio (orgs.), *História da vida privada no Brasil. 4: Contrastes da intimidade contemporânea*, São Paulo: Comp. das Letras, 1998, p. 247.

⁵⁰⁷ “Zeca é um emblema da postura contemporânea (individual e sistêmica) diante da barbárie. Ele é nada menos que o nosso nefelibático posicionamento no abismo ou, o que é a mesma coisa, para usar uma

Justiça e na instituição policial. Para complicar a sua situação, ao final da trama, ele é mais uma vez incriminado pelo crime de um outro PM (policial militar), o namorado de Josilene, que, ao descobrir a traição da moça com o narrador, agride-a e a obriga a prestar uma queixa caluniosa contra o amante.

Ao atinar a que ponto a polícia estava envolvida no seu caso, o personagem compreende que seu destino já estava selado: “Mais uma vez, como provar que não espanquei ninguém, não estupro ninguém, não matei ninguém, não me dedico a tráfico nenhum⁵⁰⁸ [...]”. Embora a sucessão de infortúnios na trajetória de Zé Carlos seja, como ele mesmo indica, inverossímil, o que determina o seu fim trágico é uma falha generalizada do sistema de segurança pública do país, da justiça e das instituições, nos quais a corrupção e o abuso de poder são práticas bem instaladas. A imagem de um país cujas instituições são disfuncionais e no qual ninguém é digno de confiança está ancorada no imaginário coletivo, como demonstrou a pesquisa de José Murilo de Carvalho:

Quando se trata de diagnosticar os problemas do país, a população é profundamente lúcida. [...] O que é mau são as instituições, são os governantes e suas políticas. O drama envolvido nas respostas é que os problemas sociais e de segurança apontados dependem do funcionamento das instituições e da ação dos políticos. Ora, os políticos (por extensão, o sistema representativo) são eles próprios um dos principais motivos de vergonha. [...] Se os concidadãos são pouco confiáveis, ainda menos confiáveis são os representantes políticos⁵⁰⁹.

É a mesma visão do Brasil como “país da maracutaia” que faz o narrador especular, em outro episódio do romance, sobre a origem da seita bramânica da qual participa:

Uma professora brasileira de ioga, morena e gostosíssima, que costuma viajar pra Índia pelo menos uma vez ao ano[...] conhece uma espécie de príncipe indiano cheio da nota com um pé em Londres e outro em Jaipur, a Cidade Rosa. De volta ao Brasil, a Wyrna arregimenta o Ingo, seu guitarrista preferido, que entra de cabeça no lance. O Ingo, que é poeta, tradutor e escreve bem, fica encarregado de redigir o folder bíblico, misturando budismo com bramanismo, xamanismo turístico, kamassutragem explícita e charlatanismo clássico. E a coisa começa a andar. Puta merda, corto meu saco se não tiver rolado uma grossa maracutaia desse naipe. Eles só vão ter de rebatizar o negócio, porque

imagem cara a Slavoj Žižek: Zeca é aquele personagem de desenho animado que atravessa a beira do abismo, mas continua andando assim mesmo; e que só não cai porque não olha para baixo, pois o ato da sua ilusão o impede de reconhecer a iminência do tombo que há muito já principiou.” MARQUES FILHO, *Orgia de exceção: um esboço do projeto literário de Reinaldo Moraes*, p. 121.

⁵⁰⁸ MORAES, *Pornopopeia*, p. 471–472.

⁵⁰⁹ CARVALHO JOSÉ MURILO DE, "O motivo edênico no imaginário social brasileiro", *Revista brasileira de ciências sociais*, v. 13, n. 38, p. 63–79, 1998, p. 75.

Bhagadhagadhoga vai enrolar a boca do povo. “Igreja Nirvânica do Divino Zebuh da Sagrada Pecúnia” seria uma boa aposta⁵¹⁰.

A desconfiança generalizada do narrador na honestidade e na decência humana é notória e, sem dúvida, baseada em sua própria conduta “sacana”. A imaginação desvairada e cínica de Zé Carlos o leva a reconstituir passo a passo a criação da seita “bhagadhagadhoga”, apostando no mau-caratismo e no oportunismo de sua líder Wyrna. O casamento por interesse e a exploração financeira dos adeptos são sugeridos de uma maneira debochada pelo narrador em um discurso marcado pela sua dicção vulgar e pela verborragia exuberante. A “maracutaia” que deu origem à seita se concretiza, segundo a hipótese do personagem, por meio de um sincretismo religioso com um viés capitalista, ou seja, na apropriação seletiva de diversos elementos de outras práticas místicas. O narrador alude à proliferação de tempos religiosos no Brasil, considerados por ele como um negócio lucrativo. Para que essas “empresas” se distingam umas das outras e registrem as suas “marcas”, devem adotar nomes diferentes, ainda que compostos de léxicos retirados do mesmo contexto bíblico. Por essa razão, exploram ao máximo múltiplas combinações possíveis. Zé Carlos parodia esse procedimento, misturando componentes típicos dessas nomenclaturas como “divino” e “sagrado” e termos que remetem ao budismo (“nirvânica”), à fauna (“zebu”, associado ao personagem Melquíades) e ao dinheiro (“pecúnia”, que condensa o viés crítico do seu comentário).

⁵¹⁰ MORAES, *Pornopopeia*, p. 144.

5.1.4 – “COM UMA MÃO NA FRENTE E UMA PEIXEIRA ATRÁS”: Uma questão de classe, sexo e raça

A estratificação social e os dramas resultantes da desigualdade são temas que se prestam bem à distorção satírica. Em *Pornopopeia*, Reinaldo Moraes dá a voz a um narrador pertencente a uma classe média alta, que expõe com uma sinceridade desconcertante os diversos expedientes que utiliza para poder tirar proveito da sua situação, privilegiando a facilidade e a comodidade, em detrimento do esforço e do trabalho. Muitos dos comentários e atitudes do narrador com relação a indivíduos pertencentes a estratos sociais menos privilegiados são determinados por um sentimento de superioridade classista e racista.

Esse traço de sua personalidade é, como o relato sugere, uma herança paterna: “São Paulo, então, tinha virado ‘uma tristeza’ nas mãos de tanto bandido, vagabundo e ‘dessa baianada’ que não parava de chegar na cidade ‘com uma mão na frente e uma peixeira atrás, disposta a tudo. Longe de mim qualquer preconceito’, ele frisava⁵¹¹.” O crescimento da criminalidade na capital paulista é atribuído ao aumento de imigrantes na cidade, em particular daqueles oriundos das regiões mais pobres do país, sobretudo do norte e do nordeste, designados de modo indiscriminado como baianos⁵¹² pelo pai do narrador. A denegação final indica uma postura hipócrita que não passa despercebida pelo olhar irônico do narrador. A estereotipação ofensiva exprime-se, como de costume no romance, pela inventividade linguística e pelo deboche, nesse caso, mais precisamente, por meio da referência à “peixeira” na paródia do idiomatismo “com uma mão na frente, outra atrás” que designa um indivíduo sem posses. A faca está associada, no imaginário popular, ao cangaço⁵¹³.

⁵¹¹ *Ibid.*, p. 95.

⁵¹² “Muitos dos migrantes brasileiros que habitam São Paulo, sem que se considere os lugares reais de nascimento, são chamados popularmente de ‘baianos’, isto é, nascidos no Estado ‘nordestino’ da Bahia. ‘Baiano’ é uma expressão que não deixa, em São Paulo, de ter uma carga de preconceito: é o inepto, iletrado, o habitante da cidade que não é ‘urbano’. A indústria de construção civil, onde a mão-de-obra não qualificada avulta, os serviços não especializados, os guardadores de automóveis nas ruas etc. estão repletos de ‘baianos’. Os verdadeiros ‘paulistanos’, a rigor, são os descendentes dos imigrantes estrangeiros”. CARDOSO, Fernando Henrique; CAMARGO, Candido Procopio Ferreira de; KOWARICK, Lucio, “Considerações sobre o Desenvolvimento de São Paulo : Cultura e Participação”, in: *Cultura e participação na cidade de São Paulo*, São Paulo: CEBRAP, 1973, p. 45.

⁵¹³ Forma de banditismo que marcou a região nordeste do país entre meados do século XIX e início do século XX: “O cangaço vai marcar o Nordeste e o nordestino com o estereótipo da ‘macheza’, da violência, da valentia, ‘do instituto animal’, do assassino em potencial. Motivo de orgulho e de vaidade para os setores tradicionais, notadamente para os camponeses da região, o elogio do cangaço servirá para estigmatizar o

Zé Carlos exprime ao longo do seu depoimento o mesmo tipo de visão preconceituosa, reforçada pelo deboche ofensivo. Um dos alvos dos comentários jocosos do narrador é Josilene, jovem vendedora de peixes habitante de Porangatuba, onde Zé Carlos se refugia após o assassinato do traficante Miro. A personagem reúne diversas características que reconfortam o sentimento de superioridade de Zé Carlos e que permitem situá-la na categoria de minoria social⁵¹⁴. Dessa forma, pode ser considerada como o oposto do perfil do cineasta: uma mulher mestiça e crente, de origem humilde e de baixa escolaridade. Durante o encontro sexual com o narrador, Josilene manifesta pudor e relutância no que diz respeito à realização de algumas práticas, como a felação. A recusa inspira o narrador sacana a fazer um comentário irônico de inspiração positivista na qual justifica o comportamento da moça:

Era preciso entender e aceitar que a Josilene não tinha vindo de um meio cultural que preconizasse o felácio latino logo ao primeiro contato carnal. Seus avós, pais, tios e mestres não foram hippies, beats, universitários contraculturais, militantes trotskistas, boêmios afrancesados, nem nada parecido. Não professaram fés “libertárias”, não leram sobre a “política do corpo”, não aprenderam a aliviar a pélvis das tensões musculares antiorgásticas em sessões de psicoterapia reichiana sobre tatames. Também não devem ter acompanhado muita sitcom nova-iorquina adulta, dessas liberadas pra depois das 23 horas em canais pagos. O máximo de heterodoxia a que se permitiram foi trocar a igreja católica pela evangélica⁵¹⁵.

A análise de cunho determinista social coloca em destaque a influência do meio na educação sexual da personagem. O uso do registro culto da língua, assim como a referência a conceitos e movimentos histórico-culturais revelam o pedantismo intelectual

homem pobre e vindo do meio rural do Nordeste, especialmente quando chega nas grandes cidades do Sul. Estereotipá-los como homens primitivos, bárbaros, alheios à civilização e à civilidade, que, embora fossem homens comuns, escondiam uma fera pronta a se revelar, ‘às vezes nem pareciam gente’. O Nordeste seria a terra do sangue, das arbitrariedades, região da morte gratuita, o reino da bala, do Parabelum e da faca peixeira”. ALBUQUERQUE, Durval Muniz de, *A invenção do nordeste e outras artes*, p. 143–144.

⁵¹⁴ “As minorias sociais são as coletividades que sofrem processos de estigmatização e discriminação, resultando em diversas formas de desigualdade ou exclusão sociais, mesmo quando constituem a maioria numérica de determinada população. Exemplos incluem negros, indígenas, imigrantes, mulheres, homossexuais, trabalhadores do sexo, idosos, moradores de vilas (ou favelas), portadores de deficiências, obesos, pessoas com certas doenças, moradores de rua e ex-presidiários. Reconhecendo que as minorias só existem porque são estigmatizadas e inferiorizadas por outros, esta linha as aborda relacional e processualmente, focalizando os processos de discriminação efetuados por grupos dominantes, as consequências desta discriminação e os processos de resistência individual e coletiva. A linha se interessa igualmente em como as várias formas de discriminação se combinam entre si e com a classe social.” COSTA, Maria Cristina Castilho, *Sociologia: Introdução à Ciência da Sociedade*, São Paulo: Moderna, 1987, p. 1.

⁵¹⁵ MORAES, *Pornopopeia*, p. 442.

do narrador que, ao parodiar uma linguagem acadêmica, coloca em destaque a sua erudição para que o universo cultural da amante, em comparação, pareça empobrecido. O rebaixamento pelo deboche permite a associação do pudor da jovem à ignorância que, para Zé Carlos, é fruto não só da posição socioeconômica da moça, como também de um dogmatismo cristão. O comentário injurioso realça o ridículo da situação na ótica do personagem masculino: Josilene aceita sucumbir ao “pecado”, mas procura, ao mesmo tempo, conservar uma castidade parcial, ou seja, tenta conciliar desejo e obrigação moral-religiosa.

Após um jogo de sedução que passa pela exibição de sua condição financeira “privilegiada”, o cineasta consegue passar por cima de maior parte dos pudores da moça, levando-a não só para a cama, mas ainda usufruindo dos seus dotes culinários, o que representa para ele um excelente “negócio”. Ao longo do relato, reitera de maneira jocosa a origem da personagem, reduzindo-a a seu corpo, à sua cor da pele e à sua ocupação. Dentre os termos utilizados para designá-la, destacam-se: “cu popular”, “impávida fritadora de rodelas de lulas”, “sorriso encavalado” e “seios de índiazinha parida”. Josilene representa uma trajetória de vida e uma série de clichês sociais, como a gravidez na adolescência, que Reinaldo Moraes explora por meio do humor negro. Por fim, vale mencionar a consequência trágica do adultério da moça na trama: o espancamento pelo noivo.

Não é apenas pelo deboche que Zé Carlos exercita seu sentimento de superioridade. Ele relata em diversas passagens da narrativa atitudes que revelam um prazer perverso em “sacanear” e explorar pessoas que se encontram em uma posição social desprivilegiada, sobretudo, as mulheres pobres. Duas cenas merecem ser destacadas.

A primeira corresponde ao programa que o narrador realiza com uma prostituta da rua Augusta. Após obter prestações extras e gratuitas, ao aludir à sua profissão de cineasta e sugerir à acompanhante que ela teria um papel de destaque no seu próximo filme pornô, Zé Carlos furta o pagamento que lhe havia dado e gaba-se, em seguida, do “lucro” obtido. Como aponta José Marques Filho, o valor de cinquenta reais, *leitmotiv* no romance; simboliza uma exploração econômica e social desavergonhada e oportunista:

[D]ependendo da classe social do público (mas em *Pornopopeia*, também de gênero), podemos justificar ou repudiar as ações de Zeca. Ao longo do romance temos uma reposição de pequenas negociatas que movimentam a economia informal. Na sua grande maioria o preço simbólico está impresso numa nota de cinquenta reais - esse é o preço do comércio e da caridade cruel com os excluídos. Assim, um galão (cinquenta reais) é o preço da cocaína vendida por Miro. O mesmo valor Zeca paga adiantado à prostituta da rua Augusta e depois a furta. Na segunda parte ele compra o silêncio de Dona Dedé com uma nota de cinquenta, e também paga no mesmo valor a caiçara Josilene pelo magnífico azul-marinho - ao que se segue um esclarecimento perverso⁵¹⁶.

O furto que serve de desfecho para o episódio ganha uma dimensão ainda mais perversa quando confrontado com a descrição pormenorizada e sem compaixão que o narrador havia feito do corpo da prostituta que, assim como Josilene, carrega na pele as insígnias da sua posição social. A catalogação e análise das manchas, cicatrizes e marcas da garota de programa, que sinalizam para as mazelas e dificuldades às quais ela estava exposta, remete a relatórios policiais ou de médicos legistas:

Tinha uma cicatriz horizontal de cesária pouco acima da pentelheira aparadinha, além de outra cicatriz na coxa, pontual e funda, *recuerdo* de tiro ou facada, parecia. Tinha também um certo número de manchas e hematomas espalhados pelas pernas, principalmente abaixo do joelho, de tonalidades variadas, que deviam corresponder a uma datação: os hematomas antigos eram mais escuros, as bicanças mais recentes, roxas e violáceas⁵¹⁷.

O episódio que melhor representa a perversidade de Zé Carlos e o seu desprezo pelas classes mais desfavorecidas é, no entanto, aquele no qual oferece uma lula recheada com o seu espermatozóide a Dona Dedé, empregada do amigo, que não desconfia da sacanagem que se esconde por detrás do suposto gesto de generosidade do narrador:

Dona Dedé subiu com as lulas e eu descí pra pousada imaginando o belo jantar de lulas recheadas que a família da caseira ia degustar logo mais. Toda a minha herança genética, misturada com carne de lula e farofa de camarão, ia ser deglutida, digerida e expelida em breve por uma autêntica família caiçara⁵¹⁸.

Destaca-se nessa passagem o movimento de descida do personagem para a pousada à beira-mar e o de subida de Dona Dedé para o morro onde mora, que representam os já citados processos espaciais de marginalização. Observa-se, ademais, que Zé Carlos insiste na caracterização de ordem “racial” e social, por meio do uso recorrente do adjetivo “caiçara”. Sua imaginação perversa está a serviço de um

⁵¹⁶ MARQUES FILHO, *Orgia de exceção: um esboço do projeto literário de Reinaldo Moraes*, p. 155–156.

⁵¹⁷ MORAES, *Pornopopeia*, p. 100.

⁵¹⁸ *Ibid.*, p. 365.

sentimento de onipotência e desejo de divertimento. Mediante seu gesto sacana, o personagem conspurca e viola simbolicamente o corpo de indivíduos humildes, vangloriando-se de participar do seu processo digestivo, perspectiva que remete ao realismo grotesco. O texto contrapõe, dessa forma, a alegria ingênua de Dona Dedé e o riso malicioso de Zé Carlos. Como sugeriu José Marques Filho, a escolha do molusco para a “sacanagem” do narrador pode não ser acidental, simbolizando o ressentimento de um determinado estrato social contra o ex-presidente Luiz Inácio “Lula” da Silva:

Em *Pomopopeia*, Zeca se masturba com, como ele mesmo chama, uma *lulagina* e depois a entrega para Dona Dedé fazer o jantar da sua prole. Se não considerarmos como aleatória a troca do fígado [no romance de Phillip Roth] por uma lula e a entrega da mesma a uma mulher pobre pertencente ao segmento social decisivo na reeleição de nosso último presidente [Luís Inácio Lula da Silva] (ainda em exercício na cronologia interna do romance), a leitura metafórica ganha força espantosa e só faz ressaltar esse ressentimento de classe que sugerimos⁵¹⁹.

O romance de Reinaldo Moraes foi publicado em 2008, em meados do segundo mandato de Lula, e o de Juliana Frank, em 2011, primeiro ano de mandato de Dilma Rousseff que o sucedeu. Mario Sergio Conti chama a atenção para a importância da alusão ao homem político na ambientação de *Pornopopeia*: “Como o romance foi escrito entre 2002 e 2009, e se passa no fim de 2006, é razoável tomar o período como objeto da sátira romanesca. Não seria um escândalo se o romance, à la *Memórias* [de um *Sargento de Milícias*], tivesse como primeira frase ‘Era no tempo de Lula⁵²⁰.’” O mesmo poderia ser dito a respeito de *Quenga de Plástico*, que também referencia o período de governo do trigésimo quinto presidente do Brasil. As duas passagens abaixo dialogam com imaginários construídos em torno do ex-metalúrgico, um dos grandes protagonistas do cenário político brasileiro desde 1989, ano em que disputou pela primeira vez a presidência do país:

Parece que só o Lula e eu somos capazes de ver as coisas pelo avesso neste País. Vai ver é porque nossas histórias de vida são muito parecidas. Se todas as putas fossem como eu, se todos os políticos fossem como o Lula, não estaríamos nadando contra a maré neste imenso mar de porra⁵²¹.

“Onde é que tá escrito que a educação pública tinha que piorar nesse país? Por que não podia ter melhorado?” “Vai perguntar isso pro Lula”, respondeu a Reginora, inaugurando o tópico seguinte do simpósio: a política degradada e degradante do país, “o

⁵¹⁹ MARQUES FILHO, *Orgia de exceção: um esboço do projeto literário de Reinaldo Moraes*, p. 172.

⁵²⁰ CONTI, "O malandro voltou fissurado", s.p.

⁵²¹ FRANK, *Quenga de Plástico*, p. 34.

aparelhamento das estatais”, o mensalão, a rendição do país aos banqueiros e aos traficantes⁵²².

No primeiro excerto, Leysla resgata uma imagem positiva e idealizada do homem público, que Mariana Rezende dos Passos associa ao mito do “salvador da pátria⁵²³”. A construção dessa representação é, em grande parte, possibilitada, como sugere a própria narradora, pela história de vida do ex-presidente marcada pela superação da pobreza⁵²⁴. Ao se comparar a Lula, a atriz pornô visa ativar a mesma imagem, colocando-se como modelo diante de seus pares. O efeito cômico da declaração provém da arbitrariedade dessa comparação que se sustenta apenas na origem social dos dois envolvidos.

O segundo trecho evoca outra representação. Nele, Zé Carlos reproduz o diálogo de duas senhoras de classe média alta que atribuem a decadência do país, nas áreas da educação, economia e segurança pública, ao então presidente (conforme visto anteriormente, alguns indícios permitem situar a história em 2006, ano em que Lula foi reeleito). No mesmo trecho, o texto referencia o escândalo do mensalão⁵²⁵ amplamente midiaticizado no país, que contribuiu para consolidação de uma nova narrativa e imaginário sobre o Lula, dessa vez associados à corrupção. É com ironia que o narrador autoral retrata esse posicionamento político, assim como o “simpósio” realizado pelas personagens, que

⁵²² MORAES, *Pornopopeia*, p. 372.

⁵²³ A pesquisadora baseia-se nos trabalhos do historiador francês Raoul Girardet: “Sendo uma narrativa, o mito político, para Girardet (1987), pode ser compreendido a partir de quatro pilares principais: a narrativa da conspiração, do salvador, da idade de ouro e da unidade. Esse estudioso entende que para se criar o mito político há que existir a ruptura no imaginário social que faça com que todos se reúnam contra (ou a favor de) um bem comum; essa seria a fase da conspiração. O salvador seria o pai da pátria ou um messias responsável por levar aquela sociedade a tempos melhores e mais prósperos – que são sempre recordados e revividos pela chamada idade de ouro. Já a unidade é a narrativa responsável por cortejar com uma suposta união e harmonia dentro de uma determinada sociedade; sendo, portanto, a consequência e a busca maior do mito político.” PASSOS, Mariana Rezende, *Mito e narrativa: a (des)construção da imagem pública de Lula no contexto da crise política de 2016*, Tese de Doutorado, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017, p. 14.

⁵²⁴ “A trajetória pessoal de Lula é marcada por dificuldades enfrentadas devido à extrema pobreza vivenciada durante sua infância e adolescência. Lula nasceu em 27 de outubro de 1945, na cidade de Garanhuns, sertão de Pernambuco. Foi o sétimo de oito filhos de Dona Lindu (como era conhecida sua mãe) e Aristildes Inácio da Silva, um casal de lavradores. Lula e sua família, assim como muitas famílias brasileiras, se retiram do Nordeste do Brasil em busca de melhores condições de vida no Sudeste. Em São Paulo, Lula começou a frequentar a escola somente aos 10 anos e conseguiu completar o primário em 1956. Desde pequeno trabalhou vendendo pipoca, amendoim, ou engraxando sapatos. Aos 14 anos conseguiu o primeiro emprego em uma metalúrgica e, ao mesmo tempo em que trabalhava, fez um curso de torneiro mecânico pelo Serviço Nacional de Aprendizagem Industrial (SENAI), conseguindo concluir o curso aos 18 anos.” *Ibid.*, p. 74.

⁵²⁵ “O ‘mensalão’ faz referência a um esquema de corrupção ocorrido entre 2005 e 2006 em que houve compra de votos de parlamentares do Congresso Nacional (predominantemente de deputados de partidos da base aliada do governo, como o PL, o PP, o PMDB e o PTB) para que votassem a favor de medidas e projetos estabelecidos pelo governo petista. O termo ‘mensalão’ surgiu devido à variação da palavra ‘mensalidade’ que diz respeito a pagamentos realizados mês a mês.” *Ibid.*, p. 87.

aparecem como caricaturas de uma elite contrariada com a ascensão ao poder de um ex-metalúrgico. Ao fazerem alusão a essa figura controversa, os romances evocam um momento histórico recente e trazem à tona um fenômeno recorrente na democracia brasileira: a criação de heróis e vilões nacionais, ou melhor, a idealização ou a demonização de figuras públicas.

Em *Pornopopeia*, o tema político surge em meio a uma conversa entre Zé Carlos, Rejane, futura amante de Zé Carlos e dona de uma hospedagem em Porangatuba, e sua amiga Cíntia:

“Zé Carlos, não me diga que você é lulopetista. Te mando já de volta pro continente!” No meu lugar, até o Lula diria que não é lulopetista. “Que nada. Lula, pra mim, só em rodela, na frigideira”, eu direi, omitindo outras formas menos ortodoxas de degustação de lulas que não viria ao caso mencionar. “Você votou em quem nessa última eleição?”, Cíntia jogará de chofre. Rejane me olhará com certa apreensão aguardando a minha resposta. Não vá você estragar nosso idílio paradisíaco com tolas opiniões esquerdistas, é o que estará me dizendo seu olhar. Declararei sem titubeios: “Votei no meu candidato preferido: Nulo Branco Júnior. Não me animei a votar naquele anestesista careca. Já naquela eleição do Collor, em 89, votei no doutor Ulisses”, inventarei, pra épater as véias. “No Ulisses Guimarães?!”, explodirá a Cíntia, cuspidando um pouco de champanhe. “Você é a única pessoa que eu conheço que votou nele.” “Tanto que o velho teve só 1% dos votos”, replicarei. “Daí por diante, só votei no FHC. Juro. Com reeleição comprada e tudo.” “Aaaaaah bom!”, exultará a milionnaire. Rejane sorrirá pra mim, orgulhosa da evidente mentira que eu terei acabado de contar, pois tenho a maior cara de quem sempre votou no porquê do Lula mesmo, o que, aliás, é a mais comezinha verdade⁵²⁶.

Zé Carlos revela nessa cena um dom para a dissimulação e sua habilidade em reconhecer o perfil da sua audiência, em desviar das armadilhas impostas por um tema controverso e em adaptar o seu discurso. O que determina o sucesso da interação retratada é o fato de que os posicionamentos políticos de todos os participantes e, de modo correlacionado, suas posições sociais sejam, ao menos nas aparências, afinadas umas com as outras. As senhoras que “cospem champanhe” buscam traçar o perfil do cineasta no início da discussão para saber se ele era “um dos seus”. O protagonista opta como estratégia para evitar afrontamentos pela adoção de uma postura despolitizada ou “nula”, como o voto que diz realizar.

A ironia situacional reside no fato de o narrador ser com efeito um eleitor de Lula, por quem nutre uma aparente camaradagem ou familiaridade longe da devoção, o que

⁵²⁶ MORAES, *Pornopopeia*, p. 408–409.

indica o pejorativo “porqueira”. Os heróis de Reinaldo Moraes são homens de classe média, artistas e intelectuais que se aproximam, de alguma forma, da esquerda política, ou seja, da ideologia dos partidos de inspiração socialista, como o Partido dos Trabalhadores. O senso comum rege, portanto, que seja natural que Zeca vote em Lula. O texto explora, dessa forma, estereótipos ligados a filiação política de pessoas pertencentes a diferentes estratos da sociedade brasileira. Fábio Akcelrud Durão reconhece a aproximação dos heróis de Moraes com a esquerda, mas insiste que estes colocam os próprios interesses acima de qualquer ideologia política:

Não apenas é Zeca uma pessoa desprezível, mas também ideologicamente o romance não é estritamente de esquerda: embora o sentimento anti-pequeno-burguês esteja impregnado na obra de Moraes, nunca se funda em uma postura política propriamente dita, e muito constantemente o que parece ser revolta social deriva de mesquinhas frustrações subjetivas⁵²⁷.

O que transparece na cena, como no conjunto da narração, é um desapego do narrador com questões partidárias. Sua postura cínica permite-lhe, em contrapartida, observar e descrever essas dinâmicas políticas e sociais com um olhar zombeteiro e distanciado.

5.2 – “BANDALHEIRAS”: Consumo e cultura de massa

Os romances veiculam, como foi dito, uma visão crítica e debochada sobre problemáticas que caracterizam a história e a sociedade brasileiras. Dentre as obras que compõem o *corpus*, *Pornopopeia* é aquela que mais explora essas “questões de sociedade” por meio de diferentes alvos satíricos. Por mais que sejam abordadas dentro de um contexto específico brasileiro, essas problemáticas podem ser vinculadas a temas universais e atemporais com frequência explorados pela sátira, como a violência e sua espetacularização, as relações de poder, a corrupção e a exploração do homem (e da mulher) pelo homem. Nessa seção, o interesse se volta para um questionamento sobre o estatuto da arte e sobre o lugar do artista dentro da sociedade de consumo⁵²⁸, temática que

⁵²⁷ DURÃO, "Não exatamente sexo e drogas: o Pornopopeia de Reinaldo Moraes", p. 158.

⁵²⁸ Um dos primeiros intelectuais a teorizar sobre a sociedade de consumo, foi Jean Baudrillard, em 1970. Ele chamou a atenção para o lugar cada vez mais proeminente tomado pelos objetos no mundo ocidental e para a função de diferenciação social assumida pela aquisição de produtos: “Il y a aujourd’hui tout autour

extrapola a conjuntura brasileira e que assume um papel central nas obras.

Os romances sinalizam, com as lentes da ironia, para uma suposta crise de valores engendrada, em grande parte, pela mercantilização e padronização da arte, fenômeno que os filósofos Theodor Adorno e Max Horkheimer denunciaram nos anos 1940 por intermédio do conceito de “Indústria Cultural”. A produção em massa de bens culturais teria sido responsável, segundo os autores, pela transferência “muitas vezes desajeitada da arte para a esfera do consumo” e por “ter despido a diversão de suas ingenuidades inoportunas e ter aperfeiçoado o feitio das mercadorias⁵²⁹”. O *corpus* aborda algumas das consequências desse fenômeno, como o rebaixamento de um certo fazer artístico associado à excelência e à originalidade e a subsequente valoração da mediocridade. Para isso, referenciam modalidades de representação que carecem de prestígio social, sobretudo a pornografia, e diversos fenômenos da cultura *pop*, como a espetacularização da vida privada e a criação de celebridades instantâneas.

5.2.1 – “O LADO MAIS IMPRESTÁVEL DA VIDA”: O pobre artista pobre

Dos quatro autores ficcionais, três se confrontam diretamente à questão do mercado: Lori, Zé Carlos e Leysla. A heroína do romance de Hilst investe sem hesitação na escritura das suas famosas “bandalheiras”; o pai, o “escritor sério”, em contrapartida, vive um drama existencial ao ser coagido por Lalau, seu editor, a mudar de estilo e temática para popularizar, por intermédio do obsceno, a sua obra: “Eu já vi papi triste porque ninguém compra o que ele escreve. [...] O Lalau falou pro papi: por que você não

de nous une espèce d'évidence fantastique de la consommation et de l'abondance, constituée par la multiplication des objets, des services, des biens matériels, et qui constitue une sorte de mutation fondamentale dans l'écologie de l'espèce humaine. A proprement parler, les hommes de l'opulence ne sont plus tellement environnés, comme ils le furent de tout temps, par d'autres hommes que par des OBJETS. Leur commerce quotidien n'est plus tellement celui de leurs semblables que, statistiquement selon une courbe croissante, la réception et la manipulation de biens et de messages, depuis l'organisation domestique très complexe et ses dizaines d'esclaves techniques jusqu'au 'meuble urbain' et toute la machinerie matérielle des communications et des activités professionnelles, jusqu'au spectacle permanent de la célébration de l'objet dans la publicité et les centaines de messages journaliers venus des mass media, du fourmillement mineur des gadgets vaguement obsessionnels jusqu'aux psychodrames symboliques qu'alimentent les objets nocturnes qui viennent nous hanter jusque dans nos rêves”. BAUDRILLARD, Jean, *La société de consommation: ses mythes, ses structures*, Paris: Denoël, 1970, p. 17.

⁵²⁹ ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max, *Dialética do Esclarecimento*, Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1985, p. 111.

começa a escrever umas bananeiras pra variar? Acho que não é bananeira, é bandalheira, agora eu sei⁵³⁰". O editor (cuja alcunha designa, na linguagem familiar, um ladrão) é descrito, dentro do universo do romance e, na trilogia obscena como um todo, como um "vampiro capitalista".

Intermediário entre o autor e o público e figura-chave na indústria do livro, ele tem um papel fundamental na escolha do que será publicado e no investimento em capital e trabalho que será acordado à produção, promoção e distribuição de uma obra⁵³¹. Como o comércio do livro está sujeito às leis mercadológicas, se um texto, a despeito da sua qualidade, tem o potencial de gerar grande interesse e, por conseguinte, lucro, devido à popularidade do seu autor, estilo, temática ou gênero, grandes serão as chances de ser publicado e comercializado nos grandes mercados. Para Alcir Pécora, *O Caderno Rosa de Lori Lamby* expõe as engrenagens dessa máquina capitalista: "o 'livro' não pertence ao talento do seu autor, ou ao ato de invenção investido nele, mas ao negociante, o editor, que vale ou fala pela maioria dos leitores que estão dispostos a comprá-lo e, portanto, dão-lhe uma medida de valor em dinheiro⁵³²".

Numa passagem do segundo livro da trilogia *Contos d'escárnio. Textos Grotescos*, o narrador Crasso ataca toda a classe editorial, estabelecendo um *clin d'oeil* intratextual com a narrativa de Lori Lamby:

Pensar que tenho ainda que pensar uma nova estória para as devassas e solitárias noites do editor. De um hipotético editor. Enfim todos os editores a meu ver são pulhas. Eh, gente, miserável mesquinha e venal. (Vide o pobre do Hans Haeckel.) Morreu porque pensava. Editor só pensa com a cabeça do pau, eh gente escrota! Quando o 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! Mas que monturos de nomes estrangeiros ele publicava às pampas. Que grandes porcarias⁵³³.

Na diatribe de Crasso contra o editor, a associação sistemática (retomada no conjunto da trilogia) deste ao obsceno é efetuada a partir do baixo corporal e da referência à pornografia. Além de retratar uma relação de exploração promíscua entre a figura

⁵³⁰ HILST, *O caderno rosa de Lori Lamby*, p. 19.

⁵³¹ SCHUWER, Philippe, "Les cinq principales fonctions de l'éditeur. Situation de l'édition", in: *Traité pratique d'édition*, Paris: Éditions du Cercle de la Librairie, 2002, p. 15–38.

⁵³² PÉCORA, Alcir, "Nota do organizador", in: *O caderno rosa de Lori Lamby*, São Paulo: Editora Globo, 2007, p. 8.

⁵³³ HILST, *Contos d'escárnio*, p. 104.

editorial e o escritor (caracterizado como um indigente), o personagem denuncia um sistema que apresenta um duplo padrão de julgamento, alegando que as “porcarias” importadas são mais valorizadas que as nacionais. A alusão intratextual à menininha Lori expõe um dos fios temáticos das obras: o uso do obsceno como metáfora da condição do escritor contemporâneo. Essas passagens satíricas ecoam as declarações públicas da autora, constituindo o elemento ficcional de uma *mise en scène* irônica do seu estatuto de “escritora maldita”.

Para Alcir Pécora, a mercantilização do livro constitui no universo do romance de Hilst a sua própria obscenidade: “A transformação da arte em mercadoria é, portanto, a primeira aporia do obsceno: no livro, o valor não reside na qualidade da criação, mas na sua entrega à quantidade da venda. Diante disso, o autor se vê em um dilema: ou desistir do livro ou fazer do obsceno a condição de sua criação⁵³⁴”. Para o pesquisador, Hilst alia em sua obra duas noções da obscenidade, uma ligada a representação do sexo e outra a que é aviltante. O dicionário *Le Grand Robert* define o obsceno como aquilo que ofende abertamente o pudor, apresentando um caráter chocante e expondo, sem atenuação e com cinismo, o objeto de um interdito social, sobretudo sexual⁵³⁵. Segundo autores, como Marie-Anne Paveau, Havelock Ellis⁵³⁶ e Ariel C. Arango⁵³⁷, o termo é proveniente do latim e significa de forma literal “fora de cena”. Ele designaria o que não pode ser mostrado ou representado: « L’obscénité est liée à l’ostentation, à l’exhibition, conformément à son étymologie (ob-scène, ce qui ne doit pas être montré, ce qui reste à côté de la scène). Il s’agit donc d’une transgression des normes de l’acceptable dans le domaine moral, social ou esthétique⁵³⁸ ». A obscenidade pode expressar um juízo de valor, sobretudo quando associada àquilo que é tido como feio, repugnante, sujo, vulgar e doentio. Mesmo realidades afastadas do universo do sexo podem e são muitas vezes descritas como obscenas, como a corrupção, a guerra e a miséria.

Do jogo intra e extraliterário proposto por Hilst se depreende um questionamento sobre o significado do sucesso e da popularidade no meio literário, que deve ser

⁵³⁴ PÉCORA, "Nota do organizador", p. 8.

⁵³⁵ DI FOLCO, Philippe; CARRIÈRE, Jean-Claude; BOURGEOIS, Thomas, *Dictionnaire de la pornographie: suivi d’une galerie de noms et d’une galerie de mots*, Paris: Presses universitaires de France, 2005, p. 321.

⁵³⁶ ELLIS, Havelock *apud* LEITE, *Das maravilhas e prodígios sexuais*, p. 40.

⁵³⁷ ARANGO, Ariel C., *Os Palavrões* [Buenos Aires, Legasa, 1987], São Paulo, Brasiliense, 1991, p. 14.

⁵³⁸ PAVEAU, *Le discours pornographique*, p. 37.

expandido a uma reflexão mais ampla sobre os padrões de consumo definidos pela cultura de massa:

A popularidade da cultura do consumo - o fato de ser "do povo" - é intrínseca à ideia de cultura do consumo enquanto não-cultura ou cultura degradada. O domínio do valor econômico na sociedade, a disseminação do poder de compra entre setores cada vez mais "baixos" da população, a desregulamentação de todas as restrições tradicionais ao consumo (livre-arbítrio) e, finalmente, a dimensão crucial da democracia e da igualdade enquanto valores modernos — tudo isso aumenta o poder de gostos e desejos não aprovados. [...] Daí a litania de queixas de que os consumidores modernos são um mercado para sensações baratas, um mercado que - através de seu poder aquisitivo de massa e de sua voz democrática - reorienta a produção cultural e os valores sociais em torno do vulgar e do comum⁵³⁹.

Na sua obra e em sua performance extraliterária, Hilst ecoa a oposição de forças apontada acima por Don Slater, entre a cultura aprovada e a cultura dita popular. A escritora insinua, dessa forma, que a relação entre um autor e o público é mediada por discursos de validação de determinados gostos e estéticas e por fenômenos de consumo associados a um ideal de entretenimento fácil. Como expõe Michel Riaudel, por intermédio dos personagens de Lori, do pai e do editor Lalau, Hilda Hilst contrapõe visões diferentes do fazer literário, mais precisamente, a escrita como *business* e como sacerdócio:

É simples observar que a discussão entre o pai e Lalau, sendo o ponto de vista do editor sustentado pela mãe, e depois, pela filha, opõe grosso modo uma literatura alimentar, a base de receitas, como o best-seller, que supostamente bajula as infames inclinações dos leitores, a uma outra concepção de escritor: exigente, indigente, sem público, angustiado diante da página em branco. A sacralização do literário é o corolário de uma figura de exceção, frágil, doando sua vida e sua pessoa à arte, praticando sua atividade não como uma profissão, mas como um sacerdote, tal como Gustave Flaubert⁵⁴⁰.

Um dilema similar ao de Lori é vivido por Zé Carlos. Desde as primeiras linhas do romance, o protagonista de *Pornopopeia* vê-se às voltas com a escrita de um cenário para uma peça publicitária sobre embutidos de frangos. Esse é o tipo de trabalho que ele deve executar, a contragosto, para gerar dividendos e manter a Khmer VideoFilmes Ltda, produtora criada em parceria com o cunhado Leco, único investidor, em funcionamento: “Porra, mas eu sou cineasta, caralho. Artista. Não nasci pra rodar vídeo institucional⁵⁴¹.”

⁵³⁹ SLATER, Don; AZEVEDO, Dinah de Abreu, *Cultura do consumo & modernidade – Exame*, E-book: NBL Editora, 2001, p. 74.

⁵⁴⁰ RIAUDEL, "Falando com Deus...", p. 146–147.

⁵⁴¹ MORAES, *Pornopopeia*, p. 15.

O labor que objetiva a subsistência, visto como oposição da criação artística livre, aliado à banalidade tanto do produto que ele deve produzir quanto do próprio embutido, provoca o nascimento no personagem de um sentimento de rebaixamento indigno que justifica, como afirma José Marques Filho, sua resistência à execução do projeto que não será jamais levado a termo: “A despeito de a tarefa ser relativamente simples, fica claro seu teor penoso, maçante e desvalorizado, como subproduto que é de uma subárea da publicidade: a arte-quitute-culinário é cine-sabujice mesmo, *vídeo institucional*⁵⁴².”

Leysla Kedman, que se define como “rainha do mau gosto⁵⁴³”, representa, sem dúvida, o reverso da moeda dos “artistas virtuosos” acima destacados. A aspirante a star, conforma-se aos moldes do que seria comercialmente rentável e compromete-se a fazer um livro obsceno, apelativo e “descartável”. Para isso, busca ao longo da sua narração se ater a uma certa superficialidade e conter seus arroubos poéticos: “Acontece que no decorrer do livro, minha profundidade foi se enunciando enquanto eu a descobria. [...] Por isso decidi finalizar o serviço. Um tanto de medo de ser poeta e estar sempre olhando para o lado mais imprestável da vida⁵⁴⁴”. É possível constatar que, dentro do sistema de pensamento da personagem, a literatura é o que permite ao ser humano acessar o que ele apresenta de mais complexo e profundo. Longe de querer assumir essa função, a atriz pornô busca utilizar a escrita como meio de autopromoção publicitária: “Decidi escrever sobre minha vida de ex-atriz pornô, atual dançarina e futura professora de balé, porque eu, diferente das outras atrizes e pessoas comuns, sou extraordinária⁵⁴⁵.”

Os três romances exploram a noção de “sucesso” e a relação do artista com a sua obra e com seu público. A exploração cômica do estereótipo do artista desvalorizado e incompreendido, detectada sobretudo na figuração do “escritor sério” no *Caderno Rosa de Lori Lamby*, não é exclusiva à contemporaneidade. *Satíricon*, escrito por volta de 60 d.C. pelo prosador romano Petrônio e inscrito na tradição menipeia, narra as desastrosas aventuras de Encólpio e de seu amante/escravo Gitão. Ao longo dos episódios que constituem o enredo, os protagonistas encontram uma série de personagens, dentre eles o poeta Eumolpo, alvo da zombaria dos demais e de diversas humilhações públicas: “Dos

⁵⁴² MARQUES FILHO, *Orgia de exceção: um esboço do projeto literário de Reinaldo Moraes*, p. 66.

⁵⁴³ FRANK, *Quenga de Plástico*, p. 31.

⁵⁴⁴ *Ibid.*, p. 8.

⁵⁴⁵ *Ibid.*, p. 11.

que passeavam pela galeria, choveram pedras sobre o pobre Eumolpo, que apenas queria recitar seu poema. Acostumado a esse tratamento, Eumolpo cobriu a cabeça com o braço, e fugiu para fora. Eu fiquei com medo que me tomassem por um poeta⁵⁴⁶". O poeta é representado como um tipo social próximo à figura do pária, o que sinaliza para o rebaixamento e para a desqualificação do fazer artístico acima mencionado.

Esse não é o único paralelo que se pode traçar entre o *corpus* e o *Satyricon*. As obras e, em especial, a de Hilda Hilst, exploram de maneira cômica o estereótipo do artista desvalido e fracassado, que já existia na Antiguidade Clássica: "Por que estou tão mal vestido, você vai me perguntar. Por isso mesmo. O amor pelas letras nunca deu dinheiro pra ninguém⁵⁴⁷"; "Só o poeta, envolto em farrapos, / não tem onde cair morto⁵⁴⁸"; "Por que será que o talento é irmão da pobreza⁵⁴⁹?". A tópica, central na trilogia hilstiana, encontra a sua melhor encarnação na figura de Stamatius, o escritor mendigo de *Cartas de um Sedutor*.

O *corpus* retoma o tropo do artista incompreendido, pobre e marginalizado, inscritos na tradição literária⁵⁵⁰ e no imaginário popular, mas de uma maneira não idealizada. Os personagens artistas nele representados nutrem um desejo de sucesso comercial e de pertencimento ao *mainstream* que os leva a uma rendição (sempre irônica e parcial) aos valores sustentados pela cultura de massa. A metáfora da prostituição (literalmente encarnada por Lori e Leysla) ilustra esse fenômeno, como analisa Michel Riaudel a respeito da narrativa de Hilst: "Do seu ponto de vista [do editor], o escritor deve satisfazer o gosto do público, e deve aceitar, para isso, prostituir a sua prosa (tal como prostituir os encantos da filha⁵⁵¹).” Outra imagem utilizada para expressar essa rendição é o pacto com o diabo: "Eu sou um escritor, meu Deus! UM ESCRITOR! UM ES CRI

⁵⁴⁶ PETRÔNIO, *Satyricon*, São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 115.

⁵⁴⁷ *Ibid.*, p. 109.

⁵⁴⁸ *Ibid.*, p. 109–110.

⁵⁴⁹ *Ibid.*, p. 110.

⁵⁵⁰ O Romantismo teve um papel essencial na promoção de um imaginário em torno da precariedade e da marginalidade do escritor virtuoso. Como aponta Phoebe Clarke, a pobreza tornou-se no século XIX um traço positivo de demarcação social para o artista: "La pauvreté de l'artiste, au-delà de sa proverbialité, semble parfois être une garantie de pureté morale voire de qualité esthétique. On rattache souvent cette notion à une conception romantique de l'artiste apparue au XIXe siècle, liée à l'émergence d'une avant-garde rejetant le monde bourgeois et ses conventions, préférant mener une vie dissolue, anormale et pauvre, mais entièrement consacrée à son art. En réalité, la pauvreté supposée de l'artiste et son caractère asocial sont présents depuis plus longtemps dans les représentations de l'identité des artistes comme catégorie sociale". CLARKE, Phoebe, "L'artiste pauvre : identité sociale et artistique", *Revue Proteus*, v. 14, p. 8–15, 2018, p. 8.

⁵⁵¹ RIAUDEL, "Falando com Deus...", p. 145–146.

TOR !!!, vou fazer um pato (o que será, hein tio?) com o demônio, vou vender a alma pro cornudo do imundo!” A afirmação de uma identidade artística (cuja veemência está marcada na tipografia) simboliza um último gesto de resistência do personagem. O pacto, ao qual alude de forma sarcástica, se concretiza, no universo do romance, pela adoção de uma escritura pornográfica: “aí mami se ajoelhou na frente dele, abraçou as pernas dele e disse que achava que o relato estava muito bom, que pode até dar um filme pornozinho, ele disse também: ‘Até teatro, amor! Teatrinho pornô!’”

5.2.2 – “BOATES, PUTEIROS E FILMES PORNÔS”: A pornografia como metáfora

O uso da noção de pornografia e a apropriação paródica de sua vertente comercial estão a serviço da representação do máximo da massificação, degradação e uniformização da arte e do rebaixamento do trabalho de criação estética. Nas narrativas de Hilst, Moraes e Frank, a pornografia é vista pelos personagens escritores como uma solução para um problema econômico (questão não explorada por Ubaldo Ribeiro). Lori, seu pai, Zé Carlos e Leysla lançam-se nessa empreitada para satisfazer suas necessidades básicas e desejos mundanos, algo que a arte não lhes pode proporcionar. A problemática é sintetizada pelo narrador de *Pornopopeia*:

E já que estou na produtora falando da produtora, aproveito o ensejo pra reiterar à praça que a Khmer VideoFilmes, além de vídeo institucional, encara também batizado, casamento, flagra de adultério, campanhas e eventos político-partidários, esportivos ou mercadológicos, filme pornô e toda e qualquer bosta de serviço que dependa de uma câmera e de um software de edição. [...] Mas foram os pornôs, de fato, que seguraram a onda da Khmer no início. O ponto alto dessa produção – ou baixo, dependendo do ângulo que você olhar – foi um pacote de 12 filmetes de sacanagem, em digital, pra esse produtor da boca, o Silas, que eu conheci nem me pergunte como. Depois de dois meses filmando e editando putaria cheguei a enjoar de sexo. Os enredos eram mínimos, nada além de uma situação que dava pretexto pra turma tirar a roupa e sair fodendo adoidado⁵⁵².

A falta de especialização da produtora acentua a ideia de exploração massiva de um *savoir-faire* e de uma técnica com o objetivo de acumulação de capital e lucro. O ideal de arte, como expressão desinteressada de uma subjetividade, dá lugar a noção de trabalho e enriquecimento. O “ponto baixo” da empreitada profissional de Zé Carlos situa-se,

⁵⁵² MORAES, *Pornopopeia*, p. 55.

como ironiza o personagem, na pornografia, que simboliza o rebaixamento da sua identidade artística. A expressão “pacote de filmes” incorpora a ideia de produção massificada e o comentário sobre a ausência de enredo do pornô subentende que essa modalidade de representação fundada na repetição dispensa, muitas vezes, o labor de uma mente criativa.

Nas obras, o pornográfico designa o avesso da arte e da alta literatura, na medida em que, de acordo com um certo senso comum, carece de qualquer valor estético: “Acho que bem poucos libertinos antigos ou modernos tiveram essa minha iniciativa dialética, pelo menos que a baixa literatura e o mais crasso cinema pornô tenham registrado⁵⁵³.” Tanto em sua versão literária, como fílmica, a “crassa” pornografia é aproximada ao que há de mais infame em termos de representação⁵⁵⁴. Zé Carlos filia-se a esses modelos e alude a um tipo de hierarquia das formas de representação na qual o pornô ocupa um lugar inferior.

De modo geral, é compreendido em contraponto ao erotismo, considerado como um modo de expressão compatível com a arte. Ainda que partilhem o mesmo objeto, o sexo, todo um discurso sobre essas duas formas de representação foi construído para legitimar e valorizar a representação erótica com relação à pornográfica. Nessa construção discursiva, destaca-se o estabelecimento de uma série de oposições:

La distinction entre pornographie et érotisme est traversée par une série d'oppositions, dans les propos spontanés comme dans les argumentations élaborées : direct vs indirect, masculin vs féminin, sauvage vs civilisé, fruste vs raffiné, bas vs haut, prosaïque vs poétique, quantité vs qualité, cliché vs créativité, masse vs élite, commercial vs artistique, facile vs difficile, banal vs original, univoque vs plurivoque, matière vs esprit, etc⁵⁵⁵.

Il est banal de séparer l'érotique (noble) et le porno (ignoble), l'un qui exalte la sexualité et l'autre qui la dégrade ; l'un implicite, voilé et l'autre explicite, brutal ; l'un subtil et complexe l'autre simpliste et vulgaire ; l'un chic et l'autre prolétaire ; l'un doux et l'autre violent ; [...] l'un féminin et l'autre masculin. Comme si les deux étaient de nature différente. Comme si entre eux on pouvait tracer une frontière nette, universellement acceptée⁵⁵⁶.

⁵⁵³ *Ibid.*, p. 156.

⁵⁵⁴ Como lembra Dominique Maingueneau, o adjetivo “pornográfico” é em geral utilizado de maneira depreciativa, sendo associado ao que não é interessante ou ao que não tem valor estético: « [L]a pornographie, elle, est censée renvoyer l'homme à ce qu'il a de plus évident et de plus élémentaire. En témoigne le caractère éminemment péjoratif de l'adjectif « pornographique » dont l'emploi suffit à disqualifier tout à quoi il est associé ». MAINGUENEAU, *La littérature pornographique*, p. 5.

⁵⁵⁵ MAINGUENEAU, *La littérature pornographique*, p. 26

⁵⁵⁶ BERTRAND; BARON-CARVAIS, *Introduction à la pornographie*, p. 33

Essa antinomia contribui a uma distinção utilitária, pois informa o que, de acordo com o senso comum, deve-se apreciar ou rejeitar. Na defesa do erotismo, uma justificativa é recorrente: a ideia de que na arte erótica o prazer ou excitação não é o objetivo principal. De uma maneira geral, a pornografia é vista como um instrumento destinado a satisfazer os desejos mais carnis, julgados, muitas vezes, como imorais; o erotismo, em contrapartida, estaria relacionado ao sublime, ao sagrado e à arte, podendo ser um meio para um questionamento maior ou mais profundo de algum tema “relevante”.

Um dos principais argumentos a favor do erotismo consiste em dizer que sua grande “vantagem” com relação ao pornográfico é o seu poder de sugestão (que estimula a imaginação), em oposição ao explícito. Ao longo do seu relato, Zé Carlos alude a diversos desses clichês: “De fato, ninguém pega vídeo pornô na locadora a fim de ver sacanagem explícita sendo sublimada pelo signo máximo do amor romântico⁵⁵⁷”. Ele retoma a oposição entre corpo e espírito, ao abordar a questão do beijo no cinema pornô. Para o narrador, em produções dessa natureza só haveria espaço para o que Leysla Kedman descreve como “amor fisicalizado⁵⁵⁸”, para os prazeres e sensações do corpo.

Não são poucos os estudiosos a observarem que a classificação de obras como pornográficas ou eróticas é arbitrária ou incoerente. É conhecida a frase de André Breton: “la pornographie, c’est l’erotisme des autres⁵⁵⁹”. Bertrand e Baron-Carvais questionam, por exemplo, o fato de os textos de Georges Bataille e Henry Miller e o quadro *L’Origine du Monde*, de Gustave Courbet, serem em geral rotulados como arte erótica, enquanto que o filme *Garganta Profunda*⁵⁶⁰, de Damiano, é classificado como pornográfico. A partir do momento em que figuram em um cânone e são referendadas por críticos, artistas

⁵⁵⁷ MORAES, *Pornopopeia*, p. 173.

⁵⁵⁸ FRANK, *Quenga de Plástico*, p. 26.

⁵⁵⁹ BRETON, André *apud* FOREAUX, Francis, “Eros, erotisme”, in: *Dictionnaire de culture générale*, Paris: Pearson Education France, 2010, p. 133.

⁵⁶⁰ A década de 1970 representou um grande avanço para a indústria cinematográfica “de entretenimento adulto”, graças em grande parte ao imenso sucesso de *A Garganta Profunda* (*Deep Throat*, de Gerard Damiano), considerado o filme pornográfico mais famoso e rentável de todos os tempos. Uma inovação importante apresentada pelo filme foi a inserção de uma narrativa ficcional linear e estruturada. A repercussão do filme foi tamanha que ele conseguiu despertar a curiosidade até mesmo daqueles que não consumiam esse tipo de produto, abarrotando as salas de cinema pornográfico. O sucesso de *A Garganta Profunda* impulsionou não somente o surgimento de novas produtoras, mas também despertou o interesse das mesmas em lutar contra a clandestinidade e ampliar seus limites legais, o que vai culminar com a descriminalização dos produtos pornô e, por conseguinte, com a maior consolidação dessa indústria. Com essa consolidação, surge também *um star system* específico do cinema pornográfico.

de renome e estudos acadêmicos, tais trabalhos têm seu estatuto elevado, a despeito do quão “explícita” é a representação do sexo. Obras que, a princípio, foram censuradas, condenadas e perseguidas por serem consideradas de “mau gosto” e imorais, como *Fanny Hill*, de John Cleland, e os romances de Sade, ao se tornarem “clássicos” da literatura deixam de ser classificados como pornografia⁵⁶¹. Como ironizam Bertrand e Baron-Carvais, assim que um artista revela um talento, ninguém ousa rotulá-lo de pornográfico e cita os trabalhos de Françoise Rey, os quadrinhos de Manara e as fotos de Helmut Newton⁵⁶².

Grande parte dos discursos de depreciação crítica sobre o pornô é, como foi dito, sustentada pelo argumento de que pornografia e arte tendem a ser mutualmente excludentes. A adoção da primeira como representação do avesso da alta literatura no universo das narrativas não se justifica, contudo, somente por essa suposta incompatibilidade. Um dos lugares-comuns a respeito da pornografia é o seu vínculo com as noções de consumo e prostituição:

A etimologia da palavra pornografia já enfatiza esse aspecto comercial, consumista, que se transformou em objetivo prioritário de qualquer material pornográfico após o fenômeno da industrialização. Do grego *pornos* (prostituta) + *grafo* (escrever), o termo pornografia designa a escrita da prostituição [...]. À primeira vista, essa definição com base na etimologia da palavra parece se aplicar apenas à pornografia tal como ela é veiculada nos dias de hoje, como material de consumo, visando exclusivamente à comercialização e ao lucro. No entanto, se entendermos a noção de comércio em profundidade, veremos que essa definição pode se aplicar à pornografia em toda sua história, e que é exatamente com base nesse aspecto, o comercial, que é possível estabelecer alguns traços distintivos entre erotismo e pornografia⁵⁶³.

Por mais que o caráter comercial da pornografia, destacado por Lúcia Castello Branco, seja na prática insuficiente para distingui-la de outras modalidades de representação – visto que a Indústria Cultural transforma diversos tipos de produções culturais, inclusive as consideradas eróticas, em objetos comercializáveis – ela retoma, em sua exposição, elementos constitutivos de um certo imaginário construído em torno

⁵⁶¹ “Segundo Marie-Anne Paveau existe um esforço de legitimação e reconhecimento pelo mercado do livro que, para se distanciar certas obras do universo pornográfico, adota muitas vezes o rótulo de erotismo.” PAVEAU, *Le discours pornographique*, p. 221.

⁵⁶² BERTRAND, Claude-Jean; BARON-CARVAIS, Annie, *Introduction à la pornographie: un panorama critique*, Paris: La musardine, 2001, p. 157.

⁵⁶³ BRANCO, Lúcia Castello, *O que é erotismo*, São Paulo: Brasiliense, 2004, p. 23.

da pornografia, segundo o qual ela seria responsável por transformar o sexo em produto de consumo.

Não se pode negligenciar a recorrente associação entre o modelo econômico capitalista e o desenvolvimento da pornografia moderna. Douglas J. Stewart argumenta que os produtos pornográficos integram de forma perfeita o sistema de produção capitalista e encarnam sua ideologia:

A pornografia, acima de tudo, parece-me, busca interessar o participante/cliente/comprador na ideia de que sexo é uma mercadoria industrial pré-processada capaz de dar um grau de satisfação previsível ao consumidor, que tem de fato o direito de testar o produto com antecedência ou pelo menos ver os registros e gráficos e estatísticas de desempenho. A rigor, o "produto" pornográfico é apenas o texto masturbatório ou conjuntos de imagens, mas em certo sentido, o produto final é um estado de espírito que só consegue pensar na sexualidade em termos de desempenho, precisão e realização. O capitalismo moderno não produziu apenas a pornografia, mas também o "homem pornográfico", uma criatura pronta demais para julgar a si mesmo e a outros no padrão de destreza "longitudinal", dizendo-lhe que todas as outras funções de sua vida são assim julgadas no mercado, então como ele poderia ser isento nesta escala de valores e validade também⁵⁶⁴?

A indústria pornográfica amargou por muito tempo as consequências da ilegalidade e da clandestinidade. Sempre demonstrou, todavia, uma imensa capacidade de resistência e constância em sua produção ao superar as mais diversas leis proibitivas e reguladoras. A partir do final da década de 1960, o pornô passou a ser legalizado em diversos países ocidentais. Seu potencial mercadológico já era flagrante desde o final do século XIX⁵⁶⁵ e as inovações tecnológicas contribuíram para que se tornasse uma indústria

⁵⁶⁴ Tradução nossa, do original: "Pornography, above and beyond all else, it seems to me, seeks to interest the participator/client/purchaser in the idea that sex is a pre-processed industrial commodity capable of giving a predictable degree of satisfaction to the consumer, who has in fact the right to test the product beforehand or at least to see the records and graphs and performance statistics. Strictly speaking, the pornographic 'product' is only the masturbatory text or sets of pictures, but in a sense, the ultimate product is a state of mind which can only think of sexuality in terms of performance, accuracy, and achievement. Modern capitalism has produced not just pornography, but 'pornographic man,' a creature only too ready to judge himself and others on the standard of 'longitudinal' prowess, by telling him that all his other life functions are so judged in the market place, so how could he be exempt on this scale of values and validity as well?" STEWART, Douglas J., "Pornography, Obscenity, and Capitalism", *The Antioch Review*, v. 35, n. 4, p. 389-398, 1977, p. 395-396.

⁵⁶⁵ Nesse sentido, cabe realizar-se uma contextualização histórica. O nascimento da pornografia como categoria distinta de representação se inscreve em um contexto de profundas modificações sociais. A partir do século XIX, verificam-se a consolidação dos estados nacionais, o surgimento dos grandes aglomerados nos meios urbanos e, por conseguinte, o desenvolvimento da produção massificada e de uma espetacularização do consumo. O avanço das técnicas de impressão e de distribuição e o aumento do público leitor, que passou a incorporar também o proletariado, faz parte desse fenômeno: "A pornografia começou a aparecer como gênero distinto de representação quando a cultura impressa possibilitou às massas a obtenção desse material." HUNT, Lynn, "Obscenidade e as Origens da Modernidade, 1500-1800", in: HUNT, LYNN (Org.), *A Invenção da pornografia: obscenidade e as origens da modernidade, 1500-1800*,

poderosa, lucrativa e em constante crescimento⁵⁶⁶. Como afirma Jorge Leite, a pornografia “comercial” é um negócio destinado a um sucesso irrestrito:

Mas para além da simples demonstração da imagem, a pornografia promete a satisfação sexual plena, a transgressão dos tabus, o apaziguamento dos desejos e a realização do gozo total. E, igual a toda promessa de suprema e paradisíaca felicidade, não consegue realizar este intento impossível mas, desta forma, garante sua permanência como negócio⁵⁶⁷.

De uma certa maneira, os pornógrafos filosóficos e contestadores do passado deram lugar aos homens de negócios do presente. A luta da pornografia deixa de ser contra o sistema político-econômico vigente, pois passa a ser incorporada nele. O que o fim do século XIX trouxe de novo não foi a visão do sexo como produto e do prazer como mercadoria, visto que esses elementos já constituíam alguns dos fundamentos do capitalismo, mas “a ampliação da produção e do consumo [da pornografia], unida a um alheamento das questões políticas⁵⁶⁸”. A representação do sexo perde parte de sua dimensão transgressiva, veiculando na sua versão mais “canônica”, termo utilizado por Dominique Maingueneau⁵⁶⁹, prazeres e desejos padronizados e uniformes⁵⁷⁰. Para alguns estudiosos, a pornografia opera uma forma de controle, regulação e domesticação da sexualidade pelo consumo⁵⁷¹.

A relação entre pornografia e prostituição nos textos de Hilst, Moraes e Frank é

São Paulo: Hedra, 1999, p. 13.

⁵⁶⁶ Duas grandes invenções do século XIX irão revolucionar a produção obscena e a emergente indústria pornográfica: a fotografia e o cinema. Ao que tudo indica, o nascimento da fotografia pornográfica se confunde com o nascimento da própria fotografia, tendo sido encontrado registros já nos anos 1840 e 1850 em Paris. Já a invenção do cinema no final do século XIX elevou o realismo na representação sexual a um outro nível. O surgimento do videocassete, na década de 1980, representa um passo importante, facilitando o acesso do público a esses produtos, o que possibilitou também o aumento do número de consumidores. O advento e democratização do acesso à internet a partir dos anos 90 representou uma revolução para a indústria pornográfica, ampliando o acesso a textos, imagens e vídeos, que se multiplicam e se diversificam de maneira impressionante, atendendo aos mais variados gostos e fantasias sexuais.

⁵⁶⁷ LEITE, *Das maravilhas e prodígios sexuais*, p. 103.

⁵⁶⁸ *Ibid.*, p. 56.

⁵⁶⁹ MAINGUENEAU, *La littérature pornographique*, p. 35.

⁵⁷⁰ No início do século XX, no que tange à representação pornográfica, não havia uma distinção muito clara entre sexo “normal” e convencional e o sexo “anormal”, caracterizado por práticas consideradas pervertidas. Com o progressivo aumento do mercado consumidor pornográfico e o aumento da sua aceitação e assimilação social, a pornografia comercial se afasta do que é considerado perverso. A representação de outras práticas passa a constituir, entretanto, ramificações e subcategorias destinadas a públicos específicos.

⁵⁷¹ Marilene Chauí afirma que o lazer, fruto da “divisão racionalizadora do tempo e do espaço”, coloca a sexualidade sob o domínio do consumo, por meio, entre outras, da pornografia. CHAUI, Marilene de Souza, *Repressão sexual: essa nossa (des)conhecida*, São Paulo: Brasiliense, 1984, p. 157.

sistemática. Entre os narradores, Leysla é quem melhor representa a justaposição dessas duas noções, reiterando em diversas passagens a sua identidade de dançarina, atriz pornô e prostituta: “A verdade é que só entendo de filmes pornôs, danceterias e prostituição⁵⁷²”; “No caso, não me deu dinheiro, mas a liberdade de voltar ilesa da cadeia e em direção àquilo que me dá mais tesão: boates, puteiros e filmes pornôs⁵⁷³.” A aproximação entre esses dois elementos figura tanto na etimologia da palavra “pornografia”, quanto no imaginário coletivo que associa ambas à promiscuidade e ao comércio do corpo. A prostituição na obra dos autores, pode ser vista, como afirma José Marques Filho a respeito de *Pornopopeia*, como uma metáfora da posição do artista que, na sociedade contemporânea, se vê muitas vezes obrigado a curvar-se às exigências do mercado:

Se *pornografia* é a escrita sobre prostitutas, na obra, além de existirem personagens com tal ocupação, o jogo comparativo com as mulheres do meretrício pode estar em ligação direta com a posição do cineasta-narrador e consequentemente com a do próprio escritor. A lição comparativa entre os termos é apreendida de Baudelaire, a quem não faltava o “entendimento da verdadeira situação do literato” comparado – primeiramente, a partir de si mesmo – com a puta. Ou seja, o caráter de mercadoria da obra de arte grafado a ferro e fogo no interior de sua construção⁵⁷⁴.

O obsceno e a pornografia são adotados como instrumentos de provocação satírica nos textos de Hilst, Moraes e Frank por ativarem um conjunto de representações negativas e depreciadoras que espelham, dentro do universo dos romances, a situação de assujeitamento do artista aos ditames do mercado.

Convém confrontar essa dinâmica ao uso da pornografia na obra de Ubaldo Ribeiro. Nela, o obsceno está ligado a um desejo de provocação e afrontamento da moral e do discurso politicamente correto:

[O] objetivo que escolhi, depois de muito pensar, foi dar um depoimento pornográfico e provocar e espicaçar e encorajar e reassegurar homens e mulheres enfiados em suas cascas de caracóis. Portanto, não tenho nada que ficar falando nisso, quero mostrar e argumentar, mas tudo num contexto pornográfico, quero ditar por-no-gra-fi-a, me agrada muito, quando eu consigo.⁵⁷⁵

⁵⁷² FRANK, *Quenga de Plástico*, p. 30.

⁵⁷³ *Ibid.*, p. 46.

⁵⁷⁴ MARQUES FILHO, *Orgia de exceção: um esboço do projeto literário de Reinaldo Moraes*, p. 59.

⁵⁷⁵ RIBEIRO, *A casa dos budas ditosos*, p. 143.

A pornografia aparece, portanto, desvinculada da questão do mercado. A heroína ubaldiana representaria, nesse sentido, o avesso das figuras de escritores acima estudadas, encarnando, de uma certa forma, um ideal de liberdade artística irrestrito. CLB encara seu depoimento como um manifesto e não como um produto com potencial comercial, estando de todo indiferente à possibilidade de lucro visto que abriu mão dos seus direitos autorais. O público, por sua vez, é visto como uma legião de seguidores, possíveis discípulos de sua filosofia libertina, e não como potenciais consumidores.

5.2.3 – “UMA SEMICELEBRIDADE-QUASE-NO-ÁPICE”: Mídia, celebridade e consumismo

A ideia de uma massificação da arte pode ser atrelada nos romances de Hilst e Frank a um olhar crítico sobre os efeitos da cultura de massa no mundo contemporâneo⁵⁷⁶. A contextualização temporal do enredo de *Caderno Rosa* e de *Quenga de Plástico* é realizada exclusivamente, no caso de Hilst, e majoritariamente, no de Frank, por meio da alusão a elementos do universo *pop*: obras e celebridades que marcaram a época em que os textos foram lançados. A relação que Lori e Leysla estabelecem com esses elementos evoca um momento histórico e produz uma zona de contato entre a realidade e a ficção. As referências encarnam três dos critérios definidos por John Storey que permitem classificar um trabalho como pertencente à cultura popular: o consumo por um número importante de pessoas (parâmetro quantitativo); a integração em um sistema de criação padronizada (o que a aproxima da noção de cultura de massa); e a oposição à alta cultura, aquilo que é tido como exemplar do ponto de vista do trabalho estético e intelectual (o que expressa um julgamento de valor⁵⁷⁷).

A ambientação oblíqua do *Caderno Rosa de Lori Lamby*, publicado em 1990, é estabelecida por referências culturais que permitem situar a narrativa nos anos 80: os

⁵⁷⁶ “[C]ulture de masse est produite selon les normes massives de la fabrication individuelle, répandue par des techniques de diffusion massive (qu’un étrange néologisme anglo-latin, appelle mass-média), s’adressant à une masse, c’est-à-dire un gigantesque agglomérat d’individus saisi en deçà et au-delà des structures internes de la société (classe, famille, etc.)” MORIN, Edgar, *L’esprit du temps*, Paris, France: Grasset, 1962, p. 15.

⁵⁷⁷ STOREY, John, *Cultural Theory and Popular Culture: An Introduction*, Harlow: Pearson Education, 2006, p. 5–12.

programas televisivos *Xou da Xuxa* (1986-1992) e *Viva o Gordo* (1981-1987); o desenho animado *He-Man* (transmitido pela primeira vez no Brasil entre 1983-1985); e a saga *Guerra nas Estrelas* (os três primeiros filmes foram lançados em 1977, 1980 e 1983). O mesmo expediente é adotado em *Quenga de Plástico*: “Ontem, ainda cedo, conheci um cara que se apresentou como capitão Renascimento. Meteu o olhar dentro de mim. Me apertou contra o seu peitoral. Olhar de tropa, peitoral de elite⁵⁷⁸”. A alusão ao longa-metragem brasileiro *Tropa de Elite*, do diretor José Padilha, lançado em 2007 (sua sequência saiu nos cinemas em 2010) ajuda a situar o universo da narrativa na segunda metade dos anos 2000⁵⁷⁹. Juliana Frank transpõe o protagonista do filme a um contexto cômico e pornográfico. A paródia onomástica e a caricaturização da sua virilidade justapõem uma camada de ridículo ao imaginário construído em torno dessa figura e do ideal de heroísmo e masculinidade ao qual foi associado pela opinião pública⁵⁸⁰. Cumprem igualmente a função de contextualização as menções à banda de forró sergipana *Calcinha Preta*, criada em 1995, e Silvia Saint, estrela do cinema pornô, que atuou em mais de 200 filmes. Tais referências possibilitam, em ambos os romances, a inserção das narrativas em um universo *pop*.

Lori exerce uma atividade remunerada, visto que, em troca de seus favores sexuais, ganha dinheiro e presentes. Para a personagem, a acumulação de bens (estimulada pela mídia e pela publicidade) é sinônimo de felicidade: “Ele perguntou me lambendo se eu gostava do dinheiro que ele ia me dar. Eu disse que gostava muito porque sem dinheiro a gente fica triste porque não pode comprar coisas lindas que a gente vê na televisão⁵⁸¹”. Seu desejo de acumulação compulsivo de produtos é reiterado de forma contínua no romance:

Tudo isso que eu estou escrevendo não é pra contar pra ninguém porque se eu conto pra outra gente, todas as meninas vão querer ser lambidas e tem umas meninas mais bonitas do que eu, aí os moços vão dar dinheiro pra todas e não vai sobrar dinheiro pra mim, pra

⁵⁷⁸ FRANK, *Quenga de Plástico*, p. 15.

⁵⁷⁹ O longa-metragem bateu recordes de bilheteria, virou assunto nacional, criou modismos, popularizou frases de efeito e lançou o seu protagonista ao estatuto de herói nacional. O filme é centrado no cotidiano de um grupo de policiais do BOPE (Batalhão de Operações Policiais Especiais), liderado pelo Capitão Nascimento, na luta contra o tráfico de drogas.

⁵⁸⁰ cf. MELO, Juliana Costa, *Herói Controverso: Aproximações entre Capitão Nascimento e Batman na construção de uma identidade heroica*, Monografia de graduação, Universidade de Brasília, Instituto de Ciências Sociais, Brasília, 2013; OLIVEIRA, Jonas Henrique de, “Violência, masculinidade e ação policial: interseção entre ficção e realidade em *Tropa de Elite*”, *Revista Eletrônica Literatura e Autoritarismo: Violência e Gênero*, v. 28, p. 73–84, 2016.

⁵⁸¹ HILST, *O caderno rosa de Lori Lamby*, p. 17.

eu comprar coisas que eu vejo na televisão e na escola. Aquelas bolsinhas, blusinhas, aqueles tênis e a boneca da Xoxa⁵⁸².

Ao dar voz a uma prostituta-mirim, precoce, obcecada pelo dinheiro e corrompida por um ideal consumista, Hilda Hilst representa de maneira satírica e debochada alguns dos princípios básicos que regem a sociedade de consumo: o individualismo, a competição, a concorrência e a massificação dos hábitos e gostos.

A maioria das referências culturais que permitem situar a narrativa em um período histórico determinado está associada, no discurso da narradora, à ideia de consumo e parece traduzir um dos paradoxos que marcaram a época da publicação do romance⁵⁸³: a diminuição da renda familiar e do poder de compra de uma grande parcela da população e a intensificação dos hábitos de consumo de bens supérfluos:

Sei daquele gênio da garrafa que também aparece na televisão no programa do gordo, mas sei também da história de um gênio que dava tudo o que a gente pedia quando ele saía da garrafa. [...] Eu sempre pedia pro gênio trazer salsichas e ovos bem bastante porque eu adoro e também pedia pro papi pedir pro gênio tudo que a Xoxa usa e tem⁵⁸⁴.

O consumismo é um dos principais alvos satíricos de Hilda Hilst, que zomba entre outros da mercantilização de produtos culturais graças, sobretudo, ao poder de alcance da televisão que alia entretenimento e *merchandising*. A obsessão de Lori por Xoxa (paródia de “Xuxa⁵⁸⁵”) traduz um fenômeno descrito por Maria Lúcia Montes: “o pertencimento a um fã-clubes de astro da mídia, como Xuxa ou Angélica, ou de um grupo musical de sucesso, funkeiro, roqueiro ou sambista de partido alto, poderá determinar modas e hábitos de consumo com características de culto idólatra e fetichista⁵⁸⁶”.

⁵⁸² *Ibid.*, p. 18.

⁵⁸³ A obsessão de Lori e sua família com o dinheiro – ainda que seja uma temática atemporal – e a bancarrota do Tio Abel (“Hoje a bolsa despencou e perdi meus últimos tostões”, p. 87) parecem ecoar a crise econômica do final dos anos 80. A chamada década perdida foi marcada por uma grave crise financeira e suas consequências, como o aumento do desemprego e da criminalidade. A publicação do romance de Hilst coincide com acontecimentos importantes, como o fim do mandato do presidente José Sarney e a posse de Fernando Collor de Melo, que aprova, no mesmo ano, um plano de reabilitação da economia com o objetivo de controlar a hiperinflação: “Nos anos 80 e começos dos 90, a estagnação econômica e a alta inflação vão rompendo lentamente os mecanismos básicos de reprodução da sociedade, a mobilidade social e a ampliação continuada do consumo moderno”. MELLO; NOVAIS, “Capitalismo Tardio e Sociabilidade Moderna”, p. 647.

⁵⁸⁴ HILST, *O caderno rosa de Lori Lamby*, p. 18–19.

⁵⁸⁵ A paródia do nome da apresentadora esconde múltiplas significações. Pode se tratar de uma referência ao programa *Xou da Xuxa*, uma alusão ao termo obsceno “chocha” próximo de “xoxota”, que designam o órgão sexual feminino; e o feminino de “chocho” que na linguagem informal significa “sem graça”.

⁵⁸⁶ MONTES, Maria Lúcia, “As figuras do sagrado: entre o público e o privado”, in: SCHWARCZ, Lilia Moritz; NOVAIS, Fernando Antônio (orgs.), *História da vida privada no Brasil. 4: Contrastes da*

Não é por acaso que Hilda Hilst elege Xuxa como grande representante de um certo “capitalismo selvagem” e do consumismo exacerbado: trata-se de uma das mais “rentáveis” figuras midiáticas do Brasil. A imensa fama da apresentadora contribuiu para a construção de um “império” econômico fundado na comercialização de uma diversidade de produtos e serviços associados ao seu nome⁵⁸⁷. Ainda que tenha uma carreira voltada para o público infantil, a apresentadora tornou-se um símbolo sexual, adotando uma postura que Maria Julianna Sinval define como sendo a de uma “mulher-criança⁵⁸⁸”. O romance de Hilst explora a ideia de que o “sexo vende”, ou seja, a de que a erotização dos produtos é uma importante ferramenta publicitária:

Uma mudança de valores na rígida moral puritana se impunha e nela tiveram papel fundamental os novos meios de comunicação de massa: no cinema, no rádio e nas revistas reflete-se a emergência de uma ética profundamente hedonista, voltada para o lazer, o entretenimento, a busca da felicidade aqui e agora, numa palavra, para o consumo. Os astros e estrelas se transformaram em modelos dessa nova ética, os corpos se desnudaram, se erotizaram para influenciarem o consumo. A intimidade se transformou em espetáculo⁵⁸⁹.

No imaginário de Lori, sexo e consumo são a tal ponto indissociáveis que, para a personagem, o ato sexual torna-se a única fonte de renda possível: “Os meus amiguinhos lá da escola falam sempre dos papi e das mami deles que foram fazer compras, e eu então acho que eles são lambidos todo dia⁵⁹⁰”. A lógica que rege o sistema capitalista é, dessa

intimidade contemporânea, São Paulo: Comp. das Letras, 1998, p. 167.

⁵⁸⁷ “Aos 23 anos, tudo o que levava o nome da apresentadora passou a ser consumido freneticamente por sua corte: sandália, boneca, revista em quadrinhos, caderno, camiseta, bicicleta, iogurte e chiclete. Um ano depois, em 1987, Xuxa e sua produtora Marlene Mattos criaram a empresa Beijinho, Beijinho, que cuidava do licenciamento da marca da apresentadora. A empresa gaúcha Grendene tem cerca de 50 produtos licenciados e a marca Xuxa já vendeu mais de 15 milhões de pares. Também já foram vendidas mais 01 milhão de bonecas na América do Sul e 35 milhões de revistinhas. Tudo isto nos seis anos do Xou da Xuxa. A Xuxa Produções, criada em 1982 num esquema bem familiar, foi a empresa responsável por tudo que se relacionava ao nome da apresentadora. As empresas que formavam seu conglomerado incluíam também a grife de roupas infanto-juvenil O Bicho Comeu, a de roupas adolescentes PQT, a Fazenda MG Meneghel de agropecuária, uma escola de modelos, uma vídeo-locadora, uma produtora e uma agência de turismo, a Xuxatur.” CAMPOS, Vanessa Patricia M., *Querer, poder e conseguir O processo da socialização para o consumo: o caso Xuxa*, Dissertação de Mestrado, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006, p. 50.

⁵⁸⁸ “Xuxa procurou explorar a dualidade ‘mulher-criança’ que Marilyn havia expressado há décadas. Os modos sexualmente provocativos de Xuxa num programa infantil somados ao seu jeito criança (contrastando com outras apresentadoras que faziam um papel bem materno) foram vendidos com muita facilidade desde o início.” SINVAL, Maria Julianna F. M., *O “X” da Questão: O fenômeno Xuxa e a construção das crianças com o “X”*, Dissertação de Mestrado, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2010, p. 52.

⁵⁸⁹ CAMPOS, *Querer, poder e conseguir O processo da socialização para o consumo: o caso Xuxa*, p. 43–44.

⁵⁹⁰ HILST, *O caderno rosa de Lori Lamby*, p. 22.

forma, reduzida à prostituição. Seu total deslumbramento pelo dinheiro traduz-se na fetichização do mesmo: “Ai, tio, eu não quero que você fique pobre, é tão gostoso ter dinheiro, tão tão gostoso que ontem de noite na minha caminha, eu peguei uma nota de dinheiro que a mamãe me deu e passei a nota na minha xixiquinha, e sabe que eu fiquei tão molhadinha como na hora que o senhor lambe⁵⁹¹?” Hilst traduz de maneira literal o fenômeno de erotização do consumo, ao incluir o objeto cédula no ato masturbatório de sua heroína.

Contrariamente ao que ocorre na obra de Hilst, o consumismo não é um dos principais alvos satíricos do romance de Reinaldo Moraes. Ainda assim, em uma passagem de *Pornopopeia*, a questão da influência da televisão nos hábitos de consumo da população é abordada com ironia:

E não tinha noite em que não vertesse ao menos uma lágrima, sob o alto patrocínio da margarina Dorian e das Lojas Arapuã. [...] Só aumentava um pouco o volume da tevê pra não perder as mesmas frases imortais, com pouquíssimas variações, que o Tarcísio Meira tinha a dizer todas as noites pra Regina Duarte⁵⁹².

O narrador descreve a figura materna como sendo uma consumidora voraz de telenovela, um dos principais produtos culturais brasileiros, que Zé Carlos ridiculiza com a antífrase contida em “frases imortais”. É com muita ironia que o narrador “denuncia” a estrutura previsível dessas atrações permeadas de clichês; e a existência de uma máquina publicitária, que, ao se adaptar ao principal público-alvo da telenovela, veiculando produtos ligados à vida doméstica, participa do fenômeno da massificação do consumo.

Por intermédio de Leysla, Juliana Frank parodia diversas figuras reais que, graças à mídia e às redes sociais, têm a oportunidade de se tornarem celebridades instantâneas. A despudorada narradora reivindica, contudo, o estatuto de semicelebridade, pois nunca consegue atingir o nível de fama esperado: “Não sei explicar detalhadamente a emoção de ser uma semicelebridade-quase-no-ápice da esperança de conseguir alguma fama. Quando penso na posteridade, chego à conclusão de que, talvez, a nudez será o meu legado⁵⁹³”. O texto sugere pelo deboche que personalidades públicas, como Leysla, oferecem uma contribuição nula à sociedade, encarnando um entretenimento sem

⁵⁹¹ *Ibid.*, p. 89.

⁵⁹² MORAES, *Pornopopeia*, p. 95

⁵⁹³ FRANK, *Quenga de Plástico*, p. 15.

conteúdo. Como explica Paulo Barroso, a fama que não é sustentada por uma carreira edificada publicamente é frágil, dependendo da exposição na mídia para garantir uma certa longevidade:

A celebridade é mais o produto da função de espetáculo ou entretenimento dos media, do que resultante do cumprimento das funções de informação, educação ou socialização de cidadãos. Por conseguinte, a massificação mediática é uma causa e uma consequência da (des)regeneração identitária de cariz eminentemente social e cultural das massas. As celebridades, provenientes de qualquer campo ou domínio da vida, são construídas socialmente pelos media e continuam a precisar destes, nomeadamente da televisão, para manter a celebridade. Aparecer, onde e quando for necessário, é fundamental, porque o importante é, efetivamente, aparecer no ecrã onde as massas depositam os seus interesses, o seu tempo e a sua formação como cidadãos passivos. As celebridades do instante mediático são do género mais imediato e efêmero, na medida em que, ao contrário das celebridades com carreira pública (nas artes, por exemplo) e/ou política (bem como todas as pertencentes a instituições sociais ou económicas de renome), são celebridades meteóricas, quase sempre sem obra ou passado construídos gradualmente para edificar uma celebridade mais previsível e sustentada.⁵⁹⁴

Conforme visto na primeira parte deste trabalho, o romance parodia as publicações de diários de profissionais do sexo, narrativas que possibilitam a fabricação de um passado, de uma história de origem e que visam a contribuir para a longevidade dessas celebridades instantâneas. A narradora, conhecedora do sistema que produz esses símbolos midiáticos, busca de modo reiterado aproximar-se desse modelo de celebridade, expressando uma megalomania de *star* infundada e, portanto, inevitavelmente cômica: “Sei que sou uma semicelebridade, sei que meus cabelos são importantes, sei que a minha vagina latejante é o signo da devassidão⁵⁹⁵.” A cultura da celebridade é, como revela o gesto de “fragmentação” do corpo⁵⁹⁶ feminino operado no discurso da atriz-pornô, reificadora e fetichista.

Frank retrata uma cultura da artificialidade e um universo em que o que mais importa é aparecer, ser notado e tornar-se um influenciador, ou seja, alguém que dita moda, arregimenta seguidores e, que graças à sua exposição midiática, rentabiliza a sua

⁵⁹⁴ BARROSO, Paulo, "A celebridade pós-moderna da solidão plural e da banalidade pública", *Sociologia*, v. 25, p. 101–118, 2013, p. 110.

⁵⁹⁵ FRANK, *Quenga de Plástico*, p. 34.

⁵⁹⁶ Patrícia Lessa aborda a questão da fragmentação e fetichização do corpo feminino na publicidade: “A bundalização sinaliza uma fragmentação dos corpos em partes, pedaços de corpos em destaque: são peitos, coxas, rostos transformados em ‘mercadorias em vias de aprimoramento’ [...] com seios erguidos com silicone ou como os quadris diminuídos por lipoaspiração, corpos fabricados para a orgia do ver.” LESSA, Patrícia, *Mulheres à venda: uma leitura do discurso publicitário nos outdoors*, Londrina, PR: Eduel, 2005, p. 74.

fama. O elemento cômico dessa representação provém do total despudor de Leysla. Com franqueza, expõe o seu sistema de valores que abrange a ideia de que apenas as celebridades podem usufruir de uma felicidade plena: “Ainda existem aquelas pessoinhas peçonhentas que nos dizem: feliz ano novo. Já vou avisando: feliz ano novo o caralho porque só as *sexys [sic] symbols* são felizes⁵⁹⁷!”. O objetivo de Leysla é ser vista como um símbolo sexual e gozar de todos os privilégios que acompanham esse *status*. Como ícone midiático, essa “quenga de plástico”, formatada, perde sua humanidade e transforma-se em mera mercadoria:

A celebridade só é valorizada ou colocada em causa em sociedades tipificadas pela massificação mediática, onde a procura existencial e coletiva por novas identidades ilusórias é relevante para as necessidades que a própria sociedade cria nos indivíduos e, ao mesmo tempo, lhes apresenta os modos consumistas de as satisfazer. Por conseguinte, trata-se de uma celebridade do instante mediático fabricada pela mediasfera, porque esta mediasfera é massificadora de interesses, motivações, gostos, necessidades, hábitos e consumos mediáticos⁵⁹⁸.

⁵⁹⁷ FRANK, *Quenga de Plástico*, p. 54.

⁵⁹⁸ BARROSO, "A celebridade pós-moderna da solidão plural e da banalidade pública", p. 110.

6 – SÓ PARA CONTRARIAR

A visão generalizada da sátira como uma prática moralizadora deve ser vinculada a uma certa concepção da função social do riso. Existe uma tradição do pensamento ocidental que consiste em dissociar o bom do mau riso, o primeiro sendo fruto de uma alegria “legítima” ou natural e o segundo visando a desqualificar ou, em última instância, humilhar e agredir. Para Elias Thomé Saliba, as bases para essa distinção estão presentes no tratado *A Anatomia da Melancolia*, do inglês Richard Burton, publicado em 1621, cuja influência teria se estendido nos séculos posteriores⁵⁹⁹. Costuma-se atribuir à ascensão da ideologia burguesa no século XIX a difusão da visão do humor como instrumento corretivo de controle social. Essa função normativa e punitiva do riso é abordada nos trabalhos teóricos de Henri Bergson: “Le rire est, avant tout, une correction. Fait pour humilier, il doit donner à la personne qui en est l’objet une impression pénible. La société se venge par lui des libertés qu’on a prises avec elle. Il n’atteindrait pas son but s’il portait la marque de la sympathie et de la bonté⁶⁰⁰”.

A concepção do riso como castigo pode ser encontrada em diversas definições da sátira, como aquela proposta por Emil A. Draitser: “A sátira é o gênero literário cujo objetivo é não somente salientar um vício social, mas deixar claro que este é intolerável⁶⁰¹”. A visão da sátira como forma de ataque e correção social já existia na Antiguidade Clássica. Petrônio, em *Satyricon*, brinca com essa concepção e ironiza a reputação dos poetas satíricos em um diálogo entre Bargatas e o poeta Eumopo: “Minha mulher me despreza. Se você me ama, venha e faça uns versos satíricos para que ela se envergonhe da sua conduta⁶⁰². A crença na dimensão didática, educativa e reformadora da sátira pode ser outrossim encontrada na célebre declaração formulada pelo poeta satírico inglês John Dryden: “O Poeta é obrigado, e por *ex Officio*, a dar ao seu Leitor algum preceito de Virtude Moral; e adverti-lo contra um determinado vício ou loucura⁶⁰³.”

⁵⁹⁹ SALIBA, Elias Thomé, *Raízes do riso: a representação humorística na história brasileira da Belle Époque aos primeiros tempos do rádio*, São Paulo: Companhia das Letras, 2002, p. 19.

⁶⁰⁰ BERGSON, Henri, *Le rire: Essai sur la signification du comique* [1899], Paris: Félix Alcan, 1938, p. 200–201.

⁶⁰¹ Tradução nossa do original: "Satire is a genre of literature whose goal is not only to point out a social vice but to make it clear that this vice is intolerable." DRAITSER, Emil A., *Techniques of satire: the case of Saltykov-Ščedrin*, Berlin: Mouton de Gruyter, 1994, p. XXI.

⁶⁰² PETRÔNIO, *Satyricon*, p. 122.

⁶⁰³ Tradução nossa do original: “The Poet is bound, and that *ex Officio*, to give his Reader some one Precept

Visão similar é emitida pelo crítico canadense Northrop Frye, que vê a sátira como uma “ironia militante⁶⁰⁴”.

Muitos dos críticos que partilham essa visão da sátira subentendem uma intenção reformadora por parte do satirista⁶⁰⁵. Entretanto, uma das maiores dificuldades de se interpretar um texto satírico consiste mesmo em se discernir a seriedade daquele que escreve cujo ataque pode ser a manifestação de uma indignação sincera ou uma forma de fazer refletir, polemizar, divertir ou até mesmo uma desculpa para exibir um virtuosismo linguístico e estilístico. A crítica do início do século XX havia retomado o grande interesse do século anterior pelos aspectos biográficos e históricos ao se interessarem pelos objetivos e motivações do satirista, pela identidade, pelo potencial político, pelo caráter ideológico da sátira. Essa abordagem é, hoje em dia, contestada por diversos críticos. A escola formalista norte-americana, também chamada Neocrítica, foi uma das primeiras a fugir dessa perspectiva biográfico-histórica ao propor uma análise formalista e se interessar pela teoria dos gêneros, denunciando a ilusão de intencionalidade (“*intentionnal fallacy*”), ou seja, a tentativa de se buscar, antes de tudo, a intenção do autor. Dessa forma, os neocríticos defendiam a primazia da coerência estrutural da obra em detrimento da referencialidade histórica. Críticos renomados, como Maynard Mack e Alvin Kernan, defenderam uma concepção da sátira como um modo literário autônomo e independente que responde a convenções específicas.

Para Pascal Engel, a crítica se divide hoje em duas concepções do satirista: a mais tradicional, a do moralista; e aquela defendida sobretudo pela crítica literária contemporânea, a do cético⁶⁰⁶. Jonathan Swift, por sinal, já havia sinalizado para essa segunda postura ao afirmar que o satirista constrange, ao mostrar a dimensão da estupidez humana, sem, todavia, esperar uma verdadeira transformação⁶⁰⁷. Enquanto o moralista procura impor suas normas e valores àqueles que ataca, o cético assume uma postura irônica e questionadora diante das normas, estando mais interessado em explorar questões

of Moral Virtue; and to caution him against some one particular Vice or Folly.” DRYDEN, John, *The Works of John Dryden, Volume IV: Poems, 1693-1696*, Los Angeles: University of California Press, 1956, p. 80.

⁶⁰⁴ FRYE, Northrop, *Anatomy of criticism: four essays*, Princeton: Princeton University press, 1957, p. 223.

⁶⁰⁵ Alguns críticos, como o acadêmico escocês Gilbert Highet, levam essa visão da sátira ao extremo, vendo sua motivação como sendo pessoal e desconsiderando a dimensão de entretenimento e a possibilidade de interesse estético que ela pode conter: “[satire] is always moved by personal hatred, scorn, or condescending amusement.” HIGHET, *The Anatomy of satire*, p. 238.

⁶⁰⁶ ENGEL, “La pensée de la satire”, p. 36.

⁶⁰⁷ “To vex the rogues, though it will not amend them”. Jonathan SWIFT *apud Ibid.*, p. 44.

morais e usar técnicas retóricas para excitar, chocar e tirar o leitor da sua zona de conforto, do que pregar verdades e defender modos de condutas. Segundo essa visão, um dos prazeres que a sátira pode proporcionar provém das especulações morais que atuam no sentido de estimular o espírito crítico de seus leitores. A nova concepção do satirista cético não nega, portanto, o fato de que este possa fazer referência às normas que regem o mundo real. Como salienta Engel, se os membros de uma sociedade deixassem de acreditar em certas regras e valores, a sátira não seria mais possível. Ela também não faria sentido se a realidade viesse a se tornar trágica ou absurda demais⁶⁰⁸.

Os dois modelos de satiristas, o sincero inconformado e o cético, coexistem e podem ser encarnados por diferentes escritores ou mesmo pelo mesmo artista em diferentes momentos de sua carreira, mas para distinguir a intencionalidade por trás das obras seria necessário recorrer a dados extratextuais, que nem sempre estão à disposição do leitor e que não constituem o material privilegiado de análise literária.

A concepção do satirista cético revela-se a mais adequada ao se lidar com os romances selecionados, pois pressupõe não somente uma postura irônica com relação às normas, como também uma tomada de consciência a respeito do processo de ficcionalização pelo qual elas passam. Essa dinâmica não é exclusiva à sátira pós-moderna. O crítico Ralph M. Rosen lembra, por exemplo, que por mais que os poetas satíricos greco-romanos compusessem seus ataques visando alvos precisos, eles construía uma relação com o público a partir de um conjunto de princípios e tropos poéticos que impediam a violação da civilidade e do decoro que estruturava o mundo real⁶⁰⁹. O satirista pode ser visto, portanto, como um predador de papel, ou seja, pode ter um alvo real, mas ataca pela linguagem e sua agressão é sublimada por um motivo estético.

A ideia de uma sátira cujo objetivo não é reformador ganha força na análise dos romances quando se constata a inexistência de um ponto de vista interno que representaria a norma ou de um personagem que possa ser considerado como uma referência ou um bastião moral. Cada um dos narradores revela um código ético de conduta próprio que

⁶⁰⁸ *Ibid.*, p. 46.

⁶⁰⁹ ROSEN, Ralph Mark, *Making mockery: the poetics of ancient satire*, New York: Oxford University Press, 2007, p. xi.

não condiz com a maior parte das normas reivindicadas em sociedade. São adúlteros, criminosos, oportunistas, mentirosos, interesseiros, sádicos. Até mesmo Lori Lamby que está, de uma certa forma, alheia ao significado da maioria dessas transgressões, se insere, como foi visto, em um dinâmica capitalista na qual o que importa é “ganhar”, “gastar” e “ter”. Os narradores falhos e corrompidos exibem, em diversos momentos, um olhar crítico sobre o comportamento alheio. Quando isso ocorre, é o vício que critica o vício, o que permite que os textos toquem em diversas questões morais, sem, todavia, optarem por uma saída maniqueísta. Os autores ficcionais promovem o que Pascal Debailly analisa como sendo uma “negação axiológica do mundo ao seu redor⁶¹⁰”. Esse tipo de indeterminação moral não é incompatível com o discurso satírico. Para Fredric Bogel, o discurso satírico questiona a sua própria posição de autoridade em uma escrita que não se resume a uma oposição moralista entre o bem e o mal, daí a sua complexidade: “Ler a sátira não é tanto encontrar uma posição em que possamos nos conectar, mas sim explorar a complexidade de uma determinada posição moral⁶¹¹.”

Ainda que não possa ser reduzida à contemporaneidade, essa visão da sátira dialoga com os valores reivindicados pelo pós-modernismo. Em *Fables of Subversion: Satire and the American Novel, 1930-1980*, Steven C. Weisenburger defende a ideia de que a sátira pós-moderna não busca encarnar uma prática terapêutica que condena vícios e propõe reformas. Essa nova sátira, degenerativa, não procuraria, portanto, curar doenças sociais, mas “deslegitimizar” ideologias e seria compatível com o desconstrucionismo pós-modernista que subverte hierarquias e questiona os próprios meios de representação⁶¹². Uma das características marcantes do movimento, é esse “teor irônico ou até cômico, para não dizer que tem um toque de loucura, uma vez que não apresenta soluções ou alternativas, apenas aceita passivamente o que o moderno não conseguiu resolver e ri da tragédia cotidiana⁶¹³”

⁶¹⁰ “Le point de vue lyrique de la satire dessine en creux une subjectivité par la négation axiologique du monde environnant.” DEBAILLY, Pascal, “Le Lyrisme satirique d’Horace à la Renaissance et à l’âge classique”, in: RENNER, Bernd (org.), *La satire dans tous ses états*, Genève: Droz, 2009, p. 40.

⁶¹¹ Tradução nossa do original: “Reading satire is not so much about finding a position we can plug ourselves into as about exploring the complexity of a particular moral position.” BOGEL, Fredric V., *The Difference Satire Makes: Rhetoric and Reading from Jonson to Byron*, Ithaca: Cornell University Press, 2001, p. 62.

⁶¹² WEISENBURGER, Steven, *Fables of subversion: satire and the American novel, 1930-1980*, Athens (Ga.): University of Georgia press, 1995, p. 3.

⁶¹³ FONTOURA, Sandra, “Ironias da cultura pós-moderna”, *Revista Signo*, v. 21, n. 31, p. 33–37, 1996, p. 33.

No que diz respeito à referência às normas, tanto a sátira reformadora, quanto a sátira desconstrucionista incorporam a ideia de transgressão. Essa é, sem dúvida, a matéria-prima dos romances e o prazer que eles reivindicam provém do que Luiz Carlos Travaglia identifica como fuga do controle social⁶¹⁴. É possível encontrar a mesma ideia na obra do teórico russo Vladimir Propp, que afirma que a infração de códigos coletivos, ainda que estes sejam tácitos, guarda em si um elevado potencial cômico⁶¹⁵. Deve-se acrescentar que uma das interpretações propostas pela psicanálise sobre o riso vincula esse fenômeno a uma liberação de pulsões inconscientes e energias reprimidas, uma vingança contra o interdito e a censura⁶¹⁶.

⁶¹⁴ "O humor permite pois fugir ao controle social, lograr o próprio censor, gerando com isso prazer que pode resultar em riso." TRAVAGLIA, Luiz Carlos, "Uma introdução ao estudo do humor pela linguística", *D.E.L.T.A.*, v. 6, n. 1, p. 55–82, 1990, p. 58.

⁶¹⁵ "Toda coletividade, não só as grandes como o povo no todo, mas também coletividades menores ou pequenas – os habitantes de uma cidade, de um lugarejo, de uma aldeia, até mesmo os alunos de uma classe – possuem algum código não escrito que abarca tanto os ideais morais como os exteriores e aos quais todos seguem espontaneamente. A transgressão desse código não escrito é ao mesmo tempo a transgressão de certos ideais coletivos ou normas de vida, ou seja, é percebida como defeito e a descoberta dele, como também nos outros casos, suscita o riso". PROPP, Vladimir, *Comicidade e riso*, São Paulo: Ática, 1992, p. 60.

⁶¹⁶ "Le rire signe donc bien ce retour dans le réel du dit interdit. Vengeance contre la 'censure', puisque ce qui n'a pas accès à la parole licite franchit par effraction la limite du corps. Un rire puise sa force dans le fait qu'il est irréfutable, puisqu'il marque la « chute » – au sens d'une fin d'histoire – où il n'est plus temps de parler." ASSOUN, Paul-Laurent, "L'objet du rire. Psychanalyse du risible", in: *Paroles à rire*, Issy-les-Moulineaux: Publications langues'O, 1999, p. 95.

6.1 – “VEJA QUE MALUQUICE”: De pernas para o ar

O prazer da infração, típico da sátira, se concretiza nos romances por meio da afronta à correção política, da abolição de tabus e do grotesco. O princípio que guia essas operações é a carnavalização. Ao priorizarem a subversão carnavalesca, as obras dialogam com uma tradição do riso festivo e popular, cujo mais célebre expoente satírico é François Rabelais⁶¹⁷. Para Mikhail Bakhtin, essa risada coletiva e renovadora, que contém a capacidade de ‘rir de si mesmo’, opõe-se ao riso punitivo e negativo, evidenciando a imagem de um mundo em plena evolução no qual estão incluídos aqueles que riem⁶¹⁸. O carnaval é regido pela lógica do mundo às avessas, pela inversão do alto e do baixo e por procedimentos como a paródia, o travestimento, a degradação e a profanação:

Outro elemento de grande importância era a permutação do superior e do inferior hierárquicos: o bufão era sagrado rei, durante a festa dos loucos, procedia-se à eleição de um abade, de um bispo e de arcebispo para rir, e nas igrejas sob a autoridade direta do papa, um papa para rir. [...] A mesma lógica topográfica presidia à ideia de pôr as roupas do avesso, as calças na cabeça, e à eleição de reis e papas para rir: era preciso inverter o superior e o inferior, precipitar tudo que era elevado e antigo, tudo que estava perfeito e acabado, nos infernos do baixo material e corporal, a fim de que nascesse novamente depois da morte⁶¹⁹.

A subversão carnavalesca⁶²⁰, que impõe uma ruptura momentânea com o mundo oficial, é um elemento fundamental nos romances. Neles, os narradores questionam e infringem, mediante seus discursos e comportamentos, todo um sistema de valores, convenções e práticas sociais que são sustentados por uma lei escrita ou por uma base ética e moral tácita. O jogo proposto pelas obras apoia-se de maneira substancial na ideia

⁶¹⁷ François Rabelais (1494 – 1553) é provavelmente o expoente máximo da sátira na literatura francesa. Suas obras-primas *Gargantua* (1534) e *Pantagruel* (1532) encontram como fontes de inspiração lendas populares, farsas, romances, fábulas medievais, textos clássicos e picarescos. Hábil contator de histórias, Rabelais explora diversos procedimentos narrativos como o monólogo, o diálogo, a ação e diversos recursos humorísticos como o burlesco, o humor escatológico, a comédia de situação, a enumeração, a riqueza vocabular. Em suas obras, Rabelais atacou o obscurantismo e hermetismo legal, as ordens monásticas detentoras do conservadorismo pedagógico e religioso, os sorbonistas.

⁶¹⁸ BAKHTIN, Mikhail, *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento o contexto de François Rabelais*, São Paulo/Brasília: HUCITEC/Editora da UnB, 1987, p. 11.

⁶¹⁹ *Ibid.*, p. 70.

⁶²⁰ “Ao contrário da festa oficial, o carnaval era o triunfo de uma espécie de liberação temporária da verdade dominante e do regime vigente, de abolição provisória de todas as relações hierárquicas, privilégios, regras e tabus”. BAKHTIN, *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento o contexto de François Rabelais*, p. 8.

de mundo invertido e no mecanismo da desrepresentação humorística, um dos modelos privilegiados do discurso satírico, que consiste em valorizar o que é desvalorizado socialmente e vice-versa. Tudo que é bom pode ser redescrito para parecer ruim e vice-versa⁶²¹. Segundo Bakhtin, alguns gêneros se destacam por difundir uma “cosmovisão carnavalesca” e esse seria, por exemplo, o caso da sátira menipeia, gênero que originou a prosa satírica moderna:

A particularidade mais importante do gênero da menipeia consiste em que a fantasia mais audaciosa e descomedida e a aventura são interiormente motivadas, justificadas e focalizadas aqui pelo fim puramente filosófico-ideológico, qual seja, o de criar situações extraordinárias para provocar e experimentar uma ideia filosófica. (...) Cabe salientar que, aqui, a fantasia não serve à materialização positiva da verdade mas à busca, à provocação e principalmente à experimentação dessa verdade. Com este fim, os heróis da “sátira menipeia” sobem aos céus, descem ao inferno, erram por desconhecidos países fantásticos, são colocados em situações extraordinárias reais⁶²².

“Meu nome é Leysla Kedman e acabo de ser estuprada⁶²³.” Assim começa o primeiro capítulo de *Quenga de Plástico*. Ao entrar em cena, a heroína do romance marca sua posição de sujeito e o seu estatuto de vítima de um ato radical de assujeitamento. A ideia de ruptura que se depreende da construção da frase e a tensão gerada pela justaposição das duas informações que ela comunica, são também observadas na composição do parágrafo introdutório, visto que o tópico do estupro é deixado de lado de modo abrupto, dando lugar à explanação dos motivos que levaram Leysla a produzir o relato de suas aventuras – gesto autobiográfico por excelência – que em nada estão ligados ao crime em questão. O tom do que se segue é explicitamente cômico graças ao elã megalomaniaco e pseudofilosófico do discurso da narradora que justifica sua empreitada a partir da convicção de que é um espécime único no planeta: “Tenho talentos variados e incomuns⁶²⁴”. Alguns parágrafos adiante, porém, a moça retoma a questão do crime, revelando que tudo não passou de um encontro erótico assaz estimulante: “Estava dizendo

⁶²¹ A respeito do processo de redescrição negativa da sátira, Jonathan Greenberg afirma: “The modernity of satire, then, lies less in a particular moral, religious, or philosophical set of values that critical interpretation might recover from a novel or poem or film or play than in a kind of temperament or outlook, a satiric sensibility — a characteristic of the implied author and reader who savor the transgressive pleasures that satire affords, who may deride the chaos of modernity but also need it, even help to create it. Hence what I call (modifying a term from Richard Rorty) ironic redescription proves a central operation of modernist satire. ‘Anything can be made to look good or bad by being redescrined,’ notes Rorty, and what else is satire but a way of redescrining things in order to make them look bad?” GREENBERG, Jonathan, *Modernism, Satire and the Novel*, New York: Cambridge University Press, 2011, p. 9.

⁶²² Mikhail Bakhtin, *Problemas da poética de Dostoiévski*. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1981, p. 98.

⁶²³ FRANK, *Quenga de Plástico*, p. 11.

⁶²⁴ *Ibid.*

que fui estuprada, pois bem, é comum. Já me aconteceu outras vezes, desta vez eu tentei não me apaixonar, é inevitável⁶²⁵.” O texto traz à tona a noção de “estupro” – assim como a bagagem discursiva a ela associada⁶²⁶ – e a desconstrói, confiscando sua dimensão negativa e atribuindo-lhe uma nova conotação, possibilitada em parte pelo caráter pornográfico da obra que transforma o interdito em fantasia erótica.

A declaração inicial de Leysla Kedman deve ser confrontada a outras transgressões que povoam a narrativa, como a que se observa no trecho a seguir: “Vocês não podem imaginar a minha reação ao me deparar com uma porção de homens filmando o sexo e se masturbando ao mesmo tempo. [...] Achei aquela surpresa um tanto romântica⁶²⁷.” Verifica-se que a caracterização da cena desconstrói o imaginário que sustenta o ideal de romantismo, em geral associado à intimidade e à monogamia, por meio de um referencial estereotipicamente pornográfico, a filmagem de um sexo grupal. Há uma clara dissociação entre o sistema de crenças da narradora e o senso comum. Ao contrariar um sistema compartilhado de ideias, os romances desfamiliarizam opiniões e percepções generalizadas que, muitas vezes, adquirem um estatuto de verdade no cotidiano. A ressignificação dos termos “estuprada” e “romântica” apontam para um procedimento carnavalesco que consiste na celebração e erotização de tabus morais.

6.1.1 – “COMO UMA CRIANÇA CRUEL”: O imaginário do mal

O discurso satírico, assim como outras modalidades do humor, pode apresentar como alvo de seu “ataque” e do seu olhar ridicularizador tanto a infração quanto a ordem. No último caso, o riso é, como afirma Jorge Leite, “um instrumento desviante e

⁶²⁵ *Ibid.*, p. 11–12.

⁶²⁶ Como aponta Mikhail Bakhtin, a linguagem é um fenômeno compartilhado por excelência e o uso que fazemos da língua é irremediavelmente mediado por outras vozes e pelos discursos que o precederam: “Todo discurso concreto (enunciação) encontra aquele objeto para o qual está voltado, sempre, por assim dizer, desacreditado, contestado, avaliado, envolvido por sua névoa escura ou pelo contrário, iluminado pelos discursos de outrem que já falaram sobre ele. O objeto está amarrado e peneirado por ideias gerais, por pontos de vista, por apreciações de outros e por entonações. Orientado para o seu objeto, o discurso penetra neste meio dialogicamente perturbado e tenso de discursos de outrem, de julgamentos e de entonações.” BAKHTIN, Mikhail, *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*, São Paulo: Hucitec, 1998.

⁶²⁷ FRANK, *Quenga de Plástico*, p. 36–37.

deformador do ‘belo’ corpo social⁶²⁸”. Além de representar de modo satírico os paradoxos, as idiossincrasias e os absurdos que caracterizam a sociedade brasileira contemporânea, os romances exploram o potencial do humor de desafiar, contrariar e desconstruir o que na vida social é considerado como norma, podendo em geral escapar – na próxima seção, a nova problemática imposta pelo discurso politicamente incorreto será abordada – à censura e ao controle social.

A subversão carnavalesca se manifesta em grande parte nos romances por meio da representação do mal, da violência e do crime. No que concerne à tradição satírica, esse discurso é, em geral, saturado de imagens de agressão, o que leva alguns estudiosos a descrevê-lo como um tipo “de violência adiada ou silenciosa, um produto das sociedades que aprenderam a disfarçar a agressão crua⁶²⁹”. Catherine Keane relembra o início dessa tradição, afirmando que os satiristas romanos encontraram na representação da violência uma maneira de reencenar conflitos para prevenir discórdias reais e regular o mundo⁶³⁰.

Para Lawrence Olivier e François Gibeault, a transgressão e a representação de pulsões consideradas deletérias encontram no discurso humorístico um meio autorizado de expressão, posto que ele não coloca em risco a organização social. O humor encarnaria, assim, a manifestação de uma liberdade “factícia”, mas necessária para a vida em sociedade:

La violence qui s’autorise de l’humour est toujours symbolique. Elle est violence en tant qu’elle détourne le sens dans un à-propos qui heurte le sens commun. [...] Il faut, croit-on trop facilement, pouvoir dire certaines choses même si elles blessent, heurtent ou sont désagréables. Ensuite, ces aspérités nécessaires sont une forme de violence symbolique, socialement acceptable. [...] L’humour représente une forme de liberté – factice – mise de l’avant par nos sociétés.⁶³¹

A liberação de pulsões violentas é representada no clímax do “Caderno Negro”, narração intradiegetica que integra o romance de Hilda Hilst e que relata a iniciação de

⁶²⁸ LEITE, *Das maravilhas e prodígios sexuais*, p. 146.

⁶²⁹ Tradução nossa do original: “Satire is described figuratively as deferred or muted violence, a product of societies that have learned to disguise raw aggression.” KEANE, Catherine, *Figuring Genre in Roman Satire*, Oxford: Oxford University Press, 2006, p. 42.

⁶³⁰ *Ibid.*, p. 44.

⁶³¹ OLIVIER, Lawrence; GIBEAULT, François, “L’humour comme forme de violence socialement et politiquement acceptable”, in: DUFORT, Julie; ROY, Martin; OLIVIER, Lawrence (orgs.), *Humour et violence symbolique*, Québec, Canada: Presses de l’Université Laval, 2020, p. 35–37.

um jovem interiorano no universo da sacanagem. A cena sucede à descoberta pelo narrador de que Corina, a jovem por quem estava apaixonado e com quem tem sua primeira experiência sexual, se relaciona com outros homens na cidadezinha, inclusive com o padre. Ela se inicia quando o protagonista surpreende Corina em pleno ato sexual com Dedé-o falado, que no povoado havia a reputação de homossexual:

Ela ajoelhou-se embaixo do bicho e esticava a pele dele pra cima pra baixo, abraçava aquela vara enorme e o bicho zurrava, e ela ria ria, se esfregando inteira no pauzão do jumento. Dedé chegou bem perto de mim e falou: “Você é lindo, Edernir, eu gosto mesmo é de você”. Dei-lhe uma taponada na boca, ele rodopiou, ficou de bunda pra minha pica, enterrei com vontade minha linda e majestosa caceta naquele ridículo cu do Dedé. Ridículo é o que eu pensava de tudo àquela hora. Ele gritava: “Ai ai ai que delícia a tua cacetona Edernirzinho. Assim que esporrei (apesar de ridículo), dei-lhe uma vastíssima surra de cinta e quando ele já ia desmaiando a Corina tentando fugir, agarrei-a, forçando para que continuasse a masturbar o bicho. Comprimindo-lhe com energia as bochechas, fiz com que recebesse em plena boca a tonelada de porra do jumento. E assim esporrada, meti-lhe um murro, quebrando-lhe os magníficos dentes. Deixei os dois desmaiados, a velha Cota sempre fechada no seu quarto, o jumento comendo os girassóis plantados rentes à parede da casa, o olhar amortecido e gozoso⁶³².

Nota-se a mudança de registro entre o discurso obsceno de Lori e o de Edernir, o primeiro marcado pela infantilização eufemística e o segundo pela vulgaridade explícita. A agressividade do personagem é reforçada pelo uso dos verbos “enterrar”, “forçar”, “comprimir”, “meter” (um murro), “quebrar”. O conto termina de maneira casual com a reconstrução de um quadro ironicamente bucólico e com a partida do narrador, não mais inocente, da cena do crime e da cidadezinha onde nascera. O comportamento animalesco de Edernir e a prática da zoofilia contribuem para a implementação de uma estética grotesca, que, como afirma Philip Thomson, veicula em geral uma certa agressividade, com vistas à desestabilização do leitor⁶³³. O grotesco, entretanto, na obra de Hilda Hilst, sobretudo na sua trilogia obscena, deve ser igualmente associado à representação de um mundo absurdo e cômico:

⁶³² HILST, *O caderno rosa de Lori Lamby*, p. 62–63.

⁶³³ “Because of the characteristic impact of the grotesque, the sudden shock which it causes, the grotesque is often used as an aggressive weapon. One finds it frequently in satirical, parodistic and burlesque contexts, and in pure invective. The shock-effect of the grotesque may also be used to bewilder and disorient, to bring the reader up short, jolt him out of accustomed ways of perceiving the world and confront him with a radically different, disturbing perspective. There is probably an element of this in all instances of the grotesque, but in some cases it is most marked.” THOMSON, Philip, *The Grotesque*, Londres: Routledge, 1972, p. s.p. (e-book).

Nascidos no século XX, Hilda Hilst e o grotesco que nela ganha força plástica, estariam mais situados na perspectiva do que Kayser (2003) definiu como assustador, tendo-se em mira o acento na presença de um Id fantasmal que, insurgindo, transforma as ordens (física ou moral) que sustenta uma cosmologia segura para o indivíduo, em que o componente do riso, necessário ao grotesco, em vez de conforto traria um desconcerto àquele que vivencia uma experiência absurda do mundo⁶³⁴.

A representação da corrupção moral de Edernir e a união entre crueldade, humor e sexo implementada pelo “Caderno Negro” aponta para um possível diálogo com uma estética sadiana, também identificada em outros romances do *corpus*. Marquês de Sade levou as possibilidades subversivas do erotismo ao extremo, contrariando com seus textos, alvos de censura mesmo após a sua morte, os códigos morais de sua época. Perseguida e condenada tanto pelo antigo regime como pelo republicano e napoleônico, sua obra associa o desejo à violência, mediante uma dinâmica de dominação e submissão. Para Françoise d'Eaubonne a dimensão cômica da escrita de Sade está associada a espetacularização não moralizadora do vício que se opõe ao riso corretivo bergsoniano: “Chez Sade, le rire indique une adhésion fanatique; ce n'est pas l'ordre social qui se venge, c'est lui qui est puni⁶³⁵”.

O exercício da liberdade dentro do universo sadiano é, como afirma Eliane Robert Moraes, inconciliável com a ideia de renúncia e só se realiza de forma plena no mal pela prática sistemática de todos os crimes. As bases que sustentam sua filosofia lúbrica é o “individualismo radical” e a “absoluta negação do outro⁶³⁶”. A protagonista do romance de Juliana Frank encarna muito bem esses valores. Em *Quenga de Plástico*, o crime vincula-se a um prazer solitário e ao riso. As passagens abaixo foram retiradas de dois episódios distintos da narrativa nos quais a heroína, que se define como uma “fora da lei⁶³⁷”, relata as maneiras criativas que encontrou para causar a morte de seus amantes:

Como uma criança cruel, pedi que ele fosse primeiro: assim que ele estivesse afogando, eu iria morrer junto dele. Ele se foi. Sumiu naquele mar preto. Me diverti bastante ao imaginar o seu corpo viril jazendo em meio aos peixes bioluminescentes⁶³⁸.

⁶³⁴ SILVA, Reginaldo Oliveira, *Uma superfície de gelo ancorada no riso: a atualidade do grotesco em Hilda Hilst*, Campina Grande: EDUEPB, 2013, p. 19–20.

⁶³⁵ EAUBONNE, Françoise d', *Eros noir*, Paris: Le Terrain vague, 1962, p. 149.

⁶³⁶ MORAES, Eliane Robert, *Lições de Sade: ensaios sobre a imaginação libertina*, São Paulo: Iluminuras, 2006, p. 10.

⁶³⁷ FRANK, *Quenga de Plástico*, p. 24.

⁶³⁸ *Ibid.*, p. 52.

Apresentei-lhe o rio, dizendo que se chamava paetês. Ele revelou imediatamente uma vontade desesperadora de mergulhar. Considerei uma brilhante ideia. Conselho é algo que só devemos dar aos amigos; quanto aos outros, nada melhor que observá-los serem devorados. Em poucos minutos, ele foi deglutido pelas piranhas pantaneiras, que, quase piores que os abutres, não negaram a carcaça⁶³⁹.

A fantasia e a representação de uma imaginação livre cumprem um papel fundamental nessas cenas. Na primeira, a narradora rompe um pacto de suicídio e regozija-se ao visualizar o cadáver do amante no fundo do oceano. Na segunda, ela mente e manipula o namorado vítima de amnésia, renomeando a seu bel-prazer o universo à sua volta. Ambas as cenas revelam a dinâmica de jogo instaurada pela personagem que se diverte sozinha às custas da desgraça alheia. A crueldade gratuita e pueril de Leysla remete a uma tradição literária libertina da qual Sade foi um grande representante: “Do ponto de vista da libertinagem, é sempre a gratuidade do mal que fundamenta o prazer, e este o único motivo que os devassos reconhecem para a prática do crime⁶⁴⁰”.

CLB reivindica-se de um “sadismo light” que se concretiza na tortura psicológica de alguns de seus amantes, algo que ela associa a um instinto perverso: “Eu não tinha propriamente motivo para ser escrota com ele, mas eu queria, é o instinto pavelso, como explicava uma negra lá da ilha, que ficava apreciando siris morrerem em fogo lento, xingando-os baixinho⁶⁴¹.” A personagem vincula a crueldade a um voyeurismo sádico e à morte. A mesma dinâmica pode ser observada em um dos rituais masturbatórios da mentora de CLB, Norma Lúcia:

Norma Lúcia botava Selma [...]acendia uns incensos fedidos que ela comprava nas Sete Portas, se acorava num canto e soltava o rato para Selma comer. Despejava o rato, quero dizer, porque ele não saía da gaiola, gelava assim que via a cobra. Ela entrava em êxtase só de ver o rato paralisado de terror, e Selma fixava aquele olhar malevolente de cobra nele, com a língua tenteando o ar, para depois, com uma classe sinuosa que só cobra tem, enroscar-se nele, lambê-lo, esmagá-lo e engoli-lo sem pressa. Norma Lúcia não se aguentava de excitação diante desse espetáculo e se masturbava horas seguidas⁶⁴².

O fetiche extravagante da amiga diverte a narradora que se deleita na descrição minuciosa da cena. O caráter ritualístico e a noção de espetáculo são ingredientes

⁶³⁹ *Ibid.*, p. 66.

⁶⁴⁰ MORAES, Eliane Robert, "Um outro Sade", in: SADE, Marquês de, *Os crimes do amor*, Porto Alegre: LP&M, 2002, p. 18.

⁶⁴¹ RIBEIRO, *A casa dos budas ditosos*, p. 78–79.

⁶⁴² *Ibid.*, p. 50.

principais de uma prática sexual que associa o desejo a instintos predatórios primários: o prazer ao medo. A crueldade com os animais ecoa uma pulsão de destruição que pode ser constatada em outras passagens. Com um tom imperturbado, CLB insinua, por exemplo, ter provocado o falecimento do tio por meio de um terrorismo psicológico:

Houve uma fase em que eu telefonava para a casa dele e dizia ‘[...] eu só queria que você soubesse que meu incômodo até hoje não chegou e eu posso estar com um filhinho seu aqui dentro e eu fico pensando: será que vai ser bom, como será a cara dele?’. Ele morria, morria; acabou morrendo, aliás⁶⁴³.

A “sacanagem” da personagem é reforçada pelo dissimulado eufemismo e pela prática da ameaça velada. Ainda que uma aproximação possa ser realizada entre as cenas acima citadas e o universo sadiano, no que tange à representação criativa da crueldade, cabe destacar suas limitações, afinal o terror instalado nos romances selecionados está distante das práticas extremas que podem ser encontradas em textos como *120 dias de Sodoma* ou *Justine*. Ao contrário das obras do escritor francês, a representação do mal no *corpus* não se manifesta pelo excesso ou pela “regra da exaustão⁶⁴⁴” – vistos por Roland Barthes como traços típicos da escrita sadiana – aparecendo de maneira condensada em alguns dos breves episódios que compõem a narrativa.

Um tipo particular de imaginação é solicitado para a criação das “cenas-choque” que expressam gestos de transgressão. A criatividade perversa remete ao conceito de “hipermoral”, desenvolvido por Georges Bataille, inspirado, em parte, nos trabalhos do Marquês⁶⁴⁵. Ele expressa a potencialidade encarnada pela literatura de acessar as zonas obscuras da psique humana, constituída de desejos e pulsões muitas vezes inconscientes, que, na vida real, são objeto de controle: “La littérature est même, comme la transgression de la loi morale, un danger. Étant inorganique, elle est irresponsable. Rien ne repose sur elle. Elle peut tout dire⁶⁴⁶”. Convém, porém, ressaltar que a inventividade aplicada pelas obras na ruptura dos limites do que seria aceitável em sociedade não implica uma não-referência às normas ou a constituição de um universo paralelo onde tudo é possível.

⁶⁴³ *Ibid.*, p. 85.

⁶⁴⁴ BARTHES, *Sade, Fourier, Loyola* [1971], p. 34–35.

⁶⁴⁵ Em seu tratado sobre o erotismo, Georges Bataille afirma: “Nous comprenons que, sans la cruauté de Sade, nous n’aurions pas abordé si facilement ce domaine jadis inaccessible où se dissimulaient les plus pénibles vérités.” BATAILLE, Georges, “L’erotisme”, in: *Œuvres complètes*, Paris: Gallimard, 1987, v. X, p. 194.

⁶⁴⁶ BATAILLE, Georges, *La littérature et le mal*, Paris: Gallimard, 1957, p. 20.

Muito pelo contrário, o gesto de transgressão rebelde reivindicado pelos personagens (com a exceção de Lori Lamby) se define a partir da noção de imoralidade. A infração torna-se, dessa forma, um modo de vida. Ao estudar a obra de Sade, Eliane Robert Moraes postula que o escritor propõe uma “cumplicidade no mal” com um leitor ideal integrado em seu texto⁶⁴⁷. Os romances aqui analisados instauram um pacto semelhante.

José Marques Filho, comparando o protagonista de *Pornopopeia* aos heróis sadianos, enquadra a crueldade daquele em uma dimensão do real cotidiano:

Evidentemente que não podemos comparar a crueldade presente nos libertinos de Sade, com a crueldade de Zeca. O excesso aqui é de outra ordem. O inconcebível dessa espécie de libertino nacional reside no exagero sutil de práticas que poderiam ser, de fato, “reais”. Temos a reprodução repetida de uma prática social, mas num lugar que mescla o universo fictício com a reprodução, o retrato, que se faz mais aos moldes realistas/naturalistas do mundo real⁶⁴⁸.

As ações de Zé Carlos oferecem um contraponto à imaginação desvairada a serviço da representação da crueldade nos demais romances. De todos os personagens do *corpus*, é, sob um certo ângulo, o mais cruel, pois seus “crimes” (as mentiras, traições, violações dos direitos de outrem) não são frutos da mesma inventividade que alimenta o instinto maléfico de Leysla Kedman, por exemplo, e, por essa razão, podem soar como mais verossímeis e assustadores.

6.1.2 – “EM NOME DO CHIFRUDO”: O deboche anticlerical

Os romances constituem um espaço em que os autores podem burlar os acordos sociais, imaginando novas estruturas possíveis e instaurando o que na vida real é condenado pela lei ou condenável pela moral dominante. “Eu não pequei contra a luxúria.

⁶⁴⁷ “Entre o convite e o desafio esboça-se claramente a constituição de um leitor, imaginado como interlocutor ideal. De início, vale lembrar que Sade recusa a ideia de que seu texto possa se oferecer a um leitor médio, ou universal: seus livros não são jamais destinados a um público abstrato. Ou seja, se a cumplicidade não é imediata para o leitor, tampouco ela é suposta pelo autor. O marquês tem em mente um público bastante restrito e específico, ao qual se expressa de forma direta e íntima, como numa conversa particular.” MORAES, Eliane Robert. “Sade, por Man Ray”. *Revista USP*, São Paulo, n. 40, dez./fev. 1998-99, p. 116.

⁶⁴⁸ MARQUES FILHO, *Orgia de exceção: um esboço do projeto literário de Reinaldo Moraes*, p. 160.

Quem peca é aquele que não faz o que foi criado para fazer⁶⁴⁹” dirá a narradora de *A Casa dos Budas Ditosos* ao final de um relato dedicado à descrição minuciosa dos episódios mais picantes que marcaram uma vida dominada por todo excesso e desregramento carnal. Ela desconstrói, por meio da inversão, a noção de pecado, central no texto, e atribui a um chamamento divino o seu comportamento que diverge de modo sistemático das virtudes e mandamentos pregados pela ética cristã (como a bondade e a temperança).

Fazem parte do campo semântico de “pecado” as ideias de infração, erro, culpa, norma, lei e expiação. A inversão carnavalesca que a narradora efetua representa uma dupla infração: moral, pois vai de encontro a um sistema de pensamento religioso; e semântica, pois contraria o emprego padrão do termo. A transgressão passa no romance pela linguagem e Ribeiro acentua o seu poder desestabilizador e demolidor. Parece pertinente lembrar as célebres palavras de Santo Agostinho: “o pecado é uma palavra, um ato ou um desejo contra a Lei Eterna” (“*Peccatum est dictum, vel factum, vel concupitum aliquid contra legem æternam*”⁶⁵⁰”).

Dentre as diversas formas de transgressão que Ubaldo Ribeiro “cataloga”, chama a atenção a violação do celibato clerical e do voto de castidade. O autor reatualiza um *topos* recorrente em textos satíricos pornográficos:

Tiramos até fotos de uma freira, prima de Mike e portadora de uma cara de santarrona exemplar, mas que depois se revelou uma dessas freiras medievais de coleções fesceninas francesas de antigamente e adorava suruba, ou então transar comigo, transávamos praticamente todas as vezes em que nos víamos. E arrumou dois padres para a turma, um veado e outro homem de todas as armas, grande Father Pat Mulligan, que topava qualquer coisa e trocava com Fernando numa boa, eu não sei o que era mais lindo, se Fernando enrabando ele, ou ele enrabando Fernando, às vezes de quatro, muitas vezes de frente⁶⁵¹.

A implementação de uma poética da sacanagem fica evidente no relato da narradora sobre as orgias que ela e o marido organizavam com os amigos, dentre os quais dois padres e uma freira. Esses encontros libertinos atualizam um dos interditos supremos, o religioso. A cena ganha um caráter subversivo pela referência a comportamentos que contrariam a heteronormatividade: as relações lésbicas entre a narradora e a freira e a

⁶⁴⁹ RIBEIRO, *A casa dos budas ditosos*, p. 163.

⁶⁵⁰ SANTO AGOSTINHO *apud* NEVEUT, E., “Formules Augustiniennes. La définition du péché”, *Divus Thomas*, v. 33, p. 617–622, 1930, p. 617.

⁶⁵¹ RIBEIRO, *A casa dos budas ditosos*, p. 107–108.

sodomias dos padres. O uso de termos pejorativos próprios ao registro familiar, como “veado” e “enrubar” contribuem para o efeito de degradação e rebaixamento das figuras eclesíásticas. O desejo de corromper certos símbolos, de deslocá-los para um outro contexto, está presente em outras passagens do romance, como naquela já citada em que Fernando se excita com uma peça vestimentária da freira.

A alusão à prática da sodomia simboliza um gesto de degradação nas obras do *corpus* e deve ser vinculada a um realismo grotesco. Como afirma Bakhtin, nesse modo de representação “o ‘alto’ e o ‘baixo’ possuem [...] um sentido absoluto e rigorosamente topográfico. [...] o alto é representado pelo rosto (cabeça), e o baixo pelos órgãos genitais, o ventre e o traseiro. [...] Degradar significa entrar em comunhão com a vida da parte inferior do corpo⁶⁵²”. Emmanuel Fureix afirma que as práticas sodomitas apresentam na tradição satírica um forte poder simbólico por serem consideradas contra a natureza, tendo sido exploradas nas caricaturas políticas na França do século XIX⁶⁵³. A representação do ato exprime em geral um desvio, uma corrupção ou uma ameaça, tendo sido com frequência utilizada para atacar, ridicularizar um sistema de governo e seus representantes e questionar formas de organização social.

No já mencionado “Caderno negro”, há uma cena de sodomia envolvendo um membro do clero: “Corina de quatro, e o caralho do padre Tonhão agora entrava e saía do buraco de trás da moça, ela rebolando, os olhos revirados. [...] E ele: ‘Ajoelha, e pede por favor, diz que se o meu trabuco não entrar mais no teu buraco tu vai morrer, diz, pede em nome do chifrudo, anda, pede⁶⁵⁴’”. O realismo grotesco, por meio do baixo corporal, contribui para a dessacralização da igreja. A distorção humorística se faz presente no nome sugestivo do padre (que parece aludir ao tamanho do seu sexo), no cândido relato do *voyeur*, na linguagem obscena do padre e na evocação do Diabo pelo eclesíástico, ápice da transgressão carnavalesca

⁶⁵² BAKHTIN, *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento o contexto de François Rabelais*, p. 18–19.

⁶⁵³ FUREIX, Emmanuel, “‘La porte de derrière’. Sodomy et incrimination politique : des caricatures contre Cambacérès (1814-1815)”, *Annales historiques de la Révolution française*, n. 361, p. 109–130, 2010, p. 109–130.

⁶⁵⁴ HILST, *O caderno rosa de Lori Lamby*, p. 57.

Quenga de Plástico expõe diferentes formas de dessacralização de símbolos religiosos: “Lurdirina fez sexo anal com a santa cruz que enfeitava a parede. Todas nós colamos chicletes nos santos e cusparamos no corrimão⁶⁵⁵”. A profanação da cruz como objeto sexual, assim como o vandalismo das imagens dos santos, são expressões de um desejo de “sacanejar” identificado em outras passagens: “Em contrapartida, ela me surpreendeu me presenteando com uma bíblia! Há tempos não recebia um presente! Abri a bíblia, recortei aquelas letrinhas microscópicas, escrevi meu nome várias vezes e coleí na porta de Allan. Isso também é uma coisa muito divertida de se fazer⁶⁵⁶!”. Gesto de insubordinação e rebeldia, a destruição do texto sagrado e o subsequente trabalho de colagem, expõem o narcisismo da personagem. Provocações dessa natureza podem ser identificadas em outras passagens, como quando a narradora rebaixa uma prática católica atribuindo-lhe conotações sexuais: “Enfim, tenho uma relação religiosa com o sexo. Não existe nada mais sexy do que agachar no genuflexório e dar uma oradinha⁶⁵⁷”. Observa-se o efeito de contaminação do obsceno na obra por meio do deslocamento semântico de termos não-eróticos. O texto dialoga com uma tradição de textos anticlericais, no ataque que realiza a símbolos do cristianismo.

A aproximação entre o sagrado e o sexo é sistemática: “No princípio era o pau. E o pau se fez⁶⁵⁸”; “Porque eu fui construída no molde da perfeição, porque se Deus existe, isto é, se ele for mesmo uma grande boceta, eu saí de dentro dessa boceta⁶⁵⁹!”; “Por isso escolhi o pau! O pau se tornou uma entidade para mim⁶⁶⁰”. Da paródia de *Gênesis*, à deificação dos órgãos sexuais, o que se observa é a implementação na obra de uma estética grotesca por meio da qual “todas as coisas sagradas e elevadas são reinterpretadas no plano material e corporal⁶⁶¹”.

⁶⁵⁵ FRANK, *Quenga de Plástico*, p. 57.

⁶⁵⁶ *Ibid.*, p. 56.

⁶⁵⁷ *Ibid.*, p. 30.

⁶⁵⁸ *Ibid.*, p. 62.

⁶⁵⁹ *Ibid.*, p. 32.

⁶⁶⁰ *Ibid.*, p. 51.

⁶⁶¹ BAKHTIN, *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento o contexto de François Rabelais*, p. 325.

6.1.3 – “UMA BRINCADEIRA MUITO SEXY”: A infância corrompida

A desconstrução de um ideal da infância, assim como as provocações de cunho religioso, é uma maneira de as obras se aventurarem em “zonas de risco”, isto é, temáticas tabus e posicionamentos controversos. *O Caderno Rosa de Lori Lamby* investe no potencial transgressivo da erotização do corpo e do falar de uma menina de oito anos, indo de encontro a uma imagem da infância associada a um tempo da inocência, que se opõe a imagem do mundo corrompido do adulto⁶⁶². Como aponta Philippe Ariès, o discurso moderno sobre a natureza da criança, associada à vulnerabilidade e à necessidade de proteção, delineou-se de forma progressiva a partir do século XVII, vinculando-se ao desenvolvimento de um sentimento de família⁶⁶³. A partir de então verifica-se a emergência de uma doutrina moralizadora, empreendida por instituições familiares e educacionais, que, pela vigilância e pelo ensino, buscam preservar a “inocência” da criança e, ao mesmo tempo, prepará-la para a vida adulta, controlando o seu acesso a saberes e práticas consideradas precoces ou deletérias à sua boa formação física e psíquica e regulando, dentre outros, a sua sexualização. Além da imagem de inocência, é atribuída à criança aquela de incompletude, o que justifica o zelo em torno da sua constituição enquanto sujeito.

No *Caderno Rosa de Lori Lamby*, Hilda Hilst submete o leitor a uma experiência de ruptura ao mesclar o imaginário sexual ao universo infantil:

Eu tenho oito anos. Eu vou contar tudo do jeito que eu sei porque mamãe e papai me falaram para eu contar do jeito que eu sei. E depois eu falo do começo da história. Agora eu quero falar do moço que veio aqui e que mami me disse agora que não é tão moço, e então eu me deitei na minha caminha que é muito bonita, toda cor de rosa. E mami só pôde comprar essa caminha depois que eu comecei a fazer isso que eu vou contar. Eu

⁶⁶² Essa concepção da infância emerge no século XVIII como aponta Jeanne Marie Gagnebin: “O in-fans não é mais, pois, rastro vergonhoso de nossa natureza corrupta e animal, mas sim, muito mais, o testemunho precioso de uma linguagem dos sentimentos autênticos e verdadeiros, ainda não corrompidos pela convivência mundana. Assim se elabora uma pedagogia do respeito à criança, da celebração de sua naturalidade, de sua autenticidade, de sua inocência em oposição ao mundo adulto pervertido [...]” GAGNEBIN, Jeanne Marie, “Infância e Pensamento”, in: GHIRALDELLI Jr., Paulo (org.), *Infância, escola e modernidade*, São Paulo: Cortez, 1997, p. 94.

⁶⁶³ “La famille est devenue un lieu d’affection nécessaire entre les époux et entre parents et enfants, ce qu’elle n’était pas auparavant.” ARIÈS, Philippe, *L’enfant et la vie familiale sous l’Ancien Régime*, Paris: Seuil, 1973, p. 8.

deitei com a minha boneca e o homem que não é tão moço pediu para eu tirar a calcinha. Eu tirei⁶⁶⁴.

A estilização caricatural da fala infantil por meio da profusão de diminutivos, frases curtas, orações coordenadas e repetições, somada a referência à boneca (objeto simbólico importante como o crucifixo em *Quenga de Plástico*), evocam uma certa representação da infância baseada na ideia de inocência, desconhecimento do mundo e ingenuidade linguística. A imagem é, contudo, perturbada pela intrusão no relato de elementos que, em conjunto, contribuem para a pintura de uma cena erótica, como o homem mais velho, a cama e a calcinha. Observa-se a passagem de uma postura de obediência à autoridade parental a uma dócil submissão aos comandos do “moço”. A alusão a um crime, a pedofilia, é, como na obra de Frank, o acontecimento inaugural da narrativa e coloca o leitor em estado de alerta, introduzindo-o em um universo que se apresenta de antemão como transgressivo.

Ao adotar o ponto de vista de Lori, Hilst ativa um imaginário no qual as noções de infância e inocência são redefinidas e apresentadas como compatíveis com o exercício pleno da sexualidade. A precocidade da personagem é celebrada no romance: “Lorinha, predestinada é quem nasceu pra ser lambida. Você⁶⁶⁵.” A bolha protetora em torno da criança, descrita como ser desejante e objeto de desejo, é rompida e a separação do universo infantil e o do adulto, iniciador, deixa de existir. O texto justapõe duas perspectivas: o da protagonista e aquele que reflete o mundo oficial. Lori encontra-se a princípio alheia às normas, não imaginando ser, no esquema de pensamento que é o seu, vítima de um crime. Os personagens adultos, em contrapartida, revelam ter plena consciência da lei e da infração:

Tinha muito sol, estava um dia maravilhoso, mas eu estava andando com as minhas perninhas meio abertas e ele disse para eu me esforçar pra andar direito senão podiam querer saber por que eu estava andando assim e era claro que a gente não podia contar.

– Claro que não, tio, senão todo o mundo, todos os papi e todas as mami e todos vão pôr as meninhas pra serem lambidas e tem menininha mais bonita ainda que eu, e aí eu não vou ganhar muito dinheiro, né tio⁶⁶⁶?

⁶⁶⁴ HILST, *O caderno rosa de Lori Lamby*, p. 13–14.

⁶⁶⁵ *Ibid.*, p. 35.

⁶⁶⁶ *Ibid.*, p. 33.

O pacto entre os amantes e a encenação pública por eles realizada, ainda que não sejam motivados pelos mesmos interesses – tio Abel busca escapar de qualquer sanção, enquanto Lori busca evitar a concorrência – evidenciam que a noção de pedofilia e de prostituição infantil estão, sim, presentes no texto. Michel Riaudel postula que na narrativa estão incorporadas as leis morais, em concorrência com as leis do mercado e do desejo:

Na história, debatem-se ou afrontam-se a ética parental (a ordem do Bem), a lei do mercado (a ordem dos bens) e o imperativo de *jouissance*. A primeira é enquadrada por princípios rígidos cuja transgressão leva seus defensores, ao final do percurso, à loucura e ao internamento. Lembremo-nos das últimas páginas do romance, quando os pais descobrem o “diário” da filha: a mãe desmaia e ambos partem para uma casa de repouso⁶⁶⁷.

O caráter provocador da obra resulta da justaposição da felicidade da protagonista, que une prazer e negócios, e a alusão a crimes que simbolizam, na sociedade contemporânea⁶⁶⁸, “o principal modelo de atrocidade”, visto que “a infância tem seu lugar sacralizado fortalecido e essencializado e a crítica à violência contra esses sujeitos ganha força⁶⁶⁹”.

Ao justapor duas visões, da menina alegre e do adulto que a explora, a obra integra representações contrárias da criança no que diz respeito a iniciação sexual que são, como aponta Laura Lowenkron, complementares no que tange ao imaginário coletivo:

[D]o mesmo modo que nos séculos XVIII e XIX o ideal da *criança pura e inocente* serviu de suporte para o aparecimento das figuras da *criança masturbadora* e do *perverso polimorfo*, no final do século XX o novo ideal de infância como *sujeito de direitos especiais* dá origem ao seu corolário: a *criança abusada* ou a *criança explorada sexualmente*, ou seja, transformada em *objeto* ou *mercadoria* sexual. Mais do que infâncias contraditórias, essas figuras que ganharam visibilidade no mesmo contexto histórico podem ser mais bem compreendidas como polos interdependentes e complementares - um representando a infância politicamente idealizada e o outro, o limite mais extremo do desvio desse ideal⁶⁷⁰ [itálico presente no texto original].

⁶⁶⁷ RIAUDEL, "Falando com Deus...", p. 145.

⁶⁶⁸ No século XX, o ideal de proteção da infância passou a ser inscrito na legislação de diversos países após a Convenção sobre os direitos da Criança, adotada pela ONU em 1989. Com a criação de normas específicas, o Estado reconhece a necessidade de se proteger juridicamente sujeitos considerados como detentores de direitos especiais.

⁶⁶⁹ LOWENKRON, Laura, *O monstro contemporâneo: a construção social da pedofilia em múltiplos planos*, Rio de Janeiro: EDUERJ, 2015, p. 52.

⁶⁷⁰ *Ibid.*, p. 53.

No romance de Ubaldo Ribeiro, o relato que CLB faz da própria infância expõe a representação de uma criança inexperiente, mas superdotada e plena de malícia sexual, cujo instinto perverso se manifesta de forma precoce pela dominação do outro: “Chupe aqui, disse eu, que não sabia realmente que as pessoas se chupavam, foi o que eu posso descrever como instintivo. Falei com energia e puxei a cabeça dele para baixo pela carapinha e empurrei a cara dele para dentro de minhas pernas, a ponto de ele ter tido dificuldade em respirar⁶⁷¹.” Ubaldo Ribeiro subverte a cena de iniciação ao conferir à menina virgem a iniciativa e o controle da situação. O fantasma do período da escravidão, abolida poucas décadas antes e, por conseguinte, a questão racial – a alusão ao cabelo crespo “de carapinha” não é anódina – intervêm nessa cena que a própria narradora qualifica como um estupro.

Por intermédio de suas narradoras precoces, Hilst e Ubaldo Ribeiro fazem uma releitura do arquétipo da ninfeta que encontra em *Lolita*, de Vladimir Nabokov, a sua mais célebre encarnação literária. Em uma perspectiva que se situa entre a literatura e a psicanálise, Sébastien Hubier aproxima a figura da jovem adolescente sexualizada da categoria do mito, chamando a atenção para a sua “versatilidade” e para a sua função de condensação de noções contraditórias, como o interdito social e o desejo individual:

En somme, ces jeunes filles à la fois représentent ‘un fragment dépassé de la vie psychique infantile de la collectivité’ et contiennent ‘sous une forme voilée, les désirs d’enfance de [cette] collectivité’ qui grâce à elles connaît ‘l’accomplissement de ses désirs’. [...] Mythique, elle l’est certes en ce qu’elle suscite un conflit insoluble entre l’organisation sociale et les désirs individuels, en ce qu’elle métaphorise, pour la dissimuler, la violence de désirs interdits et se fonde à la fois sur l’éviction de la figure du Père et les défaillances maternelles, sur l’exclusion de toute altérité et une totale détermination par le narcissisme primaire. Mais elle est en outre sans cesse dédoublée et présentée comme étant à la fois une petite fille sage, réservée et constante, et une adolescente exhibitionniste, qui, énonçant explicitement ses désirs, fait reparaître les peurs narcissiques et l’angoisse d’abandon. On comprend dès lors qu’elle soit au centre de récits oxymoriques parcourus d’antithèses et de contradictions et que, comme tout mythe, elle se définisse par son caractère malléable, multiforme, polysémique, qu’elle vive d’inversions, de substitutions, d’ajouts, de références intertextuelles, de retraits, d’innombrables métamorphoses⁶⁷².

⁶⁷¹ RIBEIRO, *A casa dos budas ditosos*, p. 29.

⁶⁷² HUBIER, Sébastien, "Pour l’amour des jeunes filles en fleurs. Jeunesse, désir et romanesque de la Décadence à Marcel Proust", in: *Revue d’Etudes Culturelles en Ligne*, Università degli studi di Roma La Sapienza, 2010, p. 2.

A ninfeta se situa, portanto, em uma encruzilhada entre universos e imagens opostos. Por mais que seja uma versão rejuvenescida dessa figura, Lori encarna bem os paradoxos que a caracterizam, exprimindo uma ingenuidade enternecedora e uma libido desavergonhada.

Juliana Frank inclui em seu texto a dessacralização da infância na sucessão de transgressões realizadas em *Quenga de Plástico*, mas de maneira pontual: “Marcamos um encontro no planetário, que é um lugar infinitamente erótico e cheio de criancinhas, elas ficam lunáticas com as estrelas e gostam ainda mais do que o bambolê, que também é uma brincadeira muito sexy⁶⁷³.” O deslocamento discursivo gerado com a introdução do sexo no universo infantil é realizado pela atribuição de um caráter erótico a uma brincadeira infantil e a um espaço físico, considerado, pela própria narradora, como sendo um ambiente “para toda a família”.

6.1.4 – “A VIDA É FODER”: Quebrando tabus

A dessacralização de símbolos religiosos e da infância integra uma poética mais ampla de desconstrução de interditos morais. Na *Casa dos Budas Ditosos*, é sistemática a banalização de tabus e práticas que carregam um pesado estigma social, como o incesto, a pedofilia, a zoofilia e o adultério. Todo ato que permita a satisfação de um desejo é tido como natural pela narradora cujo depoimento sustenta-se na defesa radical de uma quebra de paradigmas por intermédio do sexo⁶⁷⁴. Sabe-se que os tabus são associados a interditos primordiais⁶⁷⁵. Dentre eles, destaca-se a prática do incesto que, segundo Lévi-Strauss, apresenta como principal característica a sua suposta universalidade, situando-se no limiar entre a ação do instinto natural e a da cultura⁶⁷⁶. A desconstrução desse tabu ocupa

⁶⁷³ FRANK, *Quenga de Plástico*, p. 32.

⁶⁷⁴ A bandalheira generalizada é representada de forma carnavalesca na capa do romance de Ubaldo Ribeiro (anexo 6) que ilustra uma orgia na qual participam símbolos nacionais, como o Saci e o índio, e personagens “estrangeiros”, como o próprio Buda.

⁶⁷⁵ “A palavra tabu pode ser traduzida por ‘sagrado-proibido’ ou ‘proibido-sagrado’. Vem a ser abstenção ou proibição de pegar, matar, comer, ver, dizer qualquer coisa sagrada ou temida. Cometendo-se tais atos, ficam sujeitos a desgraças a coletividade, a família ou o indivíduo. Assim, existem objetos-tabu, que não devem ser tocados; lugares-tabu, que não devem ser pisados ou apenas de que se não deve avizinhar; ações-tabu, que não devem ser praticadas; e palavras-tabu, que não devem ser proferidas.” GUÉRIOS, R. F. Mansur, *Tabus lingüísticos*, Curitiba: Nacional, 1979, p. 1.

⁶⁷⁶ “Voici donc un phénomène qui présente simultanément le caractère distinctif des faits de nature et le caractère distinctif - théoriquement contradictoire du précédent - des faits de culture. La prohibition de

um lugar central no sistema de pensamento que CLB implementa em sua narrativa-manifesto. A adoção de uma poética da sacanagem na representação desse interdito pode ser observada na passagem em que a narradora pinta a sua relação incestuosa com o irmão simulando outra da mesma espécie: “Eu dava de mamar a ele nos peitos e, em seguida, tirava as calças, separava meu clitóris dos grandes lábios, apresentava-o com todo o carinho e ficava vendo ele mamar, geralmente tocando depois uma punheta nele⁶⁷⁷”. O texto confere maior ênfase ao ato transgressivo dos dois irmãos, por meio da dessacralização da maternidade, que é evocada pelo gesto da amamentação e pelo duplo sentido do verbo “mamar”.

Ao colocar a defesa do incesto no centro do sistema de valores defendido por CLB, o romance expõe por meio da literatura o papel fundamental e o estatuto paradoxal deste interdito na concepção da instituição familiar. Michel Foucault foi um dos estudiosos a chamar a atenção para o funcionamento ambivalente desse tabu:

[D]ans une société comme la nôtre, où la famille est le foyer le plus actif de la sexualité, et où ce sont sans doute les exigences de celle-ci qui maintiennent et prolongent son existence, l'inceste, pour de tout autres raisons et sur un tout autre mode, occupe une place centrale ; il y est sans cesse sollicité et refusé, objet de hantise et d'appel, secret redouté et joint indispensable. Il apparaît comme ce qui est hautement interdit dans la famille pour autant qu'elle joue comme dispositif d'alliance ; mais il est aussi ce qui est continûment requis pour que la famille soit bien un foyer d'incitation permanente de la sexualité.

O incesto é solicitado enquanto princípio regulador das relações familiares e, ao mesmo tempo, alvo de repressão no espaço de afetos “sexualmente saturado” que é a família. A interseção entre amor filial e lubricidade é expressa no depoimento de CLB em diferentes passagens, como a seguinte: “Eu me arrependo de não ter comido meu pai, hoje me arrependo, tenho certeza de que, armando um bom esquema, eu conseguiria, ele também era normal, e eu adorava ele⁶⁷⁸.” Nenhuma censura intervém na confissão descomplexada do desejo incestuoso da narradora, que utiliza o termo “comer” (em geral assume o papel ativo nas cenas eróticas que protagoniza), responsável por inscrever o amor filial no domínio do vulgar e do obsceno. Ela se refere, portanto, à figura paterna da mesma maneira reificadora e desabusada que trata os amantes, o que reforça o caráter

l'inceste possède, à la fois, l'universalité des tendances et des instincts, et le caractère coercitif des lois et des institutions.” LÉVI-STRAUSS, Claude, *Les structures élémentaires de la parenté*, Paris, La Haye: Mouton et Maison des sciences de l'Homme, 1967, p. 12.

⁶⁷⁷ RIBEIRO, *A casa dos budas ditosos*, p. 100.

⁶⁷⁸ *Ibid.*, p. 101.

transgressivo do seu discurso. Convém lembrar que no romance de Hilst existe a simulação de uma relação incestuosa entre Lori e o Abel (na realidade um cliente). O tratamento que lhe confere a garota, de tio, reforça o caráter provocador da obra.

A questão do incesto, importante na gestão da sexualidade infantil, tornou-se um dos objetos privilegiados da psicanálise. Como aponta Michel Foucault, na virada do século XIX para o século XX, o então novo campo da medicina levantou o véu de recalçamento que recobria o desejo incestuoso nos indivíduos em uma época em que a perseguição da prática também é intensificada⁶⁷⁹. CLB integra no seu depoimento o “jargão dos psicanalistas”. Para ilustrar o sentimento protecionista que desenvolveu pelo pai, vítima de uma dupla traição familiar (do irmão e da esposa), cita o complexo de Electra e um dos mais célebres personagens shakespearianos, ecoando o fecundo diálogo estabelecido ao longo da história entre literatura e psicanálise: “Eu de Hamlet nessa história, veja que maluquice, eu toda electra, toda hamletiana, em torno de um sentimento cretino como esse⁶⁸⁰.”

Segundo Foucault, o processo de normalização das condutas sexuais no Ocidente, iniciado no século XIX, não é resultado de uma repressão de certas práticas, mas da proliferação de discursos sobre o sexo e pelo exercício da confissão instaurado a princípio pela Igreja e, em seguida, pelas ciências médicas, com destaque para a psicanálise. CLB reflete, em uma de suas digressões, sobre a ligação entre o sacramento religioso e a prática terapêutica: “Ouvido de aluguel sempre teve um grande mercado, a Igreja tem sacadas geniais, vamos reconhecer, a confissão auricular foi uma delas. Freud não chegou a substituir isso⁶⁸¹.”

O dispositivo da sexualidade propiciou, de acordo com a teoria foucaultiana, a criação de múltiplas identidades sexuais e a categorização das chamadas perversões⁶⁸².

⁶⁷⁹ FOUCAULT, Michel, *Histoire de la sexualité. 1, La volonté de savoir*, Paris, France: Gallimard, 1976, p. 172.

⁶⁸⁰ RIBEIRO, *A casa dos budas ditosos*, p. 82.

⁶⁸¹ *Ibid.*, p. 143.

⁶⁸² “L’implantation des perversions est un effet instrument : c’est par l’isolement, l’intensification et la consolidation des sexualités périphériques que les relations du pouvoir au sexe et au plaisir se ramifient, se multiplient, arpentent le corps et pénètrent les conduites. Et sur cette avancée des pouvoirs, se fixent des sexualités disséminées, épinglées à un âge, à un lieu, à un goût, à un type de pratiques.” FOUCAULT, *Histoire de la sexualité. 1, La volonté de savoir*, p. 66.

En fait, il s'agit plutôt de la production même de la sexualité. Celle-ci, il ne faut pas la concevoir comme une sorte de donné de nature que le pouvoir essaierait de mater, ou comme un domaine obscur que le savoir tenterait, peu à peu, de dévoiler. C'est le nom qu'on peut donner à un dispositif historique : non pas réalité d'en dessous sur laquelle on exercerait des prises difficiles, mais grand réseau de surface où la stimulation des corps, l'intensification des plaisirs, l'incitation au discours, la formation des connaissances, le renforcement des contrôles et des résistances, s'enchaînent les uns avec les autres, selon quelques grandes stratégies de savoir et de pouvoir⁶⁸³.

Na *Casa dos Budas Ditosos*, a produção de um discurso sobre o sexo, por intermédio da simulação de uma confissão de cunho autobiográfico, reproduz a lógica de normalização da sexualidade a partir da inversão entre o que é considerado padrão e o que é marginal. Ubaldo Ribeiro não suprime a noção de norma do seu texto, mas a desloca para outras práticas. O depoimento de CLB confere legitimidade a sexualidades periféricas, manias e fetiches sexuais – dissecados, ao longo da história, pela ciência, perseguidos pela Igreja e discriminados ou tolerados pela sociedade de um modo geral – atribuídos a grupos específicos de indivíduos, com frequência, estigmatizados. Em contrapartida, a narradora desqualifica e, ao mesmo tempo, procura converter aqueles que manifestam um comportamento heterossexual tido como padrão, para ela uma “espécie esquisitíssima”.

O discurso da personagem implementa uma tipologia dos indivíduos baseada em suas orientações sexuais por meio de proposições discriminatórias e vexatórias contra aqueles que não se alinham à sua visão do sexo: “Cheguei a pensar em comer ela também, mas não dava, [...] era do tipo meu-negócio-é-homem, uma dessas antas falocêntricas, falófilas e falólatras que não morrem porque lhes falta vergonha⁶⁸⁴.” O teor agressivo e autoritário das suas proposições se traduz pela prática recorrente dos insultos. A criação de termos depreciativos a partir da palavra “falo” busca enfatizar a limitação e fechamento de espírito do alvo do ataque.

A ruptura com o mundo oficial proposta pelos romances ocorre tanto por conta da ação dos personagens quanto pelo discurso e ideias que procuram legitimar. Como já foi salientado, CLB funda sua argumentação nas noções de “normal” e “anormal”, aplicando esses conceitos de maneira diametralmente oposta ao que é defendido pela lei, pelos costumes e pelo senso comum:

⁶⁸³ *Ibid.*, p. 139.

⁶⁸⁴ RIBEIRO, *A casa dos budas ditosos*, p. 84.

Tenho absoluta certeza de que o número de irmãos que transa com irmãs, tios e tias com sobrinhos e sobrinhas, pais com filhas e mães com filhos, ad infinitum, é muitíssimo maior do que a nossa hipocrisia admite, e não há razão por que deva ser de outra forma. E primos criados juntos? É universal – *cousinage, dangereux voisinage*⁶⁸⁵.

Para reforçar os seus polêmicos postulados, ela utiliza modalizadores de certeza e formulações que expressam uma verdade universal, como os ditos populares. Tal postura autoritária leva ao extremo o procedimento de inversão e carnavalização. A narradora desloca a discussão sobre práticas e fantasias eróticas da esfera íntima para o domínio público, fazendo da satisfação dos desejos carnavais o princípio que orienta as relações sociais.

Outro procedimento solicitado na poética carnavalesca implantada no romance é a generalização. São recorrentes no depoimento o uso de modalizadores como “todo”, “ninguém” e “não há dúvida”. Por meio dessas assertivas, que se caracterizam por um tom de verdade universal, ela propõe uma desconstrução radical do *status quo*, elaborando a sua própria teoria moral-sexual: “Todo homem é veado, em maior ou menor grau, e toda mulher é lésbica, em maior ou menor grau. Ninguém é alguma coisa de forma absoluta, não há hipótese⁶⁸⁶”. Em um mundo que opera em uma lógica heteronormativa, a tese da narradora sobre a bissexualidade, que busca aniquilar uma visão dominante e impor uma nova verdade universal, adquire um caráter subversivo. Dessa forma, o que é, a princípio, tido como marginal, torna-se regra. Identifica-se, em menor escala, a prática da generalização com fins humorísticos em *Pornopopeia* e *Quenga de Plástico*: “Toda mulher pestanuda como a Arielle tem um puta matagal cobrindo a xota e adora foder⁶⁸⁷”; “E não me venham com olhares inquisidores, toda mulher gosta de ser escolhida e ficar de quatro⁶⁸⁸”. Zé Carlos parte de uma premissa absurda para estabelecer uma verdade universal e Leysla reconhece que seu comentário sexista vai despertar olhares inquisidores.

CLB preocupa-se em difundir um manifesto de interesse público e apelo universal. Um dos diversos motivos que a levaram a empreender o projeto é um ideal reformador

⁶⁸⁵ *Ibid.*, p. 100–101.

⁶⁸⁶ *Ibid.*, p. 133.

⁶⁸⁷ MORAES, *Pornopopeia*, p. 301.

⁶⁸⁸ FRANK, *Quenga de Plástico*, p. 47.

que consiste na promoção de uma revolução dos costumes. A oradora não hesita em pôr em evidência o caráter utilitário de sua obra: “Creio que, entre outros benefícios que a publicação deste depoimento com certeza trará – e eu quero que traga e fico feliz com isso, gosto de ajudar o semelhante –, está também um serviço público que agora estou prestando⁶⁸⁹”. Deve-se acrescentar o seu desejo de deixar uma marca no mundo e entrar para a história, alcançando uma espécie de imortalidade. Esses dois propósitos se interpenetram e explicam o forte caráter político-ideológico, assim como a dimensão “publicitária” do seu discurso. A imagem de mulher visionária que CLB projeta de si mesma busca facilitar a adesão do seu destinatário ao seu discurso reformador; e o seu discurso reformador contribui para a construção de uma imagem de mulher à frente do seu tempo.

O cerne da sua ideologia é a afirmação de que o desejo lúbrico deve guiar as decisões humanas, superando todo cerceamento operado pela cultura, pela religião, pela moral e pela lei. Ela o sintetiza por meio do seguinte aforismo: “A vida é foder⁶⁹⁰”. O prazer sexual é a medida de todas as coisas e, para alcançá-lo, vale tudo. As frases de efeito simplificadoras que CLB pronuncia são elementos retóricos que integram um falar em nome de um interesse coletivo. A produção de aforismos – postulados que, como afirma Massaud Moisés, expressam de maneira concisa um saber dogmático⁶⁹¹ – reforça o caráter transgressivo do discurso de CLB e contribui para a comicidade do texto devido aos absurdos que encerram e à pretensão de conhecimento universal da narradora. Gilles Deleuze, em um dos seus trabalhos sobre Nietzsche, apontou para o potencial humorístico do estilo aforístico, visto como um veículo privilegiado da ironia: “Un aphorisme est une matière pure de rire et de joie. Si l’on n’a pas trouvé ce qui fait rire dans un aphorisme, quelle distribution d’humour et d’ironie et aussi bien quelle répartition d’intensités, on n’a rien trouvé⁶⁹².”

⁶⁸⁹ RIBEIRO, *A casa dos budas ditosos*, p. 149.

⁶⁹⁰ *Ibid.*, p. 139.

⁶⁹¹ “Empregado inicialmente por Hipócrates (séc. V a.C.) em seus *Aforismos*, o termo designava toda proposição concisa encerrando um saber medicinal baseado na experiência e que podia ser considerado norma ou verdade dogmática. Com o tempo, o vocábulo estendeu-se a outros ramos do conhecimento, como as Leis, a Política, a Agricultura, as Artes. [...] Desse alargamento de sentido resultou a sinonímia quase completa entre os vocábulos ‘aforismo’ e ‘máxima’.” MOISÉS, *Dicionário de termos literários*, p. 13.

⁶⁹² DELEUZE, Gilles, “Pensée nomade”, in: *Nietzsche aujourd’hui*, Paris: 10/18, 1973, p. 171.

Nada impede a CLB de gerir sua vida privada a partir de uma filosofia hedonista. A pretensão de que a concepção particular do prazer divulgada por sua “cartilha” possa ser aplicada de maneira global soa, entretanto, delirante e, como efeito, cômica, sinalizando para a megalomania da narradora. Ao realizar uma autobiografia-manifesto, opera um deslocamento e traz o sexo, a princípio, tido como um tema privado e, em alguns círculos, tabu, para o centro do debate público em nome de um bem coletivo. Essa confusão entre crença particular e interesse coletivo aponta para uma dinâmica carnavalesca. Porém, por detrás do jogo de inversões operado pelo texto, é possível identificar um interessante diálogo com problemáticas que concernem justamente à articulação do público e do privado⁶⁹³, como a interferência do discurso religioso em políticas públicas, contrária à noção de estado laico. Tal fenômeno, que não é uma exclusividade brasileira, foi analisado por Maria das Dores Campos Machado:

Como na maior parte da América Latina, a modernidade e o liberalismo político na sociedade brasileira resultaram de uma combinação à primeira vista paradoxal dos valores igualitários de matriz europeia com os princípios hierárquicos destinados a garantir a exclusão social e política de grande parcela da população nacional, contribuindo para a formação de um fenômeno que manteve o terreno fértil para a intervenção das instituições religiosas na esfera pública⁶⁹⁴.

A obra de Ubaldo Ribeiro reproduz, de certa maneira, essa interpenetração do público e do privado e ecoa a influência de um discurso ideológico na organização social, adotando, entretanto, como bandeira, o que constituiria o oposto dos clichês do discurso religioso⁶⁹⁵, sobretudo o católico e o protestante, dominantes no país, tais como: a defesa

⁶⁹³ João Pissarra Esteves sintetiza a questão: “A relação Público-Privado estabelece-se como oposição destes dois domínios, no sentido em que cada um deles passa a definir uma esfera própria de experiência, cada qual com o seu ethos, que proporciona (e impõe) a cada indivíduo determinados quadros pragmáticos e axiológicos (modelos cognitivos e comportamentais, padrões normativos e estruturas de sensibilidade). Na modernidade, porém, à oposição dos dois domínios (o mais forte traço de continuidade no longuíssimo percurso histórico dos conceitos) vem juntar-se um novo sentido: a sua articulação. O Público torna-se estritamente dependente dos seus membros (indivíduos com singularidade própria, que fazem da subjectividade um ‘trabalho’ pessoal e um projecto de vida), ao mesmo tempo que a afirmação do Privado se torna também dependente da experiência do viver comum (o posicionamento das ‘privacidades individuais’, umas perante as outras, no quadro de uma vida colectiva que decorre no interior de públicos).” ESTEVES, João Pissarra, “Público/Privado”, in: *Dicionário de Filosofia Moral e Política* [online]. Disponível em: http://www.dicionariofmp-ifilnova.pt/wp-content/uploads/2019/07/Publico_Privado.pdf. Acesso em: 31 out. 2020.

⁶⁹⁴ MACHADO, Maria das Dores Campos, “Religião, cultura e política”, *Religião & Sociedade*, v. 32, n. 2, p. 29–56, 2012, p. 30–31.

⁶⁹⁵ Walnice Vilalva e Samuel da Silva Lima apontam o inconformismo anti-religioso como sendo uma das chaves principais para a compreensão da personagem: “Seu inconformismo gera revolta, empoderamento, uma maneira de gritar – ainda que entre quatro paredes – que ela não se sujeita às redomas e platitudes religiosas.” MATOS VILALVA, Walnice Aparecida; LIMA DA SILVA, Samuel, “Do caos do corpo ao

da promiscuidade sexual, do adultério, da pansexualidade, do aborto, entre outros. Por analogia, o texto salienta o caráter absurdo, dogmático e autoritário de duas posturas extremas. CLB propõe um discurso dissonante no qual a liberdade de ser “do contra” transforma-se em obrigação, revelando-se, dessa forma, tão normativa quanto o pensamento conservador e puritano que ela combate. Seu radicalismo, sua tendência ao exagero e à generalização, são algumas das principais ferramentas satíricas do romance e o leitor é convidado a comparar essa representação caricatural a tomadas de posição político-ideológicas que povoam a arena pública.

Muitos dos discursos sociais e lugares-comuns que os narradores desconstroem de maneira carnavalesca tocam a questão do gênero sexual. Convém destacar o fato de que o *corpus* é composto por textos escritos por autores homens e mulheres que exploram e, muitas vezes, subvertem as “dicções” e perspectivas comumente associadas a ambos os sexos. Para alguns críticos e estudiosos, o pertencimento a um gênero revela-se inevitavelmente nas narrativas do “eu”: “[D]ans la mesure où, nécessairement [...] la genèse d'une personnalité ne saurait éluder l'appartenance au sexe, [l'espace biographique] [d'une] femme présentera forcément une spécificité par rapport à [un espace] masculi[n]”. Reinaldo Moraes corrobora com ironia tal concepção da escrita autobiográfica por meio de um narrador autoral que expressa de modo caricatural uma masculinidade predatória. Os demais autores, em contrapartida, desconstroem um ideal dominante de feminilidade por meio de suas narradoras mulheres.

As representações do desejo e do comportamento sexual feminino e masculino são, como aponta Pierre Bourdieu, frutos de construções sociais:

Une sociologie politique de l'acte sexuel ferait apparaître que, comme c'est toujours le cas dans une relation de domination, les pratiques et les représentations des deux sexes ne sont nullement symétriques. Non seulement parce que les filles et les garçons ont, jusque dans les sociétés euro-américaines d'aujourd'hui, des points de vue très différents sur la relation amoureuse, le plus souvent pensée par les hommes dans la logique de la conquête (notamment dans les conversations entre amis, qui font une grande place à la vantardise à propos des conquêtes féminines), mais parce que l'acte sexuel lui-même est conçu par les hommes comme une forme de domination, d'appropriation, de ‘possession’. De là l'écart entre les attentes probables des hommes et des femmes en matière de sexualité — et les malentendus, liés à de mauvaises interprétations des ‘signaux’, parfois délibérément ambigus, ou trompeurs, qui en résultent. A la différence des femmes, qui sont socialement

íntimo desnudado: a estrutura dodebocheno *romance* A casa dos budas ditosos, de João Ubaldo Ribeiro”, *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, v. 54, p. 455–471, 2018, p. 459.

préparées à vivre la sexualité comme une expérience intime et fortement chargée d'affectivité qui n'inclut pas nécessairement la pénétration mais qui peut englober un large éventail d'activités (parler, toucher, caresser, étreindre, etc!), les garçons sont inclinés à 'compartimenter' la sexualité, conçue comme un acte agressif et surtout physique de conquête orienté vers la pénétration et l'orgasme.

Hilst, Frank e Ubaldo Ribeiro criam heroínas que encarnam uma sexualidade tradicionalmente associada, como exposto acima, aos homens, podendo ser caracterizada como livre, desinibida, “empreendedora” e independente do sentimento amoroso. O prazer para elas está geralmente vinculado à penetração (com a exceção de Lori) e à contemplação e manipulação do órgão genital masculino. CLB e Leysla ocupam, em certas passagens, o papel ativo nas relações sexuais, o que se revela tanto na prática (nomeadamente no uso de brinquedos eróticos que assumem a função do falo), como na linguagem, com o uso do verbo “comer” na voz ativa: “Comi a bunda dele algumas vezes, mas ele me emprestava um nome masculino e quase sempre me pedia para usar uns dildos especiais, umas picas de borracha deste tamanho que se encaixavam direitinho no púbis da mulher e ela gozava de tanto se esfregar⁶⁹⁶”; “Passei a noite inteira introduzindo vibradores no cu do velho safado⁶⁹⁷.”

Ainda que a representação de uma sexualidade livre pareça sugerir um empoderamento feminino, os autores jogam com as expectativas do leitor ao inserir na fala das narradoras aparentes contradições, sobretudo quando elas se colocam voluntariamente numa posição de objeto do desejo e da dominação masculinos, como é o caso de Leysla Kedman, que romantiza o estupro e a violência doméstica, ou quando criticam movimentos de liberação femininos, como o faz CLB. O discurso sobre o gênero e sobre a relação de poder entre os sexos cumpre, portanto, um papel importante na afronta à correção política.

⁶⁹⁶ RIBEIRO, *A casa dos budas ditosos*, p. 112.

⁶⁹⁷ FRANK, *Quenga de Plástico*, p. 63.

6.2 – “A MODERNA INQUISIÇÃO”: O politicamente incorreto

As ideologias e visões de mundo dos narradores são expressas mediante um conjunto de afirmações, muitas vezes redutoras e generalizadoras, que podem ser rotuladas como politicamente incorretas. Como afirma Geoffrey Hughes, “em tempos modernos, as diferentes áreas de sensibilidade e desaprovação conscientizadas pelo feminismo e pelo politicamente correto criaram novos tabus, como termos degradantes para mulheres, homossexuais, estrangeiros e minorias⁶⁹⁸”. Essa noção concerne à classificação de diferentes formas de representação (dentre as quais, a linguagem verbal) como ‘corretas’ ou ‘incorretas’, prescrevendo o uso das primeiras e condenando o uso das segundas, com o objetivo de combater preconceitos e discriminações e promover uma mudança social⁶⁹⁹.

No âmbito da incorreção política associada às representações de gênero, *A Casa dos Budas Ditosos* chama, em especial, a atenção não somente porque existe uma disparidade entre o sexo do autor real e o do autor ficcional, ludicamente exploradas pelo primeiro, como também porque o texto expõe um discurso assumidamente controverso sobre homens e mulheres. Se, por um lado, a plena consciência e exercício do livre-arbítrio de CLB, sobretudo no que diz respeito à gestão do seu corpo e do seu desejo, dialoga com lutas feministas do passado e do presente, por outro, ela ridiculariza o movimento e manifesta uma assumida visão “falocêntrica” e redutora da sexualidade e das relações humanas. Como aponta Micheli Amorim Cruz, o romance prepara uma armadilha “sacana” para o leitor que de forma apressada pode associar a mensagem de empoderamento de CLB ao feminismo⁷⁰⁰. Ao se contrapor ao movimento feminista, pela sua natureza política⁷⁰¹, ela emite uma visão também politizada do real, que, todavia,

⁶⁹⁸ Tradução nossa do original: “In modern times the different areas of sensitivity and disapproval conscientized by feminism and by political correctness have created new areas of taboo, such as demeaning terms for women, homosexuals, foreigners, minorities.”] HUGHES, Geoffrey, *Political Correctness: A History of Semantics and Culture*, Oxford: John Wiley & Sons, 2010, p. 48.

⁶⁹⁹ SCABIN, Nara Lya Cabral, *Politicamente correto, uma categoria em disputa*, Curitiba: Appris, 2018, p. 34.

⁷⁰⁰ “Dedicado às mulheres, o romance *A casa dos budas ditosos* passa longe de compor um discurso feminista. A oferta é, na verdade, mais uma das várias armadilhas apresentadas ao leitor, porque deixa supor que poderia se tratar de relato militante.” AMORIM CRUZ, *Estratégias retóricas na construção do discurso erográfico em A casa dos budas ditosos: procedimentos e implicações*, p. 55.

⁷⁰¹ “A teoria política feminista é uma corrente profundamente plural e diversificada, que investiga a organização social tendo como ponto de partida as desigualdades do gênero. Com essa análise, evidenciam-se alguns dos limites mais importantes das instituições vigentes, que, a despeito de suas pretensões

escapa a classificação binária entre conservadorismo e progressismo.

Para Makhtar Diouf, o movimento feminista opera em dois níveis: por meio de uma reflexão sobre os fundamentos históricos da dominação da mulher pelo homem e por ações práticas que buscam mudar essa realidade⁷⁰². O pensamento de CLB apresenta alguns pontos de contato e diversos pontos de distanciamento com relação ao movimento. No que diz respeito ao primeiro nível, constata-se que o discurso da libertina é pontuado por digressões nas quais aborda a relação de poder entre os sexos. Ela denuncia, por exemplo, o duplo padrão de exigência imposto para homens e mulheres na esfera pública no que diz respeito ao comportamento e à vestimenta. Conta, consternada, a história da jovem que foi agredida pelo namorado por ser julgada como uma mulher fácil após uma tentativa de sexo oral. Apesar de ecoar mediante suas considerações um certo senso comum no que diz respeito ao tema, sua linha argumentativa principal contraria o que é o ponto de partida para o feminismo: a constatação de uma dominação masculina, premissa que corresponde, segundo Pierre Bourdieu, não só a um dado histórico, mas sobretudo a um dado simbólico, estando de forma profunda enraizado na ordem social⁷⁰³.

De maneira voluntariamente controversa, CLB defende a ideia de que os diversos obstáculos com os quais as mulheres tiveram de se confrontar, ao longo do tempo, foram-lhes benéficos, criando em torno delas situações de desafio propícias à reatividade e ao

democráticas e igualitárias, naturalizam e reproduzem assimetrias e relações de dominação. Evidenciam-se também limites das teorias políticas tradicionais, que tendem a aceitar sem questionamento a distinção entre a esfera pública e a esfera privada e que são cegas à relevância política da desigualdade de gênero. Em certo sentido, toda teoria feminista é ‘política’, na medida em que é fundante, no feminismo, a compreensão de que os limites convencionais da política são insuficientes para apreender sua dinâmica real. Assim, a história, a sociologia, a antropologia ou a psicologia feministas têm inegável caráter político.” BIROLI, Flávia; MIGUEL, Luis Felipe, "Introdução", in: BIROLI, Flávia; MIGUEL, Luis Felipe (orgs.), *Feminismo e política: Uma introdução*, São Paulo: Boitempo Editorial, 2014, p. 5.

⁷⁰² “Il est sûrement plus conforme à la réalité de parler des ‘féminismes’ que du ‘féminisme’, quoique les deux puissent se retrouver dans le même terme ‘mouvement féministe’, qui fonctionne à deux niveaux : le niveau de la théorie qui s’assigne comme mission de chercher à comprendre dans ses fondements le phénomène de domination de la femme par l’homme, et le niveau de l’action pratique qui vise à mettre fin à cette situation.” DIOUF, Makhtar, *Lire le(s) féminisme(s): Origines-discours-critiques*, Paris: Editions L’Harmattan, 2012, p. 11.

⁷⁰³ “L’ordre social fonctionne comme une immense machine symbolique tendant à ratifier la domination masculine sur laquelle il est fondé : c’est la division sexuelle du travail, distribution très stricte des activités imparties à chacun des deux sexes, de leur lieu, leur moment, leurs instruments ; c’est la structure de l’espace, avec l’opposition entre le lieu d’assemblée ou le marché, réservés aux hommes, et la maison, réservée aux femmes, ou, à l’intérieur de celle-ci, entre la partie masculine, avec le foyer, et la partie féminine, avec l’étable, l’eau et les végétaux ; c’est la structure du temps, journée, année agraire, ou cycle de vie, avec les moments de rupture, masculins, et les longues périodes de gestation, féminines.” BOURDIEU, Pierre, *La domination masculine*, Paris: Seuil, 1998, p. 15.

desenvolvimento de uma inteligência especial. Chega a lastimar que as novas gerações sejam poupadas desses desafios, revelando-se, por isso, inferiores. CLB inverte a lógica da dominação masculina, em escala individual, com o auxílio das armas de sedução que desenvolveu ao longo da vida (apenas no que diz respeito à sedução e ao sexo). Em escala coletiva, ela afirma desejar promover a emancipação da mulher com o seu manifesto que, em suma, incita as mulheres a serem como ela, livres no âmbito sexual, mas escravas de uma cartilha que caracteriza a conduta pansexual como sendo a norma. O essencial da sua ideologia, que ela assinala como sendo “feminista progressista”, está sintetizada na passagem a seguir:

A verdade é que, sob certo sentido, as mulheres não têm razão de queixa. Em primeiro lugar, essa conversa de que a maior parte da História da humanidade foi vivida sob o domínio masculino é bastante questionável. [...] Em segundo lugar, você pode até alegar que isso forçou as mulheres a desenvolver aptidões pouco louváveis, como dissimulação, chantagem emocional e sedução com golpes baixos, mas a verdade é que as mulheres sempre tiveram um poder desmesurado sobre os homens, e muitos de bom grado prefeririam o inferno e todos os seus diabões a passar de novo pelo que lhes fez passar alguma mulher. O próprio machismo se voltou contra os machões, tornou o homem prisioneiro dele mesmo, obrigado a não chorar, não broxar, não afrouxar, não pedir penico. Aquilo que, numa primeira visão, oprimia somente as mulheres oprimia mais os homens, que até hoje vivem cercados por um cortejo de mulheres fantasmagóricas, reais e imaginárias, sempre prontas a esquartejá-los, se o pegarem fora desses padrões. E não adianta psicanálise, nem ficar arrotando liberações. Eles têm medo, eme-é-dê-ó, cagam-se de medo. Medo, teu nome é macho, não disse o Bardo, mas digo eu. Quanta mulher não comeu o homem que quis, apenas porque ele não podia recusar uma mulher? Uma mulher se tranca com um homem num quarto e diz que ele vai comer ela. Ele tem que comer, a não ser que ela seja o corcunda de Nôtre Dame. Até mesmo recusar uma mulher obedece a normas, porque é estabelecido o direito de ela se ofender, se a recusa for feita fora das normas. Por exemplo, "você é feia, e eu não vou lhe comer", não se diz uma coisa dessas a uma mulher. Para não fazer uma inimiga mortal, o recusador tem que ser artista. Já a mulher pode recusar perfeitamente e mesmo nos piores termos possíveis -- "você nunca, tá?" --, as mulheres sabem do que estou falando, sou uma feminista esclarecida-progressista, sou um grande homem fêmea⁷⁰⁴.

A negação da dominação do homem, que compõe a sua tese principal, é apoiada por estereótipos a respeito do comportamento feminino e masculino que analisa a partir de exemplos concretos. Ela seleciona cenas estereotipadas do cotidiano que ilustram uma inversão na relação de forças, deixando de certo de lado outros elementos da realidade que comprometeriam o ponto de vista defendido, como casos recorrentes de assédio moral e sexual, a violência doméstica e a desigualdade salarial. A partir do seu olhar carnavalesco, apresenta os homens, alvos da sua simpatia condescendente, como vítimas.

⁷⁰⁴ RIBEIRO, *A casa dos budas ditosos*, p. 66–67.

Seu posicionamento reflete uma recusa pessoal de projetar uma imagem de fraqueza. Contraditório por natureza, alimenta as diferenças de gênero ao mesmo tempo que tenta superá-los:

Explicar que sou um grande homem e não digo que sou uma grande mulher pela mesma razão por que não existe onça, só onça, nem foco, só foca, tudo isso é um bobajol de quem não tem o que fazer ou fica preso a idiossincrasias da língua, como aquelas cretinas feministas americanas que queriam mudar history para herstory ,como se o his do começo da palavra fosse a mesma coisa que um pronome possessivo do gênero masculino, a imbecilidade humana não tem limites.

A caricaturização do pensamento feminista, acompanhadas pela injúria e pela ridicularização do Outro são sinais de um gosto particular pela polêmica. A narradora cita, no início da sua exposição, alguns substantivos epicenos e, contrariando o uso padrão da língua, adota a classificação “homem”, como espécie, acompanhada da menção ao gênero feminino: “homem fêmea”. Ainda que exerça a sua liberdade na criação de novas expressões, critica de forma veemente o emprego do vocábulo “herstory”, cunhado por militantes feministas americanas nos anos 1970, que de maneira inversa ao que faz CLB, buscavam marcar o gênero feminino para simbolizar a necessidade de se contar a História levando-se em conta a perspectiva e o papel das mulheres. Ela estigmatiza o movimento, ignorando o gesto de “correção” historiográfica que justifica o neologismo. Convém ressaltar que o termo faz parte, como aponta Geoffrey Hughes, de uma engenharia semântica típica do discurso politicamente correto⁷⁰⁵.

Se em determinados momentos, CLB postula que na guerra de forças entre homem e mulher tem vantagem, em outros ela prega a necessidade de uma emancipação feminina, apropriando-se de um imaginário sobre o feminino ligado à domesticidade e à submissão: “Penso principalmente nas mulheres, gostaria que as mulheres, ao tempo em que se tornassem mais ousadas, se tornassem também mais abertas, mais compreensivas, deixassem de ser tão mulheres, por assim dizer⁷⁰⁶”. Ainda que globalmente veicule uma visão não-consensual da realidade, a narradora apoia-se em imagens estereotipadas, um

⁷⁰⁵ “Semantic engineering involves interventions in the existing semantic market by two principal means: the claiming of new meanings for established words and the creation of new lexical forms. With both types the intention is to shift the agenda and highlight the change by the tactic of unfamiliarity. Notable instances concerning feminism were the extended use of sister, the creation of herstory, and the great number of forms in which the suffix –man has been replaced by –person.” HUGHES, *Political Correctness*, p. 30.

⁷⁰⁶ RIBEIRO, *A casa dos budas ditosos*, p. 131.

repertório que todo indivíduo herda de forma automática pela cultura e pela linguagem, nas palavras de Louis-Marie Morfaux:

[C]lichés, images préconçues et figées, sommaires et tranchées, des choses et des êtres que se fait l'individu sous l'influence de son milieu social (famille, entourage, études, profession, fréquentations, médias de masse etc.) et qui se déterminent à un plus ou moins grand degré nos manières de penser, de sentir et d'agir⁷⁰⁷.

Outro aspecto antifeminista do seu discurso, presente na sua preleção sobre a relação entre os sexos, é o fato de que ela retoma uma imagem da mulher ligada à manipulação e ao fingimento. Ademais, assume ao longo do seu depoimento posicionamentos que poderiam ser classificados como machistas, afirmando, por exemplo, ter se tornado mulher apenas depois de ter sido “inaugurada” por um homem “como uma verdadeira fêmea deve ser inaugurada por um verdadeiro macho⁷⁰⁸”, adotando termos que aludem a um instinto primitivo e a um determinismo da espécie. Como um todo, a ideologia de CLB está evidentemente deslocada em relação a discursos dominantes⁷⁰⁹. Ubaldo Ribeiro atribui à personagem um posicionamento paradoxal, uma postura inclassificável, o que impossibilita sua adoção como símbolo de causas progressistas ou conservadoras. O autor busca claramente evitar que sua protagonista se torne um modelo de pensamento e de conduta, preservando o seu caráter marginal puramente transgressivo e irrecuperável.

A relação que CLB estabelece com a realidade remete-nos a outro célebre personagem de Ubaldo Ribeiro, o protagonista de *Sargento Getúlio*⁷¹⁰. Ambos nutrem uma relação problemática e conflituosa com a sua época e encarnam, cada um à sua maneira, a rebeldia e a inadequação. Se o jagunço quer que o seu mundo, em franca mutação, permaneça o mesmo, a libertina deseja que o mundo à sua volta se transforme

⁷⁰⁷ MORFAUX, Louis-Marie Morfaux *apud* AMOSSY, Ruth; HERSCHBERG PIERROT, Anne, *Stéréotypes et clichés: langue discours société*, Paris: Nathan, 1997, p. 27.

⁷⁰⁸ RIBEIRO, *A casa dos budas ditosos*, p. 78.

⁷⁰⁹ Ingrid Marinho e Elcio Lucas explicam essa contradição a partir de uma análise psicológica da personagem: “Talvez, o caminho da liberdade em expor suas experiências sexuais foi a trilha que CLB encontrou para despistar o olhar do leitor do tradicionalismo enraizado nela mesma, embora tente durante todo o relato construir um perfil diferente de mulher”. MARINHO, Ingrid; LUCAS, Elcio, “CLB: o perfil da mulher velada em *A casa dos budas ditosos*, de João Ubaldo Ribeiro”, *Revista Alpha*, v. 17, n. 2, p. 45–57, 2016, p. 54.

⁷¹⁰ Nesse *romance* de 1971, o personagem epônimo, um jagunço a serviço de um poderoso homem político, narra suas desventuras no sertão nordestino, quando, após sequestrar um adversário político do seu chefe, tenta cumprir a missão de transportá-lo de Paulo Afonso, no estado da Bahia, a Aracaju, no Sergipe, contrariando todos os obstáculos que surgem no seu caminho.

à sua imagem. Ainda que não tenha o mesmo final trágico⁷¹¹, CLB manifesta uma reação similar diante das contrariedades, um fechamento em si mesma, que culmina na consolidação de um sistema de pensamento particular e na elaboração de discurso original autoritário e politicamente incorreto.

Geoffrey Hughes aponta que o conceito da correção política foi implementado de início nas universidades americanas, no final dos anos 80, e ganhou de forma progressiva grande visibilidade em volta do globo, fazendo hoje parte do vocabulário cotidiano⁷¹². Os autores das obras, em especial João Ubaldo Ribeiro, Reinaldo Moraes e Juliana Frank, publicaram seus textos em uma época em que a noção do politicamente correto instala-se de maneira substancial no Brasil e torna-se um critério de validação e depreciação, ou mesmo censura, de diversos tipos de falas e posicionamentos⁷¹³. Eles exploram o potencial cômico associado ao não-respeito de um certo decoro linguístico, afrontando de maneira direta o policiamento que se instalou na esfera pública. A narradora da *Casa dos Budas Ditosos* aborda a questão e, como grande comentadora dos costumes que é, faz uma leitura irônica dos novos tempos:

Hoje em dia tudo ofende e, como nós vivemos macaqueando os americanos, também ficamos politicamente corretos, e um babaca aí agora está querendo uma lei proibindo piadas que possam ofender qualquer grupo, de qualquer tipo. Imagino o surgimento de um grupo anti piadas -- a Igreja Universal da Assembleia dos Homens Sérios -- registrado e, portanto, a proibição de contar qualquer piada, sob o risco de ofendê-lo. Haverá piadas clandestinas, contrabandistas de piadas, transeiros de piadas, fornecedores de piadas de árabe e judeu e presos inafiançáveis pelo delito de contar piadas⁷¹⁴.

⁷¹¹ Getúlio revela estar apegado a um código de honra obsoleto (que é aproximado na narrativa à virtude, *aretê*, modelo moral dos gregos antigos) e a um determinado *status quo*, e se recusa a adaptar-se aos novos tempos e a obedecer a contraordem que recebera durante a execução de sua missão. Atormentado por um conflito existencial shakespeariano (o texto explora a aproximação com Hamlet), ele sucumbe gradualmente à loucura e sua percepção da realidade ganha dimensões épicas. Ao final do romance, ele acaba por assimilar a sua persona à figura mítica do Dragão Manjaléu, no qual, em seu delírio, metamorfoseia-se.

⁷¹² HUGHES, *Political Correctness*, p. 3.

⁷¹³ Luiza Ribeiro de LIMA e Heitor Costa Lima da ROCHA retraçam a instalação do conceito no país: “No caso do Brasil, o assunto começou a ser abordado nos anos 90, quando o termo foi traduzido do inglês e passou a ser debatido por um público ainda muito restrito, aparecendo pela primeira vez na imprensa através de um artigo de Renato Janine Ribeiro, publicado na Folha de S. Paulo em 1992. Foi apenas em 2005, com o advento da cartilha ‘Politicamente Correto e Direitos Humanos’ e a polêmica levantada por ela, que o referente ganhou notoriedade por conta da sua publicização, tornando-se objeto de debate público. Pode-se dizer que ele ainda passa por uma fase polêmica se considerarmos que seu uso continua frequente e verificável nos mais diversos tipos de discurso, e não mais limitado ao público acadêmico.” LIMA, Luiza Ribeiro de; ROCHA, Heitor Costa Lima da, “Das Guerras Culturais à Eleição de Donald Trump: A relação entre o ‘politicamente correto’ e as lutas por reconhecimento”, in: *Anais do XIX Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste*, Fortaleza, 2017, p. 3.

⁷¹⁴ RIBEIRO, *A Casa dos Budas Ditosos*, p. 133.

A diatribe contra a correção política baseia-se no que a personagem acredita ser um direito inalienável do ser humano: a livre expressão, entendida aqui, como é óbvio, segundo as suas próprias normas, elaboradas no campo do excesso e da inversão. Denuncia assim o processo de regulação do discurso, fazendo uma projeção irônica do futuro por meio de uma analogia com o universo clandestino. A utilização de uma linguagem ofensiva funciona como um ataque tanto ao alvo da sua crítica (os “americanos”) como ao princípio que este representa.

No seu deboche contra o politicamente incorreto, a narradora cita a piada, gênero textual típico, ainda que não exclusivo, de interações orais. Como define Salvatore Attardo, pode ser pré-fabricada (*canned*) ou conversacional⁷¹⁵. A primeira consiste em geral em curtas narrativas, que apresentam, em sua estrutura, uma preparação (*setup*) e um desfecho humorístico (*punch line*). A segunda integra-se de maneira espontânea e improvisada em conversações do dia a dia. Ambas se destacam pela sua eficaz brevidade. Esse traço é, sem dúvida, um dos aspectos do tipo de humor expresso pelo romance de Ubaldo Ribeiro e, em diferentes escalas, nas demais obras que compõem o *corpus*. A narração da CLB é pontuada por frases choque (ou *punch lines*), semelhantes a máximas, que condensam uma perspectiva ultrajante, inabitual e, por conseguinte, cômica, que pode com facilidade ser considerada ofensiva para um grupo social, como nos trechos a seguir: “Toda mulher portuguesa dá a bunda, ou pelo menos dava, para manter a santa virgindade vaginal, como aqui⁷¹⁶”; “[...] embora fosse machíssimo como todo português, inclusive os veados⁷¹⁷”. A gratuidade e aleatoriedade dessas declarações realçam o caráter provocador do texto. Ao longo do seu depoimento, ela multiplica comentários desse gênero, adotando como alvo diferentes grupos: homens, mulheres, heterossexuais, homossexuais, portugueses, baianos, entre outros.

Do ponto de vista psicanalítico, a piada é considerada, como diversas formas de humor, como uma válvula de escape que permite ao indivíduo extravasar sentimentos inapropriados, medos e impulsos inibidos⁷¹⁸. Nesse sentido, pode manifestar o mesmo

⁷¹⁵ ATTARDO, Salvatore, *Encyclopedia of Humor Studies*, Los Angeles: SAGE Publications, 2014, p. 417.

⁷¹⁶ RIBEIRO, *A casa dos budas ditosos*, p. 43.

⁷¹⁷ *Ibid.*, p. 42.

⁷¹⁸ R. Kirk Mauldin sintetiza essa visão: “Rather, the function of jokes in much of the literature is equated with that of a safety-value; that is to say, the function of jokes which marginalize a particular group is to

componente agressivo que muitos estudiosos assimilam, como vimos, à sátira. Como o humor de uma maneira geral, não só costuma tocar em tabus e em limites morais como também cumpre importantes funções sociais de coesão e de marginalização dentro de um grupo ou entre diferentes grupos de indivíduos⁷¹⁹. Tem um potencial divisor, pois transforma em geral, por meio do estereótipo, do clichê e do lugar-comum, ou seja, de representações partilhadas coletivamente, um indivíduo ou grupo social em objeto de divertimento de um público-alvo determinado pelo contexto no qual ela é proferida. Dessa forma, cria um espaço comunicativo no qual ideias e práticas condenáveis, como o preconceito e a discriminação, podem ser expressos de forma impune.

O discurso satírico, tal como ele é integrado nos romances, propõe não só uma visão carnalizada da realidade, como também uma afronta a um ideal de correção política, que é pela própria natureza paradoxal:

A correção política inculca um senso de obrigação ou conformidade em áreas que deveriam ser (ou são) questões de escolha. No entanto, teve uma grande influência sobre o que é considerado “aceitável” ou “apropriado” em linguagem, ideias, normas de comportamento e valores. Mas “fazer a coisa certa” é, obviamente, uma simplificação exagerada. Há uma antítese no cerne do politicamente correto, uma vez que é liberal em seus objetivos, mas frequentemente não liberal em suas práticas: portanto, gera contradições como discriminação positiva e ortodoxia liberal⁷²⁰.

Por mais que se baseie em um ideal liberal e esteja muitas vezes fundado “em boas intenções”, a normatização do que é aceitável em termos de discurso se apresenta como

both provide an outlet for inappropriate feelings and to relieve private fears by making light of a perceived threat (Dundes, 1987; Mindness, 1987; Wilson, 1985). Psychoanalytic theories also presuppose the functionality of humor-as-safety-valve: tendentious jokes ‘permit the expression of inhibited impulses about taboo subjects’ and hostile jokes provide the teller with a displaced means of dealing with aggression (Smyth, 1986).” MAULDIN, R. Kirk, "The Role of Humor in the Social Construction of Gendered and Ethnic Stereotypes", *Race, Gender & Class*, v. 9, n. 3, 2002, p. 78.

⁷¹⁹ É o que afirma Giseline Kuipers, a partir dos trabalhos da antropóloga Mary Douglas: “Jokes often deal with taboos or ‘painful subjects’; this means that social and moral boundaries are often transgressed to some extent [...]. Humor, however, also marks social boundaries: it is a powerful means of pulling people together and, in doing this, automatically shutting other people out. Sometimes this takes place directly, by laughing at people, but it can also be indirect: taking place through shared standards of what is funny and what is not, or because the joke includes a reference that not everyone understands. The laugh makes group boundaries clearly visible and palpable: he who laughs belongs, he who does not laugh is excluded.” KUIPERS, Giseline, *Good humor, bad taste: a sociology of the joke*, Berlin: De Gruyter Mouton, 2015, p. 10.

⁷²⁰ Tradução nossa do texto original: “Political correctness inculcates a sense of obligation or conformity in areas which should be (or are) matters of choice. Nevertheless, it has had a major influence on what is regarded as ‘acceptable’ or ‘appropriate’ in language, ideas, behavioral norms, and values. But “doing the right thing” is, of course, an oversimplification. There is an antithesis at the core of political correctness, since it is liberal in its aims but often illiberal in its practices: hence it generates contradictions like positive discrimination and liberal orthodoxy.” HUGHES, *Political Correctness*, p. 4.

uma nova modalidade de interdito⁷²¹, que se assemelha, muitas vezes, ao que a narradora de *Quenga de Plástico* classifica como “moderna inquisição⁷²²”. O politicamente incorreto configura-se como uma das principais transgressões propostas pelos romances, dialogando com procedimentos já citados: a valorização do crime e do mal, a defesa de práticas tabus e a ofensa.

Dentre as diferentes manifestações do politicamente incorreto nas obras, destaca-se a apologia a um comportamento transgressor. Nos textos de Ubaldo Ribeiro e Moraes são expostos posicionamentos que vão de encontro a um discurso "oficial" sustentado por políticas públicas sociais e de saúde⁷²³. As campanhas de conscientização governamentais exercem o que Michel Foucault designa como biopoder⁷²⁴, pregando uma forma de regulação do prazer, disciplina das paixões e controle dos instintos e vontades dos cidadãos em nome de um bem coletivo. Esse discurso oficial associa-se a saberes propagados pelo campo médico-científico e encontra no aparelho midiático a sua principal forma de difusão. Em algumas passagens da *Casa dos Budas Ditosos* e de

⁷²¹ Como aponta Hughes, à medida em que o uso indiscriminado da noção de politicamente correto se intensificou, os seus alvos se diversificaram, o que resulta em um amálgama de diferentes causas e agendas ideológicas cuja importância e impacto social são variáveis. Esse fenômeno contribuiu para a emergência de um sentimento de constante patrulhamento discursivo: “As political correctness has become more fashionable, so it has become less clearly defined, as is typical with such phrases when their currency broadens. It now covers a whole range of individual, social, cultural, and political issues, and topics as diverse as fatness, appearance, stupidity, diet, crime, prostitution, race, homosexuality, disability, animal rights, the environment, and still others. It has taken on the characteristics of a buzzword, becoming a fashionable phrase without a clear meaning, but one which nevertheless invokes certain clear responses, hostile or positive, depending on context. It is a semantic sign of orthodoxy with not one, but several party lines. Obviously, not all of these listed issues are of equal social importance, especially in terms of values and morality. Yet often they are accorded similar weight and seriousness. Indeed ‘diversity,’ one of the new key terms in the vocabulary, is stretched to accommodate this range of social problems and agendas.” *Ibid.*, p. 284.

⁷²² FRANK, *Quenga de Plástico*, p. 9.

⁷²³ Fernanda de Oliveira Sarreta resgata a origem e atuação dessas políticas públicas: “A intervenção do Estado na saúde inicia em 1930, quando foi criado o Ministério da Educação e Saúde e organizada uma política nacional de saúde a partir de dois eixos: da saúde pública e da medicina previdenciária ligada aos IAPs [Institutos de Aposentadorias e Pensões] e suas categorias correspondentes. [...] A ação do Estado na área da saúde divide-se, claramente, de um lado, a saúde pública de caráter preventivo e coletivo, conduzida por meio de campanhas, voltada para a luta contra as epidemias e desenvolvida com uma preocupação mais social; e de outro, a assistência médica de caráter curativo e individual, conduzida aos trabalhadores contribuintes por meio da ação da previdência social.” SARRETA, Fernanda de Oliveira, “As Políticas Públicas de Saúde”, in: *Educação permanente em saúde para os trabalhadores do SUS*, São Paulo: Editora UNESP, 2009, p. 135.

⁷²⁴ Segundo Michel Foucault, o biopoder é “ensemble des mécanismes par lesquels ce qui, dans l’espèce humaine, constitue ses traits biologiques fondamentaux va pouvoir entrer à l’intérieur d’une politique, d’une stratégie politique, d’une stratégie générale de pouvoir, autrement dit comment la société, les sociétés occidentales modernes, à partir du XVIIIe siècle, ont repris en compte le fait biologique que l’être humain constitue une espèce humaine”. FOUCAULT, Michel, *Sécurité, territoire, population: cours au Collège de France, 1977-1978*, Paris: Gallimard, EHESS, Seuil, 2004, p. 3.

Pornopopeia são expostos contradiscursos sobre o sexo desprotegido e sobre o uso abusivo de drogas:

Para mim, sem esperma derramado, não existe sexo com homem, a camisinha é uma castração fundíssima, é uma privação cruel para as mulheres⁷²⁵.

Por sorte ela não me veio com camisinha. Nem deve ter pensado nisso. A turma da época dela não era muito chegada num látex, pra alegria dos aborteiros. Melhor assim⁷²⁶.

Adoro ver meu pau menstruado. Isso deve aumentar em mil vezes a chance de se pegar uma bela duma aids se milady estiver bichada. Mas fazer o quê? São os ossos do orifício⁷²⁷.

Desde que o homem é homem, ele procura isso por milhares de vias, as mais conhecidas sendo o álcool e as drogas em geral, naturais ou não. [...] Então eu acho que se deve experimentar, é uma borrice não experimentar⁷²⁸.

A cocaína é uma rainha exigente e impositiva, mas se você estiver longe da possibilidade de obtê-la, a desgraçada não te faz a menor falta⁷²⁹.

Os narradores fazem o elogio à imprudência e proclamam um retorno a um estado selvagem, colocando em cena um corpo liberado de qualquer cerceamento. Os trechos difundem, portanto, uma ideologia hedonista na qual a noção de liberdade total e irrestrita e a prática do excesso se sobrepõem às ideias de proteção, responsabilidade coletiva e autopreservação. A ironia e o deboche são ferramentas essenciais na construção de um contradiscurso politicamente incorreto que banaliza a doença e o vício. O fetichismo ligado a troca de fluidos corporais vincula-se a uma estética grotesca, na qual o corpo é exibido em plena comunhão com o mundo, indo de encontro à lógica de sanitização que funda o discurso de prevenção a doenças sexualmente transmissíveis:

O corpo grotesco é um corpo em movimento. Ele jamais está pronto nem acabado: está sempre em estado de construção, de criação, e ele mesmo constrói outro corpo; além disso, esse corpo absorve o mundo e é absorvido por ele. (...) Todas essas excrescências e orifícios caracterizam-se pelo fato de que são o lugar onde se ultrapassam as fronteiras entre dois corpos e entre o corpo e o mundo, onde se efetuam as trocas e as orientações recíprocas. Por isso os principais acontecimentos que afetam o corpo grotesco, os atos do drama corporal – o comer, o beber, as necessidades naturais (e outras excreções: transpiração, humor nasal, etc.), a cópula, a gravidez, o parto, o crescimento, a velhice, as doenças, a morte, a mutilação, o desmembramento, a absorção por outro corpo – efetuam-se nos limites do corpo e do mundo ou nos do corpo antigo e do novo; em todos

⁷²⁵ RIBEIRO, *A Casa dos Budas Ditosos*, p. 156.

⁷²⁶ MORAES, *Pornopopeia*, p. 385.

⁷²⁷ *Ibid.*, p. 155.

⁷²⁸ RIBEIRO, *A Casa dos Budas Ditosos*, p. 105.

⁷²⁹ *Ibid.*, p. 272.

esses acontecimentos do drama corporal, o começo e o fim da vida são indissolúvelmente imbricados⁷³⁰.

O tratamento leviano e humorístico de temas considerados sérios, como é, por exemplo, o caso da AIDS aqui explorado, é revelador de um tipo de humor em geral classificado como negro, que aborda os aspectos negativos da condição humana, como a inevitabilidade da morte, a enfermidade, a miséria, a falta de liberdade, a opressão e o racismo⁷³¹.

Essa prática humorística pode ser identificada, em *Pornopopeia*, na menção a outras doenças, como o câncer: “Manipulei o par de peitões que se despejavam fartos sobre mim. Me pareceram um tanto assimétricos. Não era improvável, cogitei na hora, que ela tivesse raspado o miolo de uma teta pra se livrar de um câncer. Normal⁷³².” O comentário do narrador integra a perspectiva da morte e a imagem do tumor, a princípio anafrodisíacos, na cena sexual. Seu discurso é caracterizado por um eufemismo às avessas, que ao invés de atenuar, reforça o caráter chocante ou desagradável da informação, como se verifica no uso imagético do verbo “raspar” para designar o procedimento cirúrgico. O comentário soa evidentemente insensível e inadequado sobretudo quando se leva em conta o tabu linguístico existente em torno da palavra “câncer”, algo que se torna flagrante com a prática recorrente da alusão indireta no cotidiano. O mesmo pudor, muitas vezes ligados à superstição e ao medo da “nossa própria finitude⁷³³”, é observado em eufemismos já cristalizados na linguagem com relação à morte. A indelicadeza do personagem revela-se do mesmo modo na escolha do termo “teta”, de registro familiar, que participa do processo de desumanização da mulher ao longo do romance.

⁷³⁰ BAKHTIN, *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento o contexto de François Rabelais*, p. 277.

⁷³¹ “In fact, black humor concerns the negative aspects of la condition humaine of which death in the outstanding example as no one can escape it. Other themes of black humor are illness and infirmity, misery, the lack of freedom, oppression and racism.” DOLITSKY, Marlene, "Black Humor", in: *Pragmatics and Linguistics*, Odense: Odense University Press, 1986, p. 69.

⁷³² MORAES, *Pornopopeia*, p. 385.

⁷³³ Para Keith Allan e Kate Burridge, o recurso ao eufemismo é, a bem dizer, de regra nesses contextos de confronto com a morte e de obrigação, necessidade ou medo de a traduzir em palavras: “Expressions too solemnly euphemistic sound unctuous and insincere, but anything less might come across as inappropriately cheerful. We fear confrontation with the dying because they are strong reminders of what it is we most dread: namely, our own finiteness.” ALLAN, Keith; BURRIDGE, Kate, *Euphemism & Dysphemism: Language Used as Shield and Weapon*, Oxford: Oxford University Press, 1991.

Ao tratar desses temas graves de maneira debochada e obscena, Zé Carlos infringe de uma só vez dois dos grandes tabus modernos do falar cortês ou bem-educado: o “tabu da delicadeza” e o “tabu do decoro”⁷³⁴. O primeiro está ligado à tendência a se evitar assuntos desagradáveis, como doenças (sobretudo as venéreas e as mentais) e a morte; o segundo diz respeito a tudo aquilo que pode chocar ou ofender o interlocutor, como a referência a comportamentos sexuais e a funções fisiológicas (a defecação e a flatulência, por exemplo).

Na *Casa dos Budas Ditosos*, a perspectiva da morte ocupa um papel importante, sendo o fator que impulsiona a narradora a realizar o seu depoimento. Apesar do caráter solene que confere a sua própria finitude e à produção do seu legado, CLB abre mão da gravidade ao se referir à sua doença.

Eu vou falar sobre a doença que eu tenho, não é câncer como você deve estar pensando, eu não sou do tipo que tem câncer, minhas células têm pouquíssimos motivos de revolta, notadamente em comparação com a maioria das pessoas. Câncer é a doença do reprimido, da libido encarcerada, da falsidade extrema em relação à própria natureza. As células traídas e frustradas então se rebelam, mandam emissários subversivos para todas as partes do corpo e geralmente vencem e destroem o organismo. Eu não tenho isso e, de certa forma, a minha é uma condição bem mais interessante do que câncer, pelo menos num aspecto. E mais condizente comigo, mais tchan⁷³⁵.

A dimensão polemista que caracteriza o seu discurso faz-se presente por meio da hierarquização das doenças e de um gesto de julgamento e de culpabilização do enfermo. Verifica-se a adoção de uma perspectiva que se opõe de forma voluntária a um discurso médico-científico, usurpando deste, contudo, um elemento de linguagem que lhe é próprio, a referência às “células”. A comparação ofensiva e discriminatória que CLB realiza entre a sua enfermidade e o câncer busca sustentar sua imagem de mulher realizada, plena e especial. Evita, dessa forma, encarnar a postura de fragilidade e vulnerabilidade, desconstruindo o caráter negativo do mal que a acomete e atribuindo à sua doença um caráter intrigante e misterioso.

A mesma afronta a temas considerados sensíveis é realizada pela narradora de *Quenga de Plástico* que, assim como Zé Carlos, infringe, ao mesmo tempo, os tabus de

⁷³⁴ ULLMANN, Stephen, *Semantics: An Introduction to the Science of Meaning*, Oxford: Blackwell, 1962, p. 205–208.

⁷³⁵ RIBEIRO, *A casa dos budas ditosos*, p. 141.

delicadeza e de decoro: “E eu tinha 40 reais que sobraram do último programa que fiz com um velho. O velho era cadeirante e gostava de tomar no rabo. Passei a noite inteira introduzindo vibradores no cu do velho safado⁷³⁶.” Nessa passagem, Leysla relata uma de suas aventuras ligadas ao seu dia a dia como garota de programa. O potencial transgressivo é ressaltado pela concisão e pela irrelevância narrativa, visto que não cumpre um papel fundamental na trama. A finalidade dessa cena está ligada a promoção de um certo estranhamento e desconforto no leitor. A recusa do eufemismo e a adoção de uma dicção politicamente incorreta é marcada pelo uso reiterado do substantivo “velho” que no contexto assume um caráter insultuoso, indo de encontro a um discurso de respeito e reverência aos idosos. A deficiência física integra o conjunto de temas que em geral recebe um tratamento “cuidadoso” no cotidiano. Leysla explora o caráter obsceno e subversivo da cena ao investir na descrição explícita de um ato de sodomização de uma figura que tanto pela idade quanto pela deficiência representa parcelas da população que são em geral estigmatizadas, como apontam Ana Cláudia Maia e Paulo Ribeiro, como sendo assexuadas⁷³⁷.

Por meio da incorreção política, do humor negro e do grotesco, Leysla, CLB e Zé Carlos dessacralizam e rebaixam temáticas tidas como dignas de um tratamento sério e deslocam-nas para um contexto obsceno e carnalizado. Os romances veiculam, de maneira geral, uma sucessão de declarações inusitadas e “cenas-choque” que têm a função de criar um espaço de expressão que fuja de qualquer policiamento da linguagem. A prática do insulto, do deboche e da discriminação faz parte da implementação desse discurso livre:

⁷³⁶ FRANK, *Quenga de Plástico*, p. 63.

⁷³⁷ “[P]ode-se dizer que entre os profissionais, professores, familiares e até mesmo na literatura científica não há alusão a deficientes que possam expressar livremente uma condição homossexual. [...] Outras questões sobre a variedade do desejo humano são igualmente possibilidades para essas pessoas. Kaufman, Silverberg e Odette (2003) comentam que até mesmo as parafilias, por exemplo, podem existir entre pessoas com deficiências. Ao mesmo tempo em que essas perversões não são imaginadas ao deficiente, ele mesmo pode ser visto como perverso e atípico, apenas por expressar seu desejo sexual. Para aqueles que são considerados fora das possibilidades de sexualidade normal a expressão do desejo e o interesse por sexo pode ser considerado perversão. É o que vemos também entre os idosos, por exemplo, igualmente estigmatizados pela limitação do corpo e dessexualizados pela sociedade.” RIBEIRO, Paulo Rennes Marçal; MAIA, Ana Cláudia Bortolozzi, "Desfazendo mitos para minimizar o preconceito sobre a sexualidade de pessoas com deficiências", *Rev. bras. educ. espec.*, v. 16, n. 2, 2010, p. 166–167.

Quanto a palavrões, chulices e toda e qualquer manifestação de cinismo, machismo, sexismo, racismo, classismo, niilismo, solipsismo e birutismo que você encontrar aqui, pode deixar como está. Respeite meu baixo nível, é o alto favor que lhe peço. Faça da minha vulgaridade um parque pras suas diversões⁷³⁸.

O autor ficcional realiza sua profissão de fé, buscando certificar-se perante seu narratário, o “editor” Reinaldo Moraes, de que nenhum cerceamento comprometerá a integridade de seu relato. Em sua série de “ismos”, elenca alguns dos posicionamentos que assume ao longo da narração, colocando no mesmo plano posturas filosófico-ideológicas e atitudes discriminatórias condenadas ou condenáveis no contexto sócio-histórico do qual faz parte. O divertimento que sugere é de natureza catártica, pois cria um espaço de livre expressão no qual diversas transgressões podem ser experimentadas por aquele que escreve (por intermédio da criação) e pelo destinatário (graças à leitura). Como a própria noção de “vulgaridade” alude, tais violações são de ordem ética e estética, definindo uma forma de expressão rebaixada⁷³⁹. A instrução que Zé Carlos dá ao seu interlocutor, expõe, graças ao jogo de espelhos instaurado pela estrutura em abismo do romance, o princípio que rege a produção da obra como um todo e, por conseguinte, a maneira como ela deve ser lida. Produzida com “a pena da galhofa” e com a tinta do ultraje, ela irá mobilizar o que há de mais obsceno e aviltante para divertir seu público. O trecho abaixo exemplifica a dicção vulgar e politicamente incorreta de Zé Carlos:

Não tinha jeito: a Sossô estava encantada pelo mr. Jheba de Zebuh. Me ocorreu que, duzentos anos atrás, por muito menos que isso — exhibir um picanço negro e enfezado pra senhorinhas brancas —, Melquíades seria atado ao pelourinho prumas 50 chibatadas seguidas de salmoura nas feridas. Talvez lhe cortassem também um pedaço daquela rola imperial que tão grande humilhação trazia para o comum dos mortais portadores de pirocas médias, meu caso, e ridículas, caso do magro Anselmo⁷⁴⁰.

A descrição que Zé Carlos faz de Melquíades, um dos participantes da famosa suruba bramânica da qual participa, é problemática, no que tange à correção política. Verifica-se, a inventividade do autor ficcional na atribuição de apelidos ofensivos e jocosos. Com “Jheba de Zebuh”, ele reduz pela metonímia o adversário ao seu órgão sexual de grandes proporções, o “picanço negro”, e pela metáfora o aproxima a uma

⁷³⁸ MORAES, *Pornopopéia*, p. 315.

⁷³⁹ Sobre esse aspecto do texto de Moraes, Durão afirma: “Aceitar ler Pornopopeia já significa acatar a vulgaridade que é estrutural à obra. A mistura de caráter odioso e exposição chamosa é na realidade um princípio constitutivo e como tal deve ser aceito como interno ao texto.” DURÃO, “Não exatamente sexo e drogas: o Pornopopeia de Reinaldo Moraes”, p. 157.

⁷⁴⁰ MORAES, *Pornopopeia*, p. 145.

espécie de animal bovino. Identifica-se ademais o procedimento de transformação da alcunha em nome próprio, com o uso da caixa alta e a deformação estilística do nome com a colocação da letra “h”. Essa transformação é significativa, pois reforça a negação da identidade do Outro. O texto apoia-se em clichês raciais que denotam um olhar reificador e redutor de um indivíduo a partir do corpo, visto como estranho, desproporcional e anormal. O narrador multiplica, ao longo do depoimento, as alcunhas baseadas na aparência, no mais das vezes ligadas a zonas erógenas como, por exemplo: “Zebuh priápico” e o paródico “torre inclinada de Piça” destinados a Melquíades; “bucetão sexagenário”, destinado a Rejane; e “bucetinha caiçara” e “caiçara dos peitinhos xurubibos”, a Josilene.

Ainda na mesma passagem, constata-se que, para desqualificar o seu adversário, Zé Carlos alude ao passado escravocrata do Brasil, lamentando, indiretamente, que as “transgressões” de Melquíades não sejam punidas como seriam outrora. É com deboche e pouca gravidade que aborda um tema a princípio pouco compatível com um tratamento leviano e humorístico. O personagem reivindica o seu racismo em outras passagens, como naquela em que descreve Leno:

Invoquei com esse caiçara de pele acaboclada, feições caucasianas e cabelo escorrido de índio. O pai deve ser branco, a mãe cabocla. Os genes paternos entraram num acordo separatista com os genes maternos, gerando uma justaposição de traços físicos, mais do que um mix étnico. A genética do branco construiu a fisionomia, a da cabocla se incumbiu da cor da pele. A lisura do cabelo só pode ter sido obra do índio embutido no caboclo. O servilismo ressentido deve ter vindo do negro, de onde mais? Mas isso tudo não passa de caraminholagem subetnográfica e superpreconceituosa da minha parte. Em todo caso, que se foda o Leno junto com as raízes étnicas lá dele⁷⁴¹.

Como aponta José Marques Filho, Zé Carlos recorre à classificação fenotípica⁷⁴² – utilizada no passado como instrumento de discriminação⁷⁴³ – para ridicularizar o

⁷⁴¹ MORAES, *Pornopopeia*, p. 267–268.

⁷⁴² MARQUES FILHO, *Orgia de exceção: um esboço do projeto literário de Reinaldo Moraes*, p. 167.

⁷⁴³ O autor Osvaldo Mariotto Cerezer comenta o Relatório Anual das Desigualdades Raciais no Brasil, destacando a importância do fenótipo no processo de marginalização social da população negra: “Sobre a questão da permanência do racismo no seio da sociedade brasileira, o Relatório Anual das Desigualdades Raciais no Brasil, 2009-2010125, publicado em 2011, destacou que o padrão de relações raciais no Brasil contribui para as desigualdades de cor ou raça, ao afirmar que essas relações estão imersas numa ideologia racista, fundamentada no fenótipo dos sujeitos, como cor da pele, tipo de cabelo e traços faciais. Essas características atuam e, em muitos casos, determinam prestígios ou estigmas negativos e excludentes. [...] O relatório salienta, ainda, que entre a população branca, o fenótipo atua ‘como uma espécie de capital humano’, auxiliando na ascendente mobilidade social. Para a população negra, a relação preconceituosa existente na sociedade brasileira a partir do fenótipo é um dos elementos que auxilia na compreensão da

desafeto pela aparência, justificando sua suposta feiura com a alegação de uma combinação infeliz de genes. Zé Carlos ataca de uma só vez a herança africana e indígena do país, reproduzindo, clichês racistas, como a ideia de servilismo, que ajudaram a justificar séculos de exploração. O potencial cômico dessa passagem, talvez pouco evidente, se tomada de maneira isolada, reside na liberação de um discurso condenável e incorreto que deve ser integrada às outras transgressões operadas no romance. A fala do personagem contribui de uma maneira mais relevante para a construção do seu perfil, a de um *bully* sacana incapaz de autocensura, do que o do seu alvo. Ela chama a atenção para o potencial satírico e reflexivo da obra, expondo as feridas sociais herdadas da colonização.

Assim como os comentários racistas, o machismo do narrador e sua latente misoginia desafiam os ideais de correção política, integrando uma lógica de reificação da mulher. Esse aspecto do discurso do narrador se manifesta por meio da associação entre o sexo e a alimentação, que decerto dialoga com o uso obsceno do verbo “comer” na língua corrente: “Que fome de mulher também, agora e sempre⁷⁴⁴”; “Eu relinchava, ganhando a potrinha, o coração alucinado, a pica doida a se espojar em su porra dentro da MacXota feliz⁷⁴⁵”. A primeira passagem aproxima o desejo sexual e a fome, transmitindo a ideia de que o sexo é uma necessidade vital. A segunda compara, mediante um jogo paródico de palavras, a mulher a um produto de uma rede de *fast-food*.

A ideia de consumo não se limita, todavia, à “comida”. Zé Carlos aproxima seus dois “vícios”, colocando a mulher e as drogas no mesmo nível: “O que eu queria, e quero, é pó e buceta, nessa ordem⁷⁴⁶.” A redução metonímica do indivíduo ao seu órgão sexual, verificada nos trechos acima perpassa a obra e reforça o gesto de objetificação da mulher, tida apenas como corpo disponível para o usufruto do personagem e consequente descarte. A anulação da identidade de suas parceiras é, aliás, algo reivindicado pelo narrador: “Mas quando se trata de gandaia, prefiro meter numa mulher sem nome, numa buceta sem história, carne penetrável, gozável, e ponto final⁷⁴⁷”. A comparação do corpo da mulher

permanência, entre as populações afrodescendentes, da condição de marginalizadas e excluídas.” CEREZER, Osvaldo Mariotto, *Ensinar História Afro-Brasileira e Indígena No Século XXI: A Diversidade em Debate*, 2019: Editora Appris, 2020.

⁷⁴⁴ MORAES, *Pornopopeia*, p. 25.

⁷⁴⁵ *Ibid.*, p. 159.

⁷⁴⁶ *Ibid.*, p. 36.

⁷⁴⁷ *Ibid.*, p. 104.

com uma carne inerte é retomada em uma passagem já citada, na qual o narrador se masturba com uma lula, ou lulagina (palavra valise por ele inventada).

A metáfora equina, recorrente no campo do erotismo⁷⁴⁸, em *Pornopopeia* liga-se igualmente ao emprego de múltiplas operações depreciativas que apresentam um efeito cumulativo, contribuindo à fabricação do discurso machista de Zé Carlos. A imagem recorrente da égua vincula-se a um gesto de dominação e adestração: “Daí, apeei da bichinha, e, num repelão brusco, puxei o lençol do corpo dela⁷⁴⁹”. Identifica-se, todavia, variações: “Eu só queria meter a cenoura na coelha [...] e soltar a bichinha de novo no mato de onde ela tinha saído⁷⁵⁰.” Zé Carlos, dentro da dinâmica instaurada pela obra, assume o papel de predador, atribuindo ao objeto do seu desejo o papel de presa⁷⁵¹. A animalização de Josilene é ofensiva por ser motivada pela sua aparência, os “dentes encavalados” (o universo equino mais uma vez presente), e por associar a moça à vida selvagem, não só pela sua timidez e o seu caráter “arisco”, mas também pelo seu sangue indígena que o narrador não cansa de sublinhar de maneira debochada e racista.

Por fim, observa-se que o discurso machista é sustentado por determinados estereótipos femininos e masculinos e, sobretudo, pela oposição entre força e fragilidade. Na dinâmica das relações de Zé Carlos, a mulher é passiva e, nesse sentido, *Pornopopeia* opõe-se por completo à representação que dela é feita no romance de Ubaldo Ribeiro. Ela está à mercê tanto do poder de sedução do narrador, que se descreve como um conquistador eficaz, quanto do desejo, muitas vezes, violento de dominação e de apropriação manifestado pelo personagem: “Posso estar me confundindo, mas acho que

⁷⁴⁸ Na literatura erótica e na linguagem do cotidiano, nota-se a frequente analogia entre o ato sexual e a cavalgada. O sexo masculino é aproximado à figura do cavalo e do asno e o da mulher ao da égua e mula. Cf. LANDES, Louis de, *Glossaire érotique de la langue française : depuis son origine jusqu'à nos jours*, Bruxelles, C. Vanderauwera, 1861 ; SANTOS, Carlos Pinto; NEVES, Orlando. *Dicionário obsceno da língua portuguesa*. Lisboa, Portugal: Bicho da Noite, 1997; TELLO, Antonio. *Gran diccionario erótico de voces de España e Hispanoamérica*. Madrid, Espagne: Temas de hoy, 1992.

⁷⁴⁹ MORAES, *Pornopopeia*, p. 442.

⁷⁵⁰ *Ibid.*, p. 438.

⁷⁵¹ Ainda que a atribuição de nomes de animais seja uma prática comum para ambos os sexos, Patricia Lessa e Dolores Galindo associam-na, no caso feminino, a uma operação de rebaixamento típica da sociedade patriarcal: “O patriarcado influenciou algumas ideias sobre a natureza humana, não raro associando as mulheres à ideia de uma natureza ligada à fragilidade, ternura e docilidade, e em alguns momentos associadas aos animais, pois não eram aptas aos pensamentos elevados [...]. As mulheres, então, são assim nomeadas como vaca, galinha, égua, potranca, cachorra, como formas de insulto. Essa nomeação é um dispositivo humanístico, conforme já propomos [sic] usando as leituras de Foucault e de Guattari [...], à medida que ele cria um distanciamento entre humanidade e animalidade.” LESSA, Patricia; GALINDO, Dolores, *Relações multiespécies em rede: feminismos, animalismos e veganismo*, Maringá: Editora da Universidade Estadual de Maringá - EDUEM, 2017, p. 22.

ranquei o cabaço dela bem quando o Corinthians marcou um gol⁷⁵²". O verbo "arrancar" (reduzido como no registro informal oral) expressa o gesto de subtração à força, no caso, da virgindade. O texto busca reforçar a virilidade desse gesto por meio da sua associação ao futebol, culturalmente associado ao masculino⁷⁵³, e da falta de interesse do homem que não acorda à parceira a totalidade de sua atenção.

O gesto de dominação de Zé Carlos deve ser associado a uma sensação de onipotência que o faz, em algumas ocasiões, ignorar o não consentimento de suas parceiras: "É um saco ouvir a mulher te dizer onde, quando e como gozar. [...] A vontade era retrucar um 'Cala boca sua vaca, e me deixa gozar em paz, porra!' Mas, sendo um cara educado, só dei mais quatro ou cinco bombadas e gozei – dentro dela⁷⁵⁴." O narrador exerce um ato de violação motivado pelo mero prazer de não obedecer a um limite imposto pela parceira sexual, a qual se refere de forma ofensiva. Há um cinismo e uma ironia perversa na confissão da transgressão, sobretudo, tendo em conta a alegada "educação" do personagem.

6.2.1 – "A FEDIDA DA PUTA DA LÍNGUA": A linguagem ofensiva e a invectiva

A linguagem vulgar e degradante reveste uma importância particularmente notável na elaboração do discurso politicamente incorreto de Zé Carlos. Na esteira de Roberto Schwartz, no seu artigo "Ao vencedor as batatas", José Marques Filho, vislumbra nesse seu modo de expressão a "nota cafajeste": "[É] possível reconhecer na nota cafajeste um certo ato de linguagem que facilmente descamba para a grosseria no intuito explícito de vexar⁷⁵⁵". A "incorrecção" não se manifesta somente nos posicionamentos racistas e machistas assumidos pelo personagem, mas afeta toda a dicção desde o tom de

⁷⁵² MORAES, *Pornopopeia*, p. 42.

⁷⁵³ "A histórica apropriação do futebol opera como locus para a construção e sedimentação da identidade de gênero masculina [...], sistema simbólico em torno do qual são edificados valores e papéis sociais atribuídos aos homens e naturalizados na sociedade ocidental contemporânea como mecanismos de hegemonia masculina." BRAGA, Adriana Andrade; CARAUTA, Alexandre Augusto Freire, "Futebol, gênero e homossexualidade nas redes sociais: a masculinidade no circuito comunicacional do WhatsApp", *Intercom - RBCC*, v. 43, n. 1, 2020, p. 175–176.

⁷⁵⁴ MORAES, *Pornopopeia*, p. 220.

⁷⁵⁵ MARQUES FILHO, *Orgia de exceção: um esboço do projeto literário de Reinaldo Moraes*, p. 151.

escracho e de escárnio, ao léxico cabalmente depreciativo e insultante focado na aparência física.

O deboche e a zombaria do narrador têm como alvo qualquer indivíduo cuja aparência desafie o cânone de beleza:

Les contraintes ne sont plus extérieures, mais d'autant plus expresses qu'elles sont implicites. Elles induisent, sous peine d'encourir regards réprobateurs et remarques désobligeantes, [...] un certain type d'anatomie : tous les corps ne peuvent décentement s'exposer, et le corps n'est exposé que travaillé. Le corps, même libéré de ses vêtements, même nu (ou plutôt surtout quand il est nu), ne doit surtout pas être animal : lutte contre le flasque, contre le mou, contre le laisser aller, corps lisses et épilés, bronzés et musclés, nouvelle forme du corps libre⁷⁵⁶.

O corpo tônico, são, jovem e triunfante, exposto e imposto⁷⁵⁷, constitui o parâmetro de referência de Zé Carlos, que se diverte a ridicularizar o seu oposto, ou seja, o feio, o disforme, o flácido e o envelhecido:

A xota da gordona mal se via debaixo da manta de gordura abdominal⁷⁵⁸.

O pentelhal do magrelo era apenas um prolongamento da pelagem de homínídeo cavernoso que lhe recobria peito, barriga e pernas. E a bunda era uma anedota macabra, chupada pra dentro do rego, como se o cu, faminto, estivesse tentando engolir suas nádegas e a ele por inteiro. Era até atraente a figura, de tão repulsiva⁷⁵⁹.

Dei um abraço nela, e, com as duas mãos em ação conjunta, consegui, enfim, desatar o maldito fecho do sutiã, que lhe caiu no colo. Aí vieram os peitos e também caíram. Não muito. Num dia de mau humor você diria que eram duas muxibinhas desenxabidas. [...] Os peitos da Josiane [*sic*] pareciam, sei lá, muito usados. Logo depois ela iria me contar que teve um filho aos dezesseis anos. [...] Os peitos que o moleque mamou, chupou, puxou, mordeu ficaram no corpo da Josilene. Cada puta aréola que mais parecia um solidéu de cardeal com o cabinho penso. E de um marrom muito escuro, sem nenhum rosinha pra atenuar, ao contrário do que seus lábios naturalmente encarnados prometiam. Peitos de indiazinha parida⁷⁶⁰.

⁷⁵⁶ DÉTRETZ, Christine, *La construction sociale du corps*, Paris: Seuil, 2002, p. 200–201.

⁷⁵⁷ Jean Baudrillard interessa-se pelo culto ao corpo que caracteriza o mundo contemporâneo, associando-o à sociedade de consumo: “Dans la panoplie de la consommation, il est un objet plus beau, plus précieux, plus éclatant que tous - [...] - c’est le corps. Sa ‘redécouverte’, après une ère millénaire de puritanisme, sous le signe de la libération physique et sexuelle, sa toute-présence (et spécifiquement du corps féminin, il faudra voir pourquoi) dans la publicité, la mode, la culture de masse - le culte hygiénique, diététique, thérapeutique dont on l’entoure, l’obsession de la jeunesse, d’élégance, de virilité/féminité, les soins, les régimes, les pratiques sacrificielles qui s’y rattachent, le Mythe du Plaisir qui l’enveloppe - tout témoigne aujourd’hui que le corps est devenu objet de salut. Il s’est littéralement substitué à l’âme dans cette fonction morale et idéologique.” BAUDRILLARD, Jean, *La société de consommation: ses mythes, ses structures*, Paris: Denoël, 1970, p. 200.

⁷⁵⁸ MORAES, *Pornopopeia*, p. 132.

⁷⁵⁹ *Ibid.*, p. 135.

⁷⁶⁰ *Ibid.*, p. 439.

A hipérbole é um dos elementos comuns na caracterização nada lisonjeira dos três personagens. Pode ser identificada no metafórico “manta”, que descreve a obesidade da primeira personagem; no neologismo “pentelhal”, combinação das palavras “pentelho” (pelos pubianos) e “matagal”; e na insólita comparação dos mamilos da terceira personagem com um “solidéu de cardial”, acessório do vestuário clerical. As “imperfeições” dos corpos são exacerbadas de maneira caricatural e cômica. Constata-se ainda um apego do narrador ao detalhe e à adjetivação excessiva que reforça o caráter imagético do texto. Sua ironia zombeteira se traduz pela insistência temática e pelo aspecto acumulativo, repetitivo e excessivo de suas observações. No terceiro trecho, atribui as imperfeições de Josilene ao fato de ela ter amamentado, pintando a imagem de uma mulher “usada”. Essa ideia é reforçada na repetição do verbo “cair” e na enumeração verbal de “mamou, chupou, puxou, mordeu”.

A descrição dos corpos desses personagens se opõe a um ideal de equilíbrio e harmonia, filiando-se a uma estética grotesca: “O aspecto essencial do grotesco é a deformidade. A estética do grotesco é em grande parte a estética do disforme⁷⁶¹”. Ela se opõe tanto ao padrão de beleza atual quanto à representação do belo da antiguidade clássica que, como lembra Bakhtin, é marcada por um ideal de perfeição e por um isolamento do corpo com relação ao mundo exterior. O grotesco explora o processo de degradação, as funções orgânicas (como a nutrição, a defecação e a copulação) e focaliza as partes do corpo que apresentam orifícios: “Degradar significa entrar em comunhão com a vida da parte inferior do corpo, a do ventre e dos órgãos genitais, e, portanto, com atos como o coito, a concepção, a gravidez, o parto, a absorção de alimentos e a satisfação das necessidades naturais⁷⁶²”.

Um dos principais alvos dos comentários vexatórios de Zé Carlos é Rejane, mulher abastada, dona de uma pousada em Porangatuba, que se encanta pelo cineasta, e com quem ele tem um envolvimento motivado apenas pelo interesse financeiro. Ao longo da segunda parte do romance, o narrador multiplica os comentários depreciativos a respeito da idade avançada da amante. A vexação é centrada na ideia da degradação do

⁷⁶¹ *Ibid*, p. 38.

⁷⁶² Mikhail Bakhtin, *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento o contexto de François Rabelais*, p. 19.

corpo: “Soltei a gala com tudo pra dentro daquele aparelho reprodutivo desativado⁷⁶³.” O fim da fase reprodutiva da vida da parceira, ao qual ele faz referência em diversas ocasiões, parece implicar aos seus olhos uma perda de valor. A reificação feminina manifesta-se nessa passagem pela analogia entre o útero e a máquina, conotada pelo uso do termo “desativado”. A gerontofobia acrescenta-se assim à longa lista de infrações ao discurso politicamente correto efetuadas pelo narrador, ao lado do racismo, do machismo e da gordofobia.

O longo relato que o narrador faz da tão temida primeira “noite de amor” com Rejane é uma acumulação de tiradas cômicas sublinhando o patético da situação e o ridículo da personagem por intermédio de um olhar externo, como se ocupasse o papel de expectador da cena:

Rejane viajava forte a cavaleiro do macho. De olhos fechados, esmagava um lábio no outro, puxando e soltando o ar pelas narinas fibrilantes. Parecia mãe de santo recebendo um caboclo fodedor. De repente, envolveu minha cabeça em suas mãos e AH!...aah!...AH-ah-AH-ah- AH!!!!...ah...ah...AH-AH!... AAAAAHHHH!!! E foi que foi. Depois, se largou inerte em cima de mim, melada de suor, cara esborrachada contra o meu peito. Pensei: se não morreu, gozou pra valer, a desgraçada da véia⁷⁶⁴.

Constata-se o déficit erótico no relato do orgasmo da personagem, ora caracterizada como um corpo descontrolado e indomado, comparável a um ser em plena possessão espiritual, ora como um corpo em falência, que, ao final, se assemelha a um fardo ou a um peso morto. Tanto em estado de frenesi, quanto em repouso, Rejane é, aos olhos do narrador, um ser desprovido de sensualidade e de graça (o que garante o duplo sentido do injurioso “desgraçada”). Os termos “esmagava”, “se largou inerte”, “esborrachada” e “véia” contribuem para a construção de um retrato patético e deserotizado de Rejane. Nota-se o sarcasmo de Zé Carlos que, zombando da idade avançada da amante, aproxima sua “pequena morte” à morte literal. A longa reprodução onomatopeica dos gemidos da personagem contribui à comicidade da cena e a menção ao suor abundante espelha o amplo uso da estética grotesca em passagens anteriores nas quais as secreções corpóreas têm um papel de destaque.

⁷⁶³ MORAES, *Pornopopeia*, p. 236.

⁷⁶⁴ *Ibid*, p. 387.

Existe uma poética da ofensa em *Pornopopeia*, ligada de modo íntimo, como foi dito, à violação da correção política e à vexação motivada pela aparência. No amplo repertório de insultos de Zé Carlos constam termos com frequência integrados no registro familiar, como “bicha”, “viado”, “boiola”, “traveco”, “piranha”, “vadia”, “vaca”, “putinha”, “vagaba”. O que caracteriza, contudo, a dicção de Zé Carlos é a inventividade na formulação de xingamentos por intermédio de jogos de palavras e trocadilhos, como “a abominável estalajadeira das neves” e pela adjetivação excessiva e diversificada, como em “anciã briaca”, “velha sucuri carente”, “véia tarada louca”, “véia assanhada” e “velha escrota”. As alcunhas atribuídas pelo narrador às suas “vítimas” são centradas em traços que para ele são desqualificadores. Josilene é reduzida às suas feições e cor de pele: “minha caiçara de estimação”; “caiçara dos peitinhos xurubibos”; “sanguessuga caiçara”; “bonequinha caiçara”.

Ainda que menos variados e numerosos, os insultos também cumprem um papel cômico importante nas demais obras. Em *Quenga de Plástico*, eles se originam do mesmo olhar zombeteiro e da mesma mordacidade gratuita que caracterizam o discurso de Zé Carlos, como se pode observar no trecho a seguir: “Allan também tinha um problema especial [...] seus testículos sofreram um acidente de trabalho e agora ele tem apenas uma bola para ostentar, por isso o chamei carinhosamente de ‘Allan, o monobol’. Era inevitável que isso mexesse com sua hombridade⁷⁶⁵”. Leysla manifesta um prazer sádico de atingir o ponto fraco do amante, expondo de forma jocosa e irônica a sua deficiência.

Nos romances de Reinaldo Moraes e Juliana Frank o insulto é uma manifestação de um olhar debochado e irreverente. Nas obras de Hilst e de Ubaldo Ribeiro ele está de modo geral associado a acessos de cólera:

Aí papi ficou bem louco e disse: “Gênio é a minha pica, gênios são aqueles merdas que o filho da puta do Lalau gosta, e vende, VENDE!, aqueles que falam da noite estrelada do meu caralho, e do barulho das ondas da tua boceta, e do cu das lolitas. Aí mamãe falou pra ele se ontolar, quero dizer se controlar, e papi falou que ia se ontolar pra não matar o Lalau, e fazer ele, o Lalau, engolir aqui ó, com a porra da minha pica (a de papi) todos os livros dos punheteiros de merda que ele gosta, que ele papi vai morar em Londres LONDRES! e aprender vinte anos o inglês e só escrever em inglês porque a fedida da puta da língua que ele escreve não pode ser lida porque são todos ANARFA, Cora, ANARFA, Corinha⁷⁶⁶.”

⁷⁶⁵ FRANK, *Quenga de Plástico*, p. 55–56.

⁷⁶⁶ HILST, *O caderno rosa de Lori Lamby*, p. 85.

Chegamos a passar ainda uns três ou quatro anos na Bahia, mas pegamos ojeriza mesmo, até porque nos parecia que lá estavam concentrados os filhos das putas que se aproveitaram da Redentora para encher o cu de dinheiro [...] Um bando de escrotaços, e não começo nem pelos milicos, começo pelos débeis mentais que doaram até as alianças de casamento, e não duvido que os mais babacas tenham dado seus blocos dentais de ouro para a campanha "ouro pelo Brasil"[...], bons filhos das putas⁷⁶⁷.

Visando, respectivamente, o sistema editorial e os apoiadores da ditadura, o pai de Lori e CLB lançam mão de uma sucessão de termos de baixo calão que expressam exasperação. No que diz respeito ao personagem de Hilst, o sentimento de fúria dá incontestavelmente o tom ao conjunto de seu discurso, cuja violência se deixa também apreender no uso da caixa alta e nas exclamações. A dimensão cômica da passagem é realçada pelo fato de que os xingamentos são mediados por um olhar infantil. Atuando como intérprete, Lori deixa as marcas da sua presença e da sua linguagem na fala do pai. Os vitupérios dos personagens, por vezes, descambam para o escatológico, como atestam os termos “pústula” e “bela cagada⁷⁶⁸” utilizados para designar o escritor Henri Miller em uma de suas digressões. Por mais que seja fruto de indignações sinceras, dentro do universo intradieético, o insulto decerto participa do jogo satírico mencionado acima. A inventividade que caracteriza a linguagem ofensiva nos romances de Moraes e de Frank dá lugar, aqui, à acumulação de termos “consagrados” do registro familiar, típicos do tabuísmo, ou seja,

[...] palavras, locuções, ou acepções tabus, consideradas chulas, grosseiras ou ofensivas demais na maioria dos contextos; trata-se dos palavrões e afins, vocábulos que se referem em geral ao metabolismo orgânico (merda, cagar), aos órgãos e funções sexuais (caralho, esporra, pica, boceta (‘vulva’), colhão, cona, foder, pívica, crica, pachoucho etc.), mais disfemismos pesados como puta, veado (‘homossexual’), cabrão (‘traído’), painelero (‘homossexual’); expressões tabuizadas (puta que pariu) etc⁷⁶⁹.

A invectiva e a vocação para o escracho manifestas nos textos dialogam com uma tradição satírica de grande representatividade nas letras portuguesas, remontando às cantigas medievais de escárnio e de maldizer galego-portuguesas com as suas críticas de costumes, por meio de jogos de palavras e ambiguidades, e os seus ataques pessoais

⁷⁶⁷ RIBEIRO, *A casa dos budas ditosos*, p. 122.

⁷⁶⁸ HILST, *O caderno rosa de Lori Lamby*, p. 69.

⁷⁶⁹ HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles, *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*, Rio de Janeiro: Objetiva, 2001, p. XXVIII.

marcados por uma linguagem agressiva, direta e obscena⁷⁷⁰. No Brasil, o expoente máximo da poesia satírica foi Gregório de Matos (1636-1696), grande representante do Barroco nas letras brasileiras⁷⁷¹.

Para Jonathan Greenberg, o uso lúdico e espirituoso da invectiva é próprio ao discurso satírico, estando historicamente associado a manifestações públicas de um bom domínio da linguagem:

A invectiva está em toda parte na cultura moderna. Fundida com o humor ou com a expressão artística, torna-se satírica, e certos críticos e especialistas que se especializam em invectivas espirituosas podem ser melhor definidos como uma classe de satiristas. [...] A invectiva pode assumir uma função ritual. Os antropólogos identificaram concursos rituais de insultos em diversas culturas diferentes [...]. Esses insultos e obscenidades ritualizados constituem, como observa Griffin, tanto um jogo satírico quanto uma exibição satírica. Eles veiculam ou sublimam (mas não erradicam totalmente) o poder ofensivo da sátira, ao mesmo tempo que mostram as proezas de improvisação do orador⁷⁷².

A tradição dos concursos de insultos pode ser identificada em diversas práticas sociais, como o “reading⁷⁷³”, típica da cultura *drag*, e o desafio malcriado⁷⁷⁴, modalidade

⁷⁷⁰ Muitos especialistas em literatura costumam situar essa sátira corrosiva na filiação do poeta romano Juvenal (aprox. 55 d.C – aprox. 127 d.C). Considerado um autor realista e moralista, ele integra em suas sátiras alguns tópicos recorrentes do gênero, como a denúncia dos vícios e do ridículo humano, a crítica do tempo presente, visto como decadente, a resistência à mudança e ao progresso, encarnando, assim, a intransigência, a indignação e a revolta.

⁷⁷¹ Ainda que possua uma importante produção lírica amorosa e religiosa, foi por meio de seus versos satíricos que ganhou fama, admiradores e inimigos em seu tempo. Influenciada pela obra de Francisco de Quevedo (1580-1645), a sátira de Gregório de Matos é marcada pela irreverência, pela caricatura, pelo obsceno e pelo realismo grotesco e escatológico. Seus poemas, que não foram publicados em vida, puderam ser preservados graças à tradição oral e a circulação de manuscritos, o que comprova a sua extrema popularidade na Bahia.

⁷⁷² Tradução nossa do texto original: “Invective is everywhere in modern culture. Fused to wit or artful expression, it becomes satiric, and certain reviewers and pundits who specialize in witty invective are best understood as a class of satirist. [...] Invective can assume a ritual function. Anthropologists have identified ritual contests of insults in many different cultures [...]. Such ritualized insults and obscenities constitute, as Griffin notes, both satiric play and satiric display. They contain or sublimate (but do not fully eradicate) satire’s wounding power, while showcasing the improvisatory prowess of the speaker.” GREENBERG, Jonathan, *The Cambridge Introduction to Satire*, 2019: Cambridge University Press, 2019, p. 47.

⁷⁷³ A prática do “reading” ou do “roast” comum nos clubes e bailes de *drag queen* é uma maneira de apontar os defeitos físicos ou morais de uma pessoa e fazer rir uma audiência. Segundo Sean McKinnon, ela permite às *queens* de desenvolver uma carapaça psicológica contra os ataques exteriores aos quais estão expostos: “I was able to piece together three necessary components of the practice: 1] the topic of reading, i.e. a characteristic that the target already knows about herself and is self-conscious about; 2) its characteristics, i.e. creativity and humor; 3] its function, i.e. to build a thick skin for other drag queens.” MCKINNON, Sean, “Building a thick skin for each other’: The use of ‘reading’ as an interactional practice of mock impoliteness in drag queen backstage talk”, *Journal of Language and Sexuality*, v. 6, n. 1, 2017, p. 121.

⁷⁷⁴ João Miguel Sautchuk explica essa prática salientando sua dimensão ritualística e caráter de jogo e competição: “[A] malcriação do desafio constitui uma forma de insulto ritual [...] e pressupõe uma distância simbólica para com a pessoa do cantor que isola as ameaças e ofensas trocadas de conseqüências que

da cantoria do repente nordestino brasileiro. Por mais diferentes que sejam as diversas formas de espetacularização da ofensa, oral ou escrita, em verso ou em prosa, elas primam pela procura da formulação mais eficaz, cômica e original. O objetivo principal desses jogos não é o de ser rude e ferir o adversário em sua moral, mas superá-lo verbalmente graças à sagacidade e à criatividade. Ainda que haja nessas práticas um aspecto injurioso, elas se fundam em um pacto entre os participantes, que contribui para a sua aceitabilidade e para a emergência de um riso coletivo. O mesmo pacto tácito é proposto nos romances, que multiplicam as formas de injúria e vulgaridade com o objetivo de divertir o leitor e exibir as proezas literárias dos verdadeiros satiristas, os autores empíricos.

poderiam ter em outra situação. Ou seja, as convenções rituais liberam esses atos verbais de responsabilidades pessoais, pois ali está em jogo não o teor das ofensas, mas a capacidade de superar o outro no diálogo do desafio, deixando-o sem respostas”. SAUTCHUK, João Miguel Manzollilo, *A Poética do Improviso: prática e habilidade no repente nordestino*, Tese de Doutorado, Universidade de Brasília - Departamento de Antropologia, Brasília, 2009, p. 170.

CONCLUSÃO

*C'est une étrange entreprise que celle de
faire rire les honnêtes gens.*

Molière

Fui gemendo.

Leysla Kedman

O que poderá aproximar uma criança precoce, uma libertina sexagenária, um homem fracassado de meia idade e uma prostituta aspirante a *star*? Esses “heróis” parecem pertencer a uma mesma árvore genealógica cujas raízes estão firmemente plantadas no terreno da provocação. Unidos pela bandalheira, compartilham uma mesma visão do mundo e um *modus operandi* muito similar. Suas “autobiografias” expõem as agruras da marginalidade, o caminho tortuoso do sucesso e do enriquecimento, as restrições impostas pelo moralismo, fatores que fixam obstáculos a uma existência plenamente hedonista. É nesse desafio que ganham vida e letra as surpreendentes declarações dos rudes narradores de *Quenga de Plástico* e de *Pornopopeia* para quem “a vida é uma puta, filha de uma puta igualmente puta⁷⁷⁵” ou ainda “uma joça complicada pra caralho⁷⁷⁶.” Sabedores de que a existência humana é regida por demandas morais, sociais e econômicas das quais fazem parte os ideais de trabalho, família e sucesso, e plenamente conscientes das limitações impostas às liberdades individuais e à busca pelo prazer, Lori, CLB, Zeca e Leysla se posicionam como agentes transgressores. Não representam, no entanto, uma subversão assumida ou uma afronta direta ao *status quo*; ao contrário, navegam num mar de obrigações e de convenções de maneira oportunista, matreira e dissimulada.

Profundos conhecedores das engrenagens sociais, identificam com facilidade, visto que o encarnam, o lado menos nobre, mais corruptível do ser humano: o desejo de “pecar”, de desobedecer e de sair da norma. Aproveitam-se das falhas de um sistema que entende domesticar as paixões e as pulsões humanas, nomeadamente os desejos lúbricos.

⁷⁷⁵ FRANK, Juliana, *Quenga de Plástico*, Rio de Janeiro: 7 Letras, 2011, p. 23.

⁷⁷⁶ MORAES, Reinaldo, *Pornopopeia*, Rio de Janeiro: Objetiva, 2009, p. 335.

Viver, de acordo com a filosofia que encarnam, é uma arte sacana – ou uma sacan’arte, para entrar no jogo cujo princípio básico é “foder” para não “ser fodido”. A ambivalência desses termos do registro familiar espelha os campos de tensão que guiam as ações dos “governadores-gerais da putaria” na linguagem informada de Zeca. Em resposta à sacana da vida, fazem da sacanagem um modo de vida: “A vida é foder. [...] O meu enunciado é fruto de muita vivência e processamento dessa vivência. A vida é foder, em última análise. É uma pena que a maioria nunca chegue nem de longe à plenitude⁷⁷⁷.” O sexo é o antídoto para uma existência prosaica e pré-formatada: “*Job* é foda, cara. Meu reino por um *blowjob*⁷⁷⁸”; “[E]le melhorou e não fala mais que a vida tá uma bosta depois que todo o mundo começou a ser lambido⁷⁷⁹.”

Os narradores autorais reinam na bandalheira e fazem dela um espetáculo nivelado com expressões artísticas consagradas pelo olhar carnavalesco: “[O] sexo foi feito para ser assistido, prestigiado e aplaudido, mais do que o teatro, mais que os grandes clássicos do cinema, mais que as altas composições de ópera, mais do que a matemática e mais ainda do que as ciências humanas⁷⁸⁰.” O íntimo é dilacerado em prol de um exibicionismo narcisista. Para exibir um “cardápio” variado de paixões, os autores solicitam diferentes registros e mesclam um vocabulário obsceno corrente com neologismos, analogias inesperadas e deformações paródicas, forjando um modo de expressão híbrido e original que dá largas à imaginação: “A essa altura, minha ereção tinha entrado em compasso bossanovístico e jonjo-bertiano, o clássico demi-bombê ainda bandeiroso mas já não tão gráfico quanto uma durindana vibrando no ar⁷⁸¹”. O jogo que propõem baseia-se num processo triplo de erotização da linguagem comum, deslocamentos semânticos e recriações lexicais. O potencial escandalizador do calão está assim disseminado em outros componentes e recursos da língua.

A escolha do sexo como “ângulo de entrada” para o relato de uma vida é uma tendência que se observa tanto no campo da autoficção literária contemporânea, representada por obras de Catherine Millet, Nelly Arcan e Virginie Despentes⁷⁸²,

⁷⁷⁷ RIBEIRO, *A casa dos budas ditosos*, p. 139–140.

⁷⁷⁸ MORAES, *Pornopopéia*, p. 23.

⁷⁷⁹ HILST, *O caderno rosa de Lori Lamby*, p. 34.

⁷⁸⁰ FRANK, *Quenga de Plástico*, p. 12–13.

⁷⁸¹ MORAES, *Pornopopéia*, p. 134.

⁷⁸² Cf. ARCAN, Nelly. *Putain: récit*. Paris, France: Seuil, 2001 ; DESPENTES, Virginie. *Baise-moi: roman*. Paris, France: Librairie générale française, 2016 ; MILLET, Catherine. *La vie sexuelle de Catherine*

referendadas pela crítica especializada, quanto nos diários de profissionais do sexo, tais quais as publicações de Bruna Surfistinha⁷⁸³, essas bem menos avalizadas pela crítica. Esse olhar particular sobre a história de uma vida concretiza o projeto, muitas vezes exibicionista, de expor o lado secreto de uma individualidade, constituindo uma forma atípica e legítima de “se contar”. Tal abordagem é deslocada e adaptada para o domínio da ficção e do humor, no que tange às obras aqui estudadas. Colocando em cena uma imaginação pornográfica cuja amplitude é comprovada por uma diversidade de práticas sexuais heterogêneas e heterodoxas, os romances em estudo assumem a tarefa de excitar e inspirar, mas também de chocar e repugnar. CLB, citando Nelson Rodrigues, afirma que “se todo mundo soubesse da vida sexual de todo mundo, ninguém se dava com ninguém⁷⁸⁴”, uma forma de dizer que, entre quatro paredes, todo mundo é mais ou menos sacana. As autobiografias “degeneradas” remetem, com ironia, ao apelo da temática sexual, investindo na potência imaginativa para explorar “taras” e fetiches (ou parafilias, para se utilizar o termo médico) específicos, com destaque para tabus como o incesto, a zoofilia e a pedofilia.

O expediente pornográfico não cumpre de modo isolado a função de desestabilizar o leitor ou “*épater le bourgeois*”. Ele espelha obscenidades de outra ordem e integra o jogo satírico que origina as obras. A referência às normas serve de base para que os autores pintem mundos às avessas nos quais a sacanagem está generalizada: o pai de Lori “prostitui” seu talento; CLB banaliza a “putaria”; Leysla não responde por suas infrações; Zé Carlos é perseguido por crimes cometidos por policiais. Os textos representam, todavia, uma vertente não reformadora, veiculando uma perspectiva cínica e questionadora. O caráter moralizador (não moralista) dos romances revela-se no olhar crítico que lançam sobre problemáticas atemporais e sobre temas que marcam a contemporaneidade. Estabelecem assim uma ponte com o mundo, construindo universos narrativos nos quais certas dinâmicas sociais são subvertidas ou caricaturizadas para realçar alguns dos absurdos do real.

Os enfoques variam. Hilda Hilst faz uma reflexão cáustica sobre o mercado editorial e ridiculariza o consumismo. Ubaldo Ribeiro brinca com a noção de pecado e

M.: *récit*. Paris, France: Seuil, DL 2001, 2001.

⁷⁸³ SURFISTINHA, Bruna. *O doce veneno do escorpião*. São Paulo: Panda Books, 2005

⁷⁸⁴ RIBEIRO, *A casa dos budas ditosos*, p. 53.

expõe os não-ditos, os tabus e a hipocrisia que permeiam as relações humanas. Juliana Frank aborda a busca pela fama, realçando o caráter artificial e superficial das (sub)celebridades. Reinaldo Moraes aborda com uma derrisão implacável os privilégios de uma elite social e a desigualdade no Brasil em suas diversas encarnações, por intermédio de um narrador assumidamente preconceituoso. Um questionamento comum a três das quatro obras concerne à posição do artista dentro de um sistema de produção cultural massificado. Leysla, Lori, o pai escritor e Zeca encarnam visões diferentes do fazer artístico: as duas primeiras simbolizam uma rendição aos moldes do que é popular e rentável; os últimos, o desejo de manutenção de uma integridade e de um ponto de vista singular. O dispositivo da autoria ficcional cria o distanciamento necessário para questionar os valores e os ditames da indústria cultural, assim como os fatores que determinam a produção literária e a publicação de uma obra: a imagem do autor, o suporte editorial, a publicidade, as tendências do mercado, a recepção e o consumo.

Os *alter egos* criados pelos autores são instrumentos de um jogo satírico: ora representam vícios e facetas condenáveis do ser humano e do corpo social, ora veiculam uma perspectiva analítica e reprovadora. Convém, todavia, ressaltar que o caráter moralizador (no sentido de posicionamento crítico) das obras alia-se a uma técnica. A sátira é um veículo para que o escritor expresse uma determinada leitura do mundo (via de regra visto como desordenado) e simultaneamente demonstre seu domínio da linguagem ou, mesmo, um virtuosismo⁷⁸⁵. Nesse sentido, pode ser concebida como um exercício de estilo que costuma atrair grandes escritores. Hilda Hilst confessou, por exemplo, a enorme satisfação que experimentou ao explorar um imaginário do mal (ou “instinto pavelso” como diria CLB) em *Cartas de um sedutor*⁷⁸⁶.

O fazer literário transforma impulsos que poderiam ser considerados como socialmente inaceitáveis em formas que dão prazer: “[S]e a sátira origina-se como retórica, ou ataque, ela só importa - ou sobrevive como literatura - como mimese,

⁷⁸⁵ O crítico Dustin H. Griffin afirma que as preocupações dos satiristas são em geral mais literárias do que político-ideológicas e que muitos escritores do passado, na era do mecenato, se lançaram nessa modalidade de escrita porque buscavam “avançar suas carreiras, ganhando público ou patrocinadores”. GRIFFIN, Dustin H., *Satire: a critical reintroduction*, Lexington: University press of Kentucky, 1994, p. 149–150.

⁷⁸⁶ “Quando mandei para ele [Jorge Coli] as *Cartas de um sedutor* – livro que eu gostei muito de escrever e possibilitou que me familiarizasse com uma linguagem mais agressiva – ele me disse: ‘Hilda, depois de ler o livro, eu fiquei doente oito dias’. ‘Mas você não riu?’ – eu disse. E ele: ‘Mas era para rir?’ Eu ria muito escrevendo o *Cartas de um sedutor*.” HILST, Hilda *apud* ZENI, Bruno, “Entrevista - Hilda Hilst”, *Cult*, 12. ed. p. 6–13, 1998, p. 10.

exploração e análise. [...] é uma forma que oferece uma representação poética cativante de uma determinada área da experiência⁷⁸⁷". Não se deve, portanto, negligenciar o entretenimento que tal sublimação proporciona, como proclama Zé Carlos: "Faça da minha vulgaridade um parque pras suas diversões⁷⁸⁸". O texto satírico é regido por um princípio irônico; não obstante a alegação de sinceridade daquele que o escreve, é, antes de tudo, uma forma cômica:

Por um lado, o satirista normalmente afirma falar "do coração", a partir de um sentimento de raiva aguda e não mediática; de outro, a obra satírica, seja qual for sua forma exata, é claramente mediada, seja por protocolos de gênero e estilo, pelo desejo de agradar a um público ou por outros fatores extrínsecos ao próprio conteúdo da obra. [...] No final das contas, a sátira não pode existir sem alguma medida de comédia e didatismo, mas seu "sucesso" depende apenas do primeiro - a comédia, a última condição *sine qua non* do gênero⁷⁸⁹.

O texto satírico não se dirige prioritariamente àqueles que expõe e critica, criando, na realidade, um canal de comunicação com um público determinado, cujo modelo está internalizado nas obras. Quando encontra um leitor que encarna esse papel, cumpre a sua missão humorística. Ao se tornar aliado do satirista, o receptor considera que as afrontas realizadas são justificadas pelos valores expressos no texto e/ou pelos méritos e qualidades estéticas do trabalho. Essa modalidade discursiva busca assim instaurar um pacto com o seu destinatário e exige uma audiência que legitime os "ataques" ou que esteja disposta a aceitá-los para o seu próprio entretenimento. A ironia e a sátira têm isso em comum: precisam de um entendedor ou de um cúmplice para existirem como tal⁷⁹⁰. Inspirado nos trabalhos de John Langshaw Austin, Paul Simpson postula que a sátira não apresenta uma existência ontológica. Seu estatuto é atribuído por aquele que a interpreta: "[E]ssa atribuição é tanto uma consequência da forma como o texto é processado e

⁷⁸⁷ Ronald Paulson é um dos defensores dessa visão da sátira: "I would suggest that if satire originates as rhetoric, or attack, it only matters or survives as literature, as mimesis, exploration, and analysis. Like comedy or tragedy, satire is a form which gives a compelling poetic representation of a certain area of experience." PAULSON, Ronald, *The fictions of satire*, Ann Arbor: UMI Books on demand, 2002, p. 7-8.

⁷⁸⁸ MORAES, *Pornopopéia*, p. 315.

⁷⁸⁹ Tradução nossa do original: "On the one hand, the satirist will typically claim to speak 'from the heart', from a sense of acute, unmediated anger; on the other, the satirical work, whatever its exact form, clearly is mediated, whether by protocols of genre and style, the desire to please an audience, or other factors extrinsic to the actual content of the work. [...] In the end, satire cannot exist without some measure of both comedy and didacticism, but its 'success' depends only on the former—comedy, the ultimate *sine qua non* of the genre." ROSEN, Ralph M., "Efficacy and Meaning in Ancient and Modern Political Satire: Aristophanes, Lenny Bruce, and Jon Stewart", *Social Research*, v. 79, n. 1, p. 1-32, 2012, p. 2-5.

⁷⁹⁰ Tradução nossa do original: "[...] 'satire' is something that is conferred upon a text and this conferral is as much a consequence of the way the text is processed and interpreted as it is of the way it is produced and disseminated." SIMPSON, *On the Discourse of Satire*, p. 153.

interpretado quanto da forma como é produzido e divulgado⁷⁹¹."

A reflexão sobre o ato da leitura é central nas obras estudadas. Ao encarnar o modelo de leitor delineado pelo texto⁷⁹², o receptor torna-se responsável por dar sentido aos atos intencionais introjetados pelo autor no texto. Ao longo do processo gradual da leitura, o interpretante confronta novos sentidos com aqueles acumulados precedentemente, ajustando suas hipóteses. As narrativas contêm uma série de “pegadinhas” ou armadilhas às quais o leitor deve atribuir significado. Tais componentes promovem uma experiência contínua de desfamiliarização⁷⁹³. Os autores constroem universos nos quais as quebras de expectativa cumprem funções estéticas e narrativas e são amparadas por elementos dispostos ao longo dos romances como peças de um *puzzle* que o leitor é convidado a montar. O conjunto de rupturas semânticas, genéricas e discursivas constitui um padrão e aponta para o agenciamento irônico e satírico das obras. O intento de desestabilização materializa-se por meio da obscenidade, do politicamente incorreto, da carnavalização, do expediente da autoria ficcional, da paródia, de experimentações linguísticas, da apropriação e da desconstrução do senso comum, da exploração dos tabus e do inesperado.

Em uma cena de *Pornopopeia*, o narrador descreve a pequena biblioteca na casa de praia de seu amigo:

Tem cacarecos antediluvianos, como Lobsang Rampa (“A Terceira Visão”), Carlos Castañeda (“Os Ensinamentos de Don Juan — Um Caminho Iaqui para o Conhecimento”), Eugen Herrigel (“A Arte Cavalheiresca do Arqueiro Zen”), uns Harold Robbins e Sidney Sheldons com aquelas capas figurativas que parecem inspiradas no realismo socialista soviético compondo painéis temáticos: a mocinha peituda nos braços do herói galã, o inimigo malévolo, iates, aviões, castelos, armas. Tem vários Guias 4 Rodas dos anos 80 e 90. E alguns volumes da Barsa e de Seleções dos tempos da Guerra Fria. Mas, garimpando, você encontra coisas legais. O Proust, por exemplo: “Du côté de chez Swann”, num pocket da Flamarion [*sic*], que ando ensaiando começar a ler qualquer

⁷⁹¹ Tradução nossa do original: “[...] ‘satire’ is something that is conferred upon a text and this conferral is as much a consequence of the way the text is processed and interpreted as it is of the way it is produced and disseminated.” *Ibid.*

⁷⁹² “Le lecteur implicite propose un modèle au lecteur réel, il définit un point de vue permettant au lecteur réel de rassembler le sens du texte. Guidé par le lecteur implicite, le rôle du lecteur réel est à la fois actif et passif. Ainsi le lecteur est-il perçu simultanément comme structure textuelle (le lecteur implicite) et comme acte structuré (la lecture réelle).” COMPAGNON, *Le démon de la théorie*, p. 178.

⁷⁹³ Esse termo, caro aos formalistas russos, em especial a Victor Chklovsky, foi usado por alguns estudiosos associados à teoria da recepção, como Wolfgang Iser, para analisar o processo no qual os elementos estruturais de um texto interrompem os automatismos do leitor. ISER, Wolfgang, *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético*, São Paulo: Ed. 34, 1999, p. 9.

dia, se o meu francês não pegou um táxi e voltou pra Aliança Francesa, de onde nunca deveria ter saído. Vi também uma edição recente do “Complexo de Portnoy”, do Philip Roth, que o Nissim adora e há anos vive me chamando de analfabeto por não ter lido ainda⁷⁹⁴.

No inventário realizado por Zé Carlos constam textos não-literários, que se subdividem em diversas categorias (místicos, antropológicos, filosóficos e enciclopédicos), e obras de ficção, também heterogêneas. Os livros de Sidney Sheldon e Harold Robbins podem ser classificados como livros populares, *best-sellers* que resgatam fórmulas de sucesso herdadas de melodramas folhetinescos. Marcel Proust e Philip Roth representam, em contrapartida, um trabalho e um apuro estético legitimados pela crítica literária, responsável por inseri-los em um cânone. A digressão de Zé Carlos sublinha os diferentes estatutos dessas obras. A noção de analfabetismo, solicitada por Nissim como xingamento, sinaliza, ao ser confrontada a essa questão, para a necessidade de se “saber ler” diferentes tipos de textos. A partir do inventário de Zé Carlos, é possível postular que os romances de Sheldon e de Roth não requerem a mesma participação ou trabalho do receptor. Convém, nesse sentido, resgatar o célebre postulado de Roland Barthes, que distingue obras capazes de tirar um leitor da sua zona de conforto e de sua posição passiva, daquelas que, ao contrário, não impõem grandes obstáculos à interpretação⁷⁹⁵.

Todo indivíduo letrado está exposto a diferentes modalidades textuais e, graças aos conhecimentos acumulados pela prática da leitura, pode prever, julgar e comparar o grau de engajamento e o prazer que cada uma delas procura. Para Hans Robert Jauss, o valor estético atribuído a uma obra literária liga-se à sua capacidade de surpreender, frustrar e renovar as expectativas do leitor:

A maneira pela qual uma obra literária, no momento histórico de sua aparição, atende, supera, decepciona ou contraria as expectativas de seu público inicial oferece-nos claramente um critério para a determinação de seu valor estético. A distância entre o horizonte de expectativa e a obra, entre o já conhecido da experiência estética anterior e a “mudança de horizonte” exigida pela acolhida à nova obra, determina, do ponto de vista da estética da recepção, o caráter artístico de uma obra literária. À medida que essa distância se reduz, que não se demanda da consciência receptora nenhuma guinada rumo ao horizonte da experiência ainda desconhecida, a obra se aproxima da esfera da arte “culinária” ou ligeira⁷⁹⁶.

⁷⁹⁴ MORAES, *Pornopopeia*, p. 198.

⁷⁹⁵ BARTHES, Roland, *O prazer do texto*, São Paulo: Perspectiva, 2013, p. 20–21.

⁷⁹⁶ JAUSS, Hans Robert, *A história da literatura como provocação à teoria literária*, São Paulo: Ática, 1994, p. 31–32.

Os romances solicitam essas distinções ao se fazerem passar por textos “culinários”, sem grandes pretensões artísticas. Fazer rir é, no entanto, “coisa séria”. A ficcionalização da autoria e a apropriação paródica da autobiografia e da pornografia participam de uma estratégia de disfarce⁷⁹⁷. Para dar sentido às provocações e aos elementos desestabilizadores que introduzem tensões nas narrativas, o leitor deve participar do jogo proposto, ajustar suas expectativas e deixar de lado certos julgamentos, sem perder de vista o que há de análogo entre o mundo às avessas da ficção e o real. Este trabalho buscou analisar os efeitos de uma composição irônica e carnavalesca e as potencialidades do discurso satírico em quatro romances que fazem da bandalheira um princípio poético. As obras celebram assim a própria literatura, um terreno no qual todas as sacanagens são (por vezes) bem-vindas: “É porco sim, mas toda a humanidade, ou pelo menos noventa por cento é gente muito porca, é lixo, foi um grande homem também porco que disse isso⁷⁹⁸.”

⁷⁹⁷ “A sátira tem limites bastante imprecisos [...] possuindo uma enorme capacidade de adaptação e disfarce.” LEITE, *Das maravilhas e prodígios sexuais*, p. 40.

⁷⁹⁸ HILST, *O caderno rosa de Lori Lamby*, p. 31.

ANEXOS

ANEXO 1

Foto de Hilda Hilst aos seis anos que estampa a contracapa da primeira edição de *O Caderno Rosa de Lori Lamby*, acompanhada da inscrição “Ela foi uma boa menina”.



Fonte: Catálogo da Exposição “O Caderno Rosa de Hilda Hilst” (01 de março a 26 de maio de 2005), organizada por Cristiane Grando. Disponível em: http://www3.iel.unicamp.br/cedae/Exposicoes/Expo_HH/HH_26.html. Acesso em: 20 jan. 2020

ANEXO 2

Ilustrações de *O Caderno Rosa de Lori Lamby*, por Millôr Fernandes

ILUSTRAÇÃO 1 (PÁGINA 76)

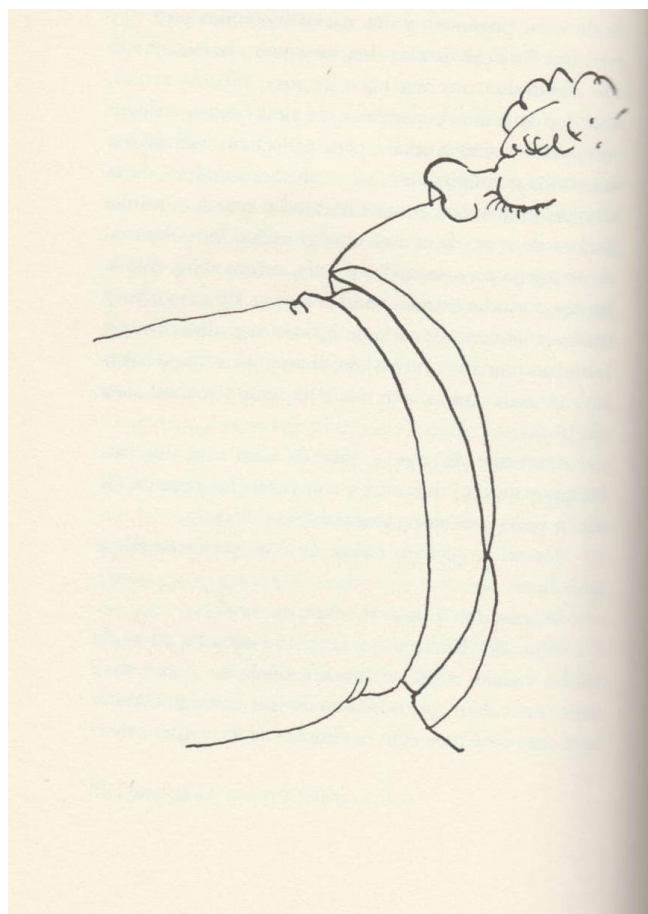


ILUSTRAÇÃO 2 (PÁGINA 94)

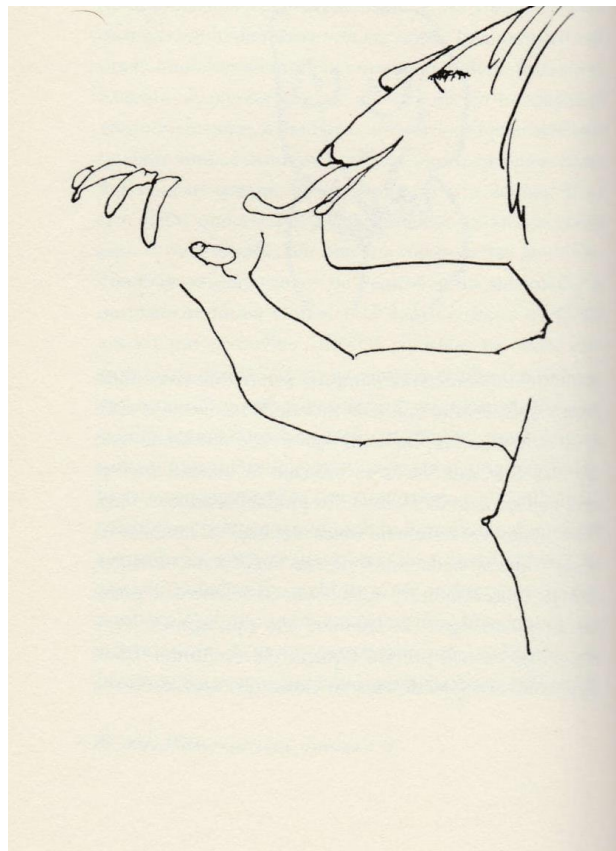
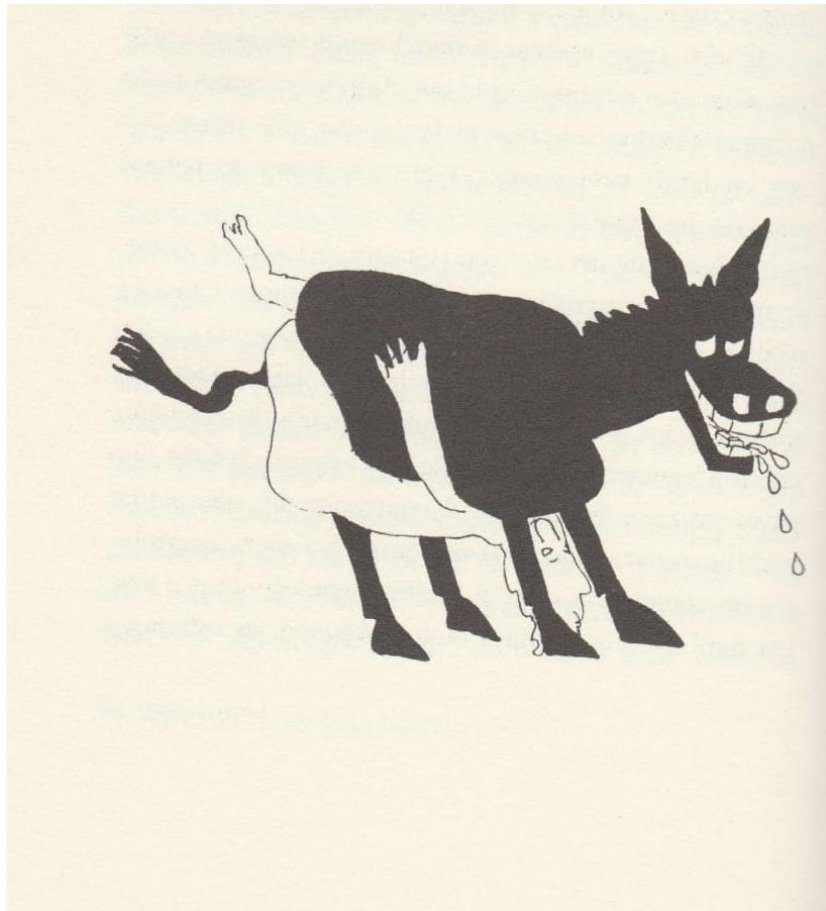


ILUSTRAÇÃO 3 (PÁGINA 58)



ANEXO 3

Neologismos e invencionismos lexicais de Zé Carlos (*Pornopopeia*)

A

Afromoneymusic [A.fro.mo.ney.mu.sic] – *s. f.* (formado por prefixação e composição) – Gênero musical de sucesso de consonância africana.

Aladinesco [A.la.di.nes.co] – *adj.* (derivação sufixação) – Relativo a Aladim, personagem das *Mil e Uma Noites* e da Disney.

Anarcopoético [A.nar.co.po.é.ti.co] – *adj.* (formado por cruzamento vocabular) – Diz-se do que alia lirismo e anarquia.

Anfetamínico [An.fe.ta.mí.ni.co] – *adj.* (derivação sufixação) – Relativo à anfetamina.

Aplastador [A.plas.ta.dor] – *adj.* (formado por afixações sucessivas) – derivado de *aplastar*, que por sua vez é uma variação de *aplastrar* – Diz-se do que é cansativo.

B

Bacalhôa [Ba.ca.lhô.a] – fem. de bacalhau.

Bafôncio [Ba.fôn.cio] – *s.m.* (formado por sufixação) – Mau-hálito.

Bandoneonar [Ban.do.ne.o.nar] – *v. tr., v. intr.* (derivação sufixal) – Tocar o bandoneon.

Baranguil [Ba.ran.guil] – *s.m.* (formado por sufixação) – Coletivo de *barangas*, mulheres feias.

Bicoca [Bi.co.ca] – *s. f.* (derivação sufixal) – Beijo discreto, leve, rápido.

Bilboqueteiro [Bil.bo.que.tei.ro] – *adj., s.m.* (formado provavelmente do cruzamento vocabular do nome de *Bilbo Bolseiro*, personagem de *J. R. R. Tolkien*, ou de um tipo de espada chamada *bilbo* e do adjetivo *boqueteiro*) – Designa o indivíduo que performa sexo oral.

Boatoso [Bo.a.to.so] – *adj.* (derivação sufixal) – Relativo à boate, danceteria, discoteca.

Boquetear [Bo.que.te.ar] – *v. tr., v. intr.* (derivação sufixal) – Praticar sexo oral, *boquete* no registro familiar.

Braite [Brai.te] – *s.m.* – (do inglês “*bright*” *aportuguesado*) – Designa a cocaína em referência ao seu aspecto brilhante.

Bundalva [Bun.dal.va] – *s. f.* (formado por cruzamento vocabular) – Designa glúteos brancos.

Búqui [Bú.qui] – *s.m.* – (do inglês “*book*” *aportuguesado*) – Livro.

C

Cafungueiro [Ca.fun.guei.ro] – *adj.* (derivação sufixal) – Diz-se daquele que consome cocaína.

Cafunguelê [Ca.fun.gue.lê] – *s. m.* (derivação sufixal) – Ato de “cheirar”, consumir cocaína.

Cagável [Ca.gá.vel] – *adj.* 2 g. (*derivação sufixal*) – Propriedade daquilo que pode ser defecado, “cagado” no registro familiar.

Çaite [Çai.te] – *s. m.* (*aportuguesamento do inglês “site”*) – Página da internet.

Capitolino [Ca.pi.to.li.no] – *adj.* (*derivação sufixal*) – Relativo a Capitu, personagem de Machado de Assis.

Caralhaquatring [Ca.ra.lha.qua.tring] – *s.m.* (*derivação sufixal*) – Anglicização da expressão *caralho a quatro* que significa *et cetera*.

Carameloiroso [Ca.ra.me.loi.ro.so] – *adj.* (*cruzamento vocabular e sufixação*) – Designa uma nuance de cor de cabelo entre o tom caramelo e o loiro.

Carreirosa [Car.rei.ro.sa] – *s. f.* (*derivação sufixal*) – Relativo à carreira, quantia de pó alinhada para ser aspirada.

Choroluço [Cho.ro.lu.ço] – *s.m.* (*cruzamento vocabular*) – Choro acompanhado de soluços.

Chulepento [Chu.le.pen.to] – *adj.* (*derivação sufixal*) – Que cheira a *chulé* (registro familiar), mau odor dos pés.

Chupinteiro [Chu.pin.tei.ro] – *adj., s. m.* (*cruzamento vocabular seguido de derivação sufixal*) – Designa aquele que performa sexo oral.

Chupintoso [Chu.pin.to.so] – *adj.* (*cruzamento vocabular seguido de derivação sufixal*) – Qualidade de chupinteiro.

Circunrabal [Circunrabal] – *adj.* (*circunfixação*) – Diz-se do que se encontra nas redondezas, no perímetro imediato do ânus, *rabo* no registro familiar.

Cocaínico [Co.ca.í.ni.co] – *adj.* (*derivação sufixal*) – Relativo à cocaína.

Compugráfico [Com.pu.grá.fi.co] – *s.m.* (*cruzamento vocabular*) – Designa gráficos realizados com o auxílio do computador.

Computinha [Com.pu.ti.nha] – *s.m.* – (*cruzamento vocabular seguido de sufixação*) – Pequeno computador.

Cotchon [Co.tchon] – *s. m.* – (*variação à consonância hispânica do aumentativo coxão*) – *Pl. cotchones* - Parte dos membros inferiores abaixo da virilha e acima do joelho.

Cusparento [Cus.pa.ren.to] – *adj., s.m.* (*derivação sufixal*) – Diz-se daquele que cospe.

Cuspível [Cus.pí.vel] – *adj.* (*derivação sufixal*) – Propriedade do que pode ser cuspidado ou cuspidado em.

D

Decibélico [De.ci.bé.li.co] – *adj.* (*cruzamento vocabular*) – Relativo à intensidade sonora de um grito; [figurado] um grande berro.

Degonflê [De.gon.flê] – *adj.* (*do francês aportuguesado*) – Que perdeu a intumescência, brochado no registro familiar.

Deitável [Dei.tá.vel] – *adj.* (*derivação sufixal*) – Propriedade daquilo que pode ser deitado ou deitado em.

Depilosidade [De.pi.lo.si.da.de] – *s. f.* (*circunfixação*) – Ausência de pelos.

Desbucetado [Des.bu.ce.ta.do] – *adj., s.m. (circunfixação)* – Designa uma abstinência sexual ou carência de uma parceira sexual.

Desbussolado [Des.bus.so.la.do] – *adj., s.m. (do francês, circunfixação)* – Perdido, sem norte.

Descolex [Des.co.lex] – *adj. 2 g. (variação da gíria descolado)* – Diz-se da pessoa que segue as últimas tendências.

Desegotizado [De.se.go.ti.za.do] – *v. tr., v. intr. (circunfixação)* – Designa o que não tem ego.

Desendedar [De.sen.de.dar] – *v. tr., v. intr. (circunfixação)* – Extrair o dedo do canal anal.

Despiroquete [Des.pi.ro.que.te] – *adj. 2g. – (variação da gíria despirocado)* – Designa o indivíduo que perdeu a razão.

E

Emburcado [Em.bur.ca.do] – *adj. (circunfixação)* – Diz-se daquele que veste-se com uma burca.

Encarável [En.ca.rá.vel] – *adj. 2 g. (derivação sufixal)* – Passível de ser encarado.

Endorfinado [En.dor.fi.na.do] – *adj. (derivação sufixal)* – Diz-se daquele que secreta bastante endorfina.

Engulança [En.gu.lan.ça] – *s. f. (confixação)* – Ato de engolir.

Esquerdofrênico [Es.quer.do.frê.ni.co] – *s.m., adj. (cruzamento vocabular)* – Designa o esquizofrênico de esquerda.

F

Ferofodomônio [Fe.ro.fo.do.mô.nio] – *s. m. (cruzamento vocabular)* – Designa os feromônios cuja liberação resulta no ato sexo, foda no registro familiar.

Flutufornicar [Flu.tu.for.ni.car] – *v. intr. (cruzamento vocabular)* – Designa o coito realizado em pleno mar.

Fodelança [Fo.de.lan.ça] – *s. f. (derivação sufixal)* – Relação sexual.

Futucância [Fu.tu.cân.cia] – *s. f. (derivação sufixal)* – Ato de tocar com o dedo, vulgo *futucar*.

G

Giroscópico [Gi.ros.có.pi.co] – *adj. (derivação sufixal)* – Movimento de rotação em torno de um eixo.

Gordolo [Gor.do.lo] – *adj. (derivação sufixal)* – Diz-se daquele que é obeso.

Gozêra [Go.zê.ra] – *s. f. (derivação sufixal)* – 1. Ato de ejacular abundantemente; 2. Orgasmo intenso.

Granfinório [Gran.fi.nó.rio] – *adj. (derivação sufixal)* – Relativo ao luxo e privilégios de uma classe econômica dominante, dos grã-finos.

Greluda [Gre.lu.da] – *adj., s. f. (derivação sufixal)* – Diz-se da mulher que possui um grande clítoris, vulgo *grelu*.

Igualtotalitário [I.gua.li.to.ta.li.tá.rio] – *adj. (cruzamento vocabular)*. Qualidade do regime que buscar impor com autoritarismo a igualdade.

H

Haicaico [Hai.cai.co] – *adj. (derivação sufixal)* – Relativo ao haicai.

Haroldocampestre [Ha.rol.do.cam.pes.tre] – *adj. (composição)* – Relativo a Haroldo de Campos, à semelhança de.

Hitchcockada [Hi.tch.co.cka.da] – *s. f. (derivação sufixal)* – Designa figuras de estilos ou traços estilísticos típicos da filmografia de Alfred Hitchcock.

Holandestina [Ho.lan.des.ti.na] – *adj. (cruzamento vocabular)* – Diz-se da nordestina de origem holandesa.

Holisticofrenia [Ho.lis.ti.co.fre.nia] – *s. f. (cruzamento vocabular)* – 1. Total esquizofrenia; 2. Nome do filme independente de Zé Carlos, premiado no festival de Cartagena.

Holisticofrênico [Ho.lis.ti.co.frê.ni.co] – *adj. (derivação sufixal)* – Relativo à holisticofrenia.

Homissuicídio [Ho.mis.su.i.cí.dio] – *s. m. (cruzamento vocabular)* – Prática do homicídio seguido ou simultâneo ao suicídio.

I

Imeio [I.mei.o] – *s. m. (variante aportuguesada do inglês “e-mail”)* – Endereço eletrônico

Interbreuba [In.ter.breu.ba] – *s. f. (derivação prefixal)* – Designa o espaço localizado entre as pernas das mulheres, da vagina ao ânus.

Intrafodal [In.tra.fo.dal] – *adj. 2 g. (circunfixação)* – Propriedade do membro utilizado para a penetração sexual.

Intranscendência [In.trans.cen.dên.cia] – *s. f. (derivação prefixal)* – Designa o movimento oposto ao da transcendência, ou seja, a imanência.

J

Jetsônico [Jet.sô.ni.co] – *adj. (derivação sufixal)* – Relativo aos *Jetsons*, série de animação norte-americana, designando por correspondência o que moderno.

Jonjo [Jon.jo] – *adj. (origem desconhecida)* – Designa o estado do pênis que conta com pouca ou nenhuma intumescência.

Junkeria [Jun.ke.ria] – *s. f. (derivação sufixal do inglês “junkie”)* – Designa o consumo contumaz de drogas.

L

Langonhado [Lan.go.nha.do] – *adj. (derivação sufixal)* – Diz-se do que está sujo ou molhado de esperma, vulgo *langonha*.

Lisergizar [Li.ser.gi.zar] – *v. pr. (derivação sufixal)* – Ato de se entorpecer.

Ludolúbrico [Lu.do.lú.bri.co] – *adj. (cruzamento vocabular)* – Diz-se daquilo que é ao mesmo tempo lúdico e lubrifico.

Ludopedista [Lu.do.pe.dis.ta] – *s. m. (derivação sufixal)* – Designa o jogador de ludopédio ou, em linguagem corrente, futebol.

Lulopetista [Lu.lo.pe.tis.ta] – *adj. (cruzamento vocabular seguido de derivação sufixal)* – Diz-se daquele que professa afiliação ou admiração ao Luiz Inácio Lula da Silva e ao Partido dos Trabalhadores (PT).

M

Malpilado – *adj. (derivação prefixal)* – Diz-se do que foi mal prensado.

Manupeniano [Ma.nu.pe.ni.a.no] – *adj. (composição)* – Ato masturbatório masculino.

Marquetês [Mar.que.tês] – *s. m. (derivação sufixal)* – Designa a linguagem do *marketing*.

Megalopapo [Me.ga.lo.pa.po] – *s. m. (cruzamento vocabular)* – Designa o discurso de pessoas megalomaníacas.

Mesoclisar [Me.so.cli.sar] – *v. tr., v. intr. (derivação sufixal)* – Fazer uso da mesóclise.

Mijaneira [Mi.ja.nei.ra] – *s. f. (derivação sufixal)* – Evacuação de uma quantidade considerável de urina.

Miraboludo [Mi.ra.bo.lu.do] – *adj. (derivação sufixal)* – Diz-se daquilo que é grandioso, impressionante.

Muca [Mu.ca] – *s. f. (origem incerta)* – Designa um pacote, fardo, embrulho.

N

Narigânus [Na.ri.gâ.nus] – *s. m. (cruzamento vocabular)* – Ato de introduzir o nariz entre as nádegas de um indivíduo.

Necrofilizar [Ne.cro.fi.li.zar] – *v. tr., v. intr. (derivação sufixal)* – Ter relações sexuais com um cadáver.

O

Ólogo [Ó.lo.go] – *s. m. (truncação)* – Diz-se daquele que se dedica a um ou vários dos campos de saber cujos nomes terminam pelo sufixo *-ólogia*, como sociologia, psicologia, antropologia e arqueologia.

Orgiasta [Or.gi.as.ta] – *s. m. (derivação sufixal)* – Diz-se daquele que organiza orgias.

Otchitchórnio [O.tchit.chór.nio] – *adj. – origem e definição ainda indeterminadas.*

P

Pacoteira [Pa.co.tei.ra] – *s. f. (derivação sufixal)* – 1. Fardo, embrulho, pacote de volume considerável; 2. [figurado] Orgão sexual masculino estimado como volumoso.

Paudurístico [Pau.du.rís.ti.co] – *adj. (composição seguida de sufixação)* – Relativo ao estado de ereção de um homem.

Peladismo [Pe.la.dis.mo] – *s. m. (derivação sufixal)* – Estado de nudismo.

Pentelhação [Pen.te.lha.ção] – *s. f. (derivação sufixal)* – *fig.* Chateação, aborrecimento.

Pentelhal [Pen.te.lhal] – *adj. (derivação sufixal)* – Grande quantidade e/ou extensão de pelos pubianos, vulgarmente *pentelhos*.

Pentelheira [Pen.te.lhei.ra] – *s. f. (derivação sufixal)* – Relativo à pelos pubianos, vulgarmente *pentelhos*.

Pentelhência [Pen.te.lhên.cia] – *s. f. (derivação sufixal)* – *fig.* Diz-se do que causa inquietação e aborrecimento.

Penumbrento [Pe.num.bren.to] – *adj. (derivação sufixal)* – Relativo à penumbra.

Perdigótico-aliterativo [Per.di.gó.ti.co-a.li.te.ra.ti.vo] – *adj. (sufixação e composição)* – Expressão oral de um enunciado que apresenta aliterações e que é acompanhado pela eliminação de perdigotos.

Petecudo [Pe.te.cu.do] – *adj. (derivação sufixal)* – Diz-se daquilo que se assemelha a uma peteca.

Pintoctomia [Pin.toc.to.mi.a] – *s. f. (derivação sufixal)* – Ato de remoção do pênis, *pinto* no registro familiar

Pirokassutra [Pi.ro.kas.su.tra] – *s. f. (composição)* – Atos e posturas sexuais que envolvem a participação de um pênis, vulgo *piroca*.

Piroquê [Pi.ro.quê] – *s. m. (variação do familiar piroca)* – Pênis.

Piscinoso [Pis.ci.no.so] – *adj. (derivação sufixal)* – Semelhante à uma piscina.

Pistonear [Pis.to.ne.ar] – *v. tr., v. pr. (derivação sufixal)* – 1. Executar o movimento do pistão; 2. Masturbar alguém ou a si mesmo.

Poemelho [Po.e.me.lho] – *s. m. (derivação sufixal)* – 1. Curto poema; 2. Poema sem valor ou qualidade.

Polvoar [Pol.vo.ar] – *v. tr., v. intr. (derivação sufixal)* – Agarrar, segurar algo “como um polvo”, como se contasse com o auxílio de diversos membros.

Porcela [Por.ce.la] – *s. f. (truncação)* – Porcelana.

Pornovela [Por.no.ve.la] – *s. f. (cruzamento vocabular)* – Telenovela pornográfica.

Putanhescas [Pu.ta.nhes.ca] – *adj. (derivação sufixal)* – Relativo à puta.

Putatropismo [Pu.ta.tro.pis.mo] – *s. m. (composição)* – Designa a atração irresistível ou incontrolável por prostitutas.

Putideia [Pu.ti.deia] – *s. f. (cruzamento vocabular)* – Diz-se de uma ideia brilhante.

Q

Quaquarquar [Qua.qua.quar] – *v. intr. (origem onomatopaica)* – Manifestar o riso.

R

Rabiscada [Ra.bis.cai.a.da] – *s. f. (derivação sufixal)* – Conjunto de rabiscos.

Ratapulgo [Ra.ta.pul.go] – *s. m. (cruzamento vocabular)* – Diz-se do que é semelhante a uma pulga de rato; 2. desprezível, abjeto.

Rebolante [Re.bo.lan.te] – *adj. 2 g. (derivação sufixal)* – Relativo ao ato de rebolar.

Repuxento [Re.pu.xen.to] – *adj. (circunfixação)* – Qualidade daquilo que causa a sensação de estiramento.

Ressacoso [Res.sa.co.so] – *adj. (derivação sufixal)* – Diz-se daquele que sofre de ressaca, mal-estar gerado pelo consumo excessivo de bebidas alcóolicas.

Risadismo [Ri.sa.dis.mo] – *s. m. (derivação sufixal)* – Ato de rir compulsivamente.

Risalhota [Ri.sa.lho.ta] – *s.f. (derivação sufixal)* – Pequena, breve risada.

Rosetagem [Ro.se.ta.gem] – *s. f. (derivação sufixal)* – Ato de rosetar, folgar, divertir-se libidinosamente.

S

Sacalidade [Sa.ca.li.da.de] – *s.f. (derivação sufixal)* – Qualidade do que é sacal, enfadonho, aborrecido.

Safadado [Sa.fa.de.do] – *s.m. (cruzamento vocabular)* – Diz-se dos dedos de indivíduos lúbricos e desavergonhados.

Samayânico [Sa.may.â.ni.co] – *adj. (derivação sufixal)* – Relativo à Wyrna Samayana, líder erótico-espiritual da surubrãmene.

Sentável [Sem.tá.vel] – *adj. (derivação sufixal)* – Agradável, bom de se sentar.

Simpozeira [Sim.po.zei.ra] – *s.f. (derivação sufixal)* – Designa um conjunto simpósios.

Subgag [Sub.gag] – *s.f. (derivação prefixal do inglês “gag”)* – Diz-se da piada medíocre, previsível ou sem interesse.

Surubento [Su.ru.ben.to] – *adj. (derivação sufixal)* – Relativo à suruba.

Surubrãmene [Su.ru.brâ.ma.ne] – *s.f. (cruzamento vocabular)* – Atividade sexual grupal místico-religiosa de inspiração brãmene.

T

Televagaba [Te.le.va.ga.ba] – *s. f. (derivação prefixal)* – Mulher vulgar e/ou sexualmente estimulante que trabalha na televisão.

Terceiridoso [Ter.cei.ri.do.so] – *adj., s.m. (cruzamento vocabular)* – Qualificativo redundante que designa uma pessoa idosa.

Tesudez [Te.su.dez] – *s. f. (derivação sufixal)* – Qualidade daquilo que provoca “tesão”, excitação de cunho sexual.

Tête-a-tête [Tê.te.-a.-tê.ta] – *s. f. (variação do francês tête-à-tête)* – Conversa com uma pessoa do sexo feminino por quem se está interessado.

Teutona [Teu.to.na] – *s. f. – fem. de teutão* – Alemão.

Transtraduzir [Trans.tra.du.zir] – *v. tr. (derivação prefixal)* – Ato de traduzir em estado de transe.

Trianal [Tri.a.nal] – *adj. (derivação prefixal)* – Relativo à prática da sodomia em três pessoas.

Tubarônico [Tu.ba.rô.ni.co] – *adj. (derivação sufixal)* – Relativo a ou próprio ao tubarão.

U

Upgradado [Up.gra.da.do] – *adj.* (*derivação sufixal do inglês “upgrade”*) – Qualidade daquilo que sofreu algum tipo de melhoria de status ou funcionamento.

V

Vêntedj [Vên.te.dj] – *adj.* (*variante ortográfica do inglês “vintage”*) – Diz-se daquilo que é antigo e de boa qualidade.

X

Xola [Xo.la] – *s.f.* (*origem incerta*) – Vagina.

Xuxar [Xu.xar] – *v. tr., v. intr.* (*variação de chuchar*) – Introduzir algo em uma cavidade, canal ou buraco.

Z

Zebucetinha [Ze.bu.ce.ti.nha] – *s.f.* (*composição*) – Por sinédoque, designa as parceiras sexuais de Zé Carlos.

ANEXO 4

Ilustração da capa de *Quenga de Plástico*, por Sofia Vaz



ANEXO 5

Mapeamento da cidade de São Paulo em *Pornopopeia*

Legenda:

1 – Bairro Pompeia

2 – Rua Rêgo de Freitas

3 – Rua Amaral Gurgel

4 – Rua Doutor Cesário Mota Júnior

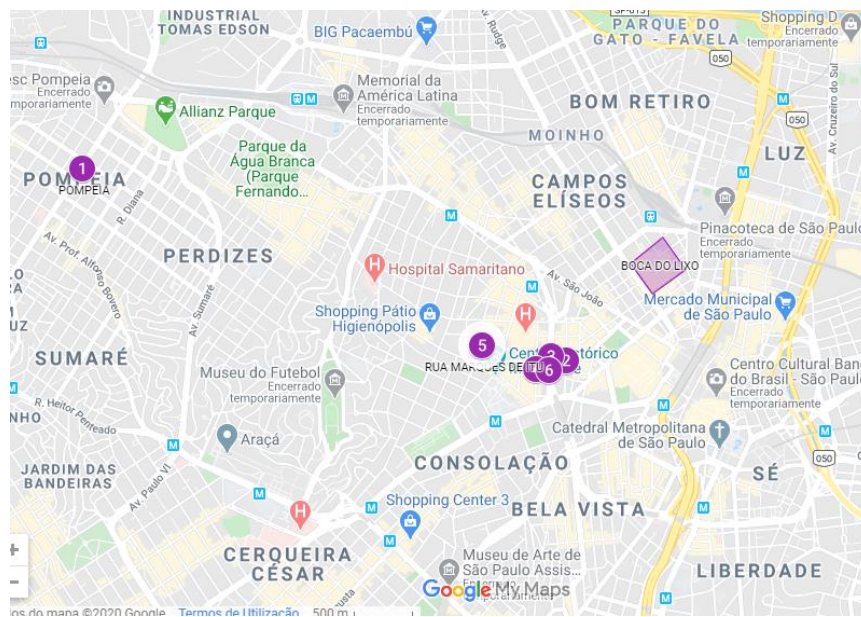
5 – Rua Marquês de Itu

6 – Rua Major Sertório

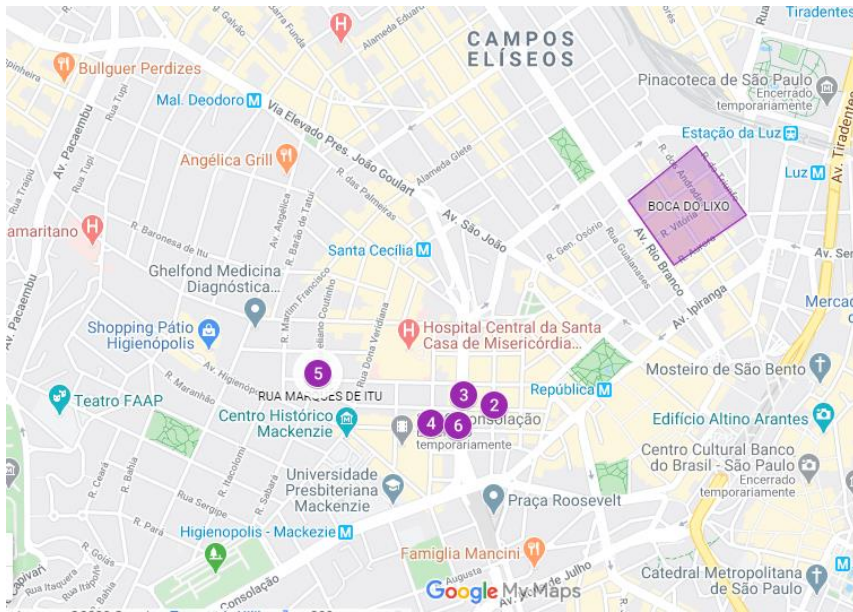
■ - Boca do Lixo

▲ - Bairro Higienópolis, onde se situa o estúdio de Zé Carlos.

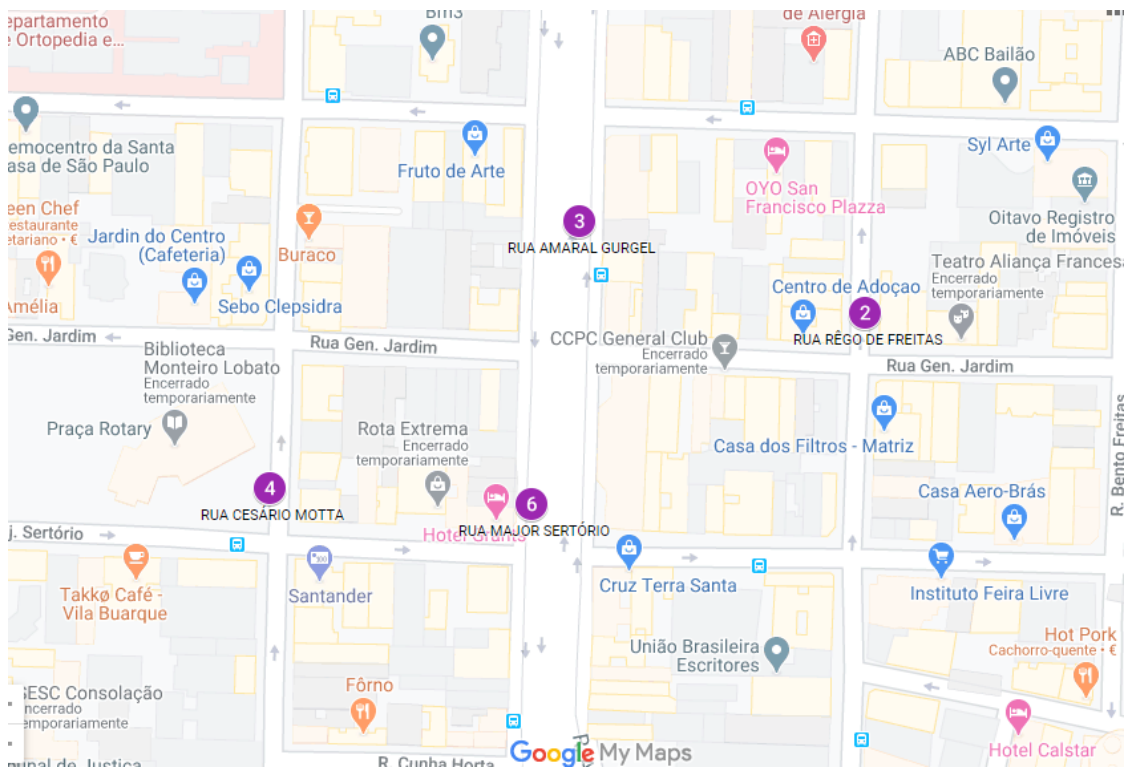
Mapa 1



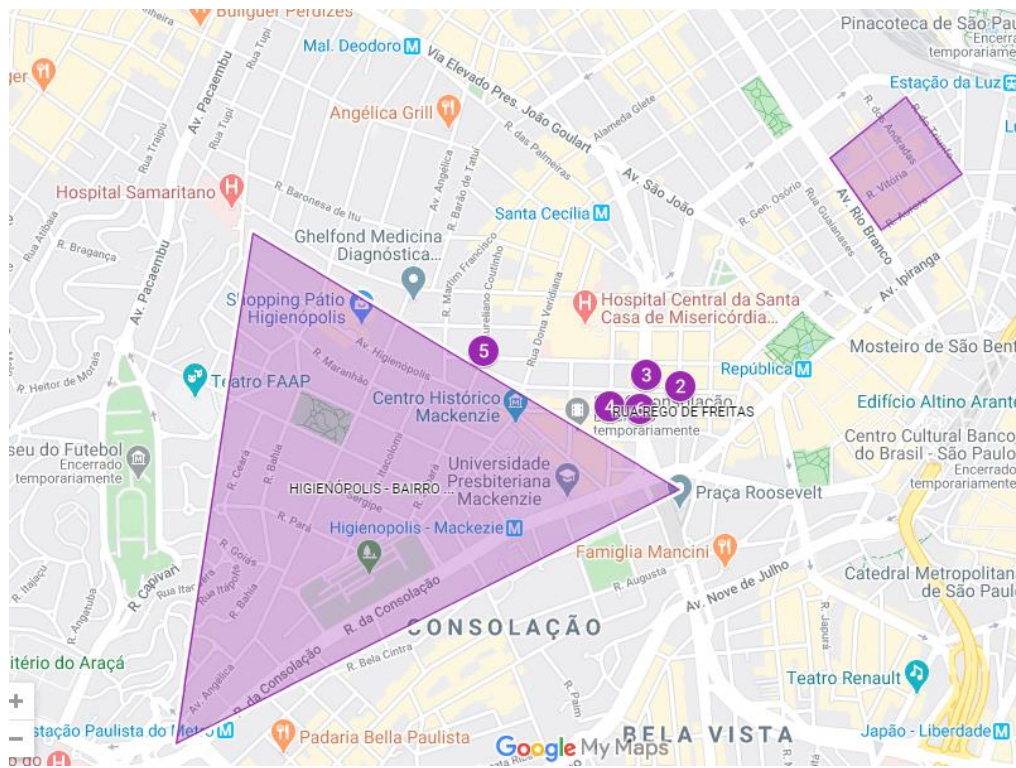
Mapa 2



Mapa 3



Mapa 4

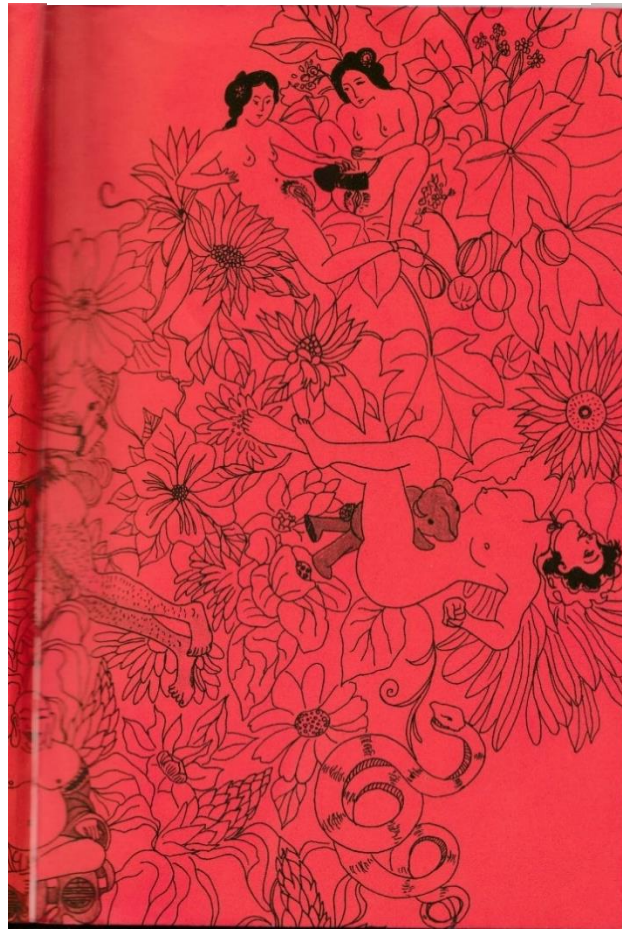


ANEXO 6

Ilustração da capa de *A Casa dos Budas Ditosos* (reproduzida integralmente nas primeiras páginas do livro), por Adriana Varejão



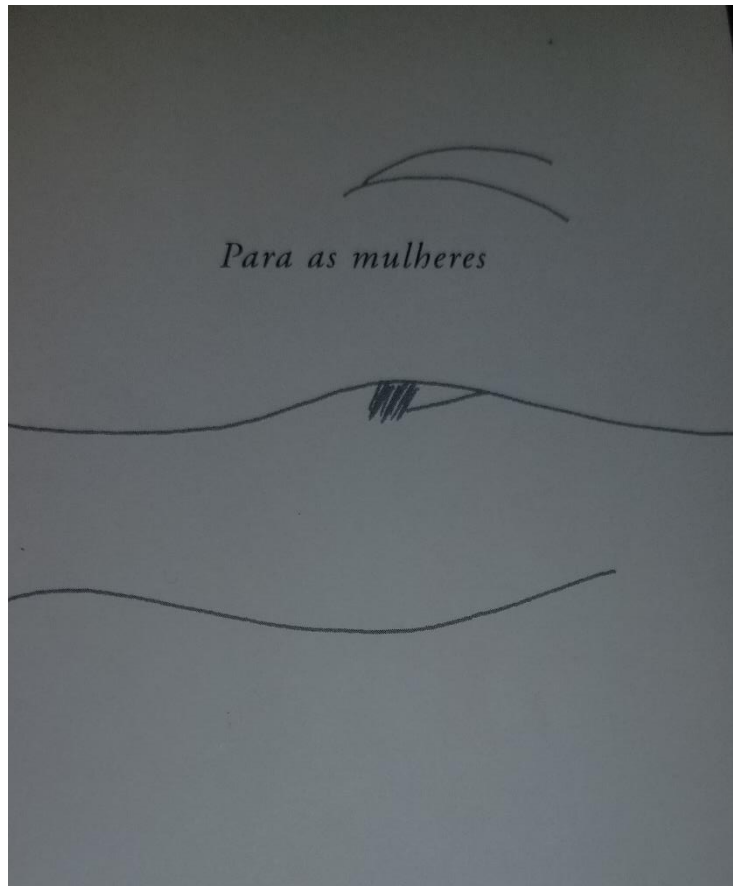
PÁGINA 3



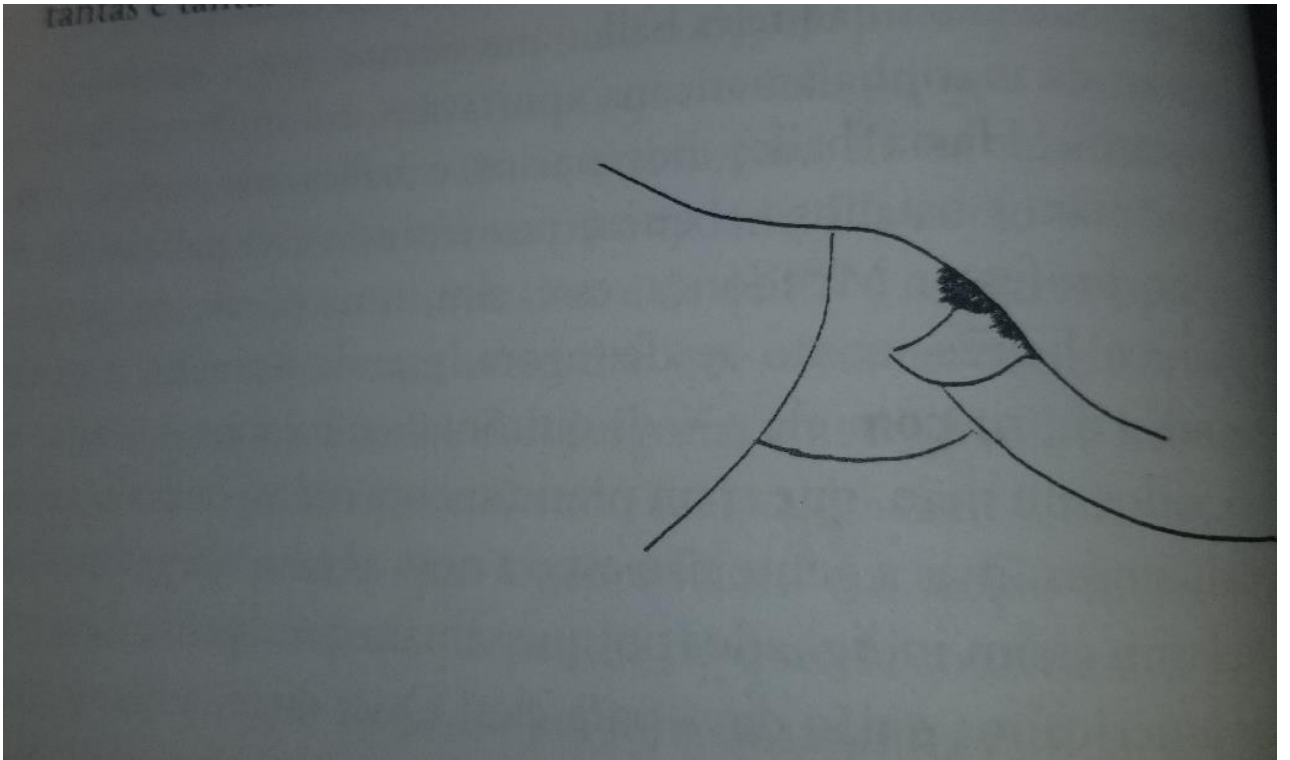
ANEXO 7

Ilustrações de *A Casa dos Budas Ditosos* (interior do livro), por Victor Burton

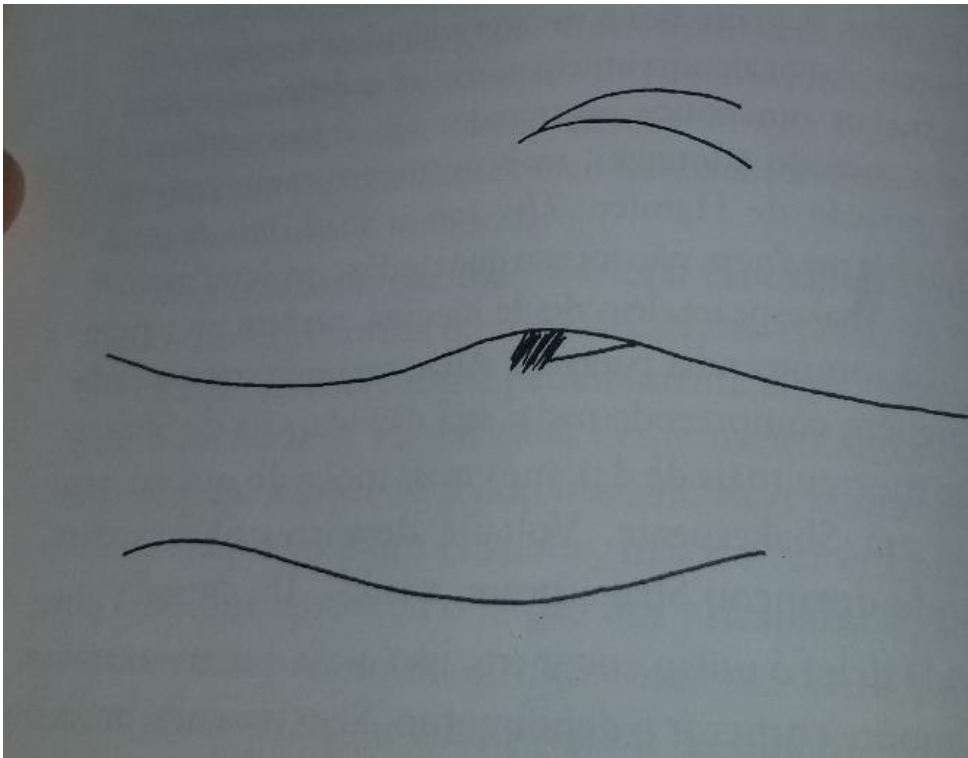
PÁGINA 7



PÁGINA 40



PÁGINA 26



BIBLIOGRAFIA - OBRAS CITADAS

ABREU, Nuno Cesar. *Boca do lixo: cinema e classes populares*. Campinas: Editora Unicamp, 2006.

ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. *Dialética do Esclarecimento*. Trad. Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1985.

ALBUQUERQUE, Durval Muniz de. *A invenção do nordeste e outras artes*. São Paulo: Cortez Editora, 2011

ALLAN, Keith; BURRIDGE, Kate. *Euphemism & Dysphemism: Language Used as Shield and Weapon*. Oxford: Oxford University Press, 1991.

AMORIM CRUZ, Micheli Bispo. *Estratégias retóricas na construção do discurso erográfico em A casa dos budas ditosos: procedimentos e implicações*. Dissertação de Mestrado, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2015.

AMORIM, Silvia. "Représentations de l'oralité dans la fiction portugaise contemporaine : le cas du roman de Mário de Carvalho, A Paixão do Conde de Fróis". In: CARREIRA, Maria Helena Araújo; TELETIN, Andreea (orgs.). *Les rapports entre l'oral et l'écrit dans les langues romanes*. Vincennes: Université Paris 8, 2012, v. 54, p. 95–111. (Travaux et documents).

AMOSSY, Ruth. *La présentation de soi: ethos et identité verbale*. Paris: Presses universitaires de France, 2010. (Interrogation philosophique).

AMOSSY, Ruth. *L'argumentation dans le discours: discours politique, littérature d'idées, fiction*. Paris: Nathan, 2000.

AMOSSY, Ruth; HERSCHBERG PIERROT, Anne. *Stéréotypes et clichés: langue discours société*. Paris: Nathan, 1997.

ANDRADE, Sonia da Silva Purceno de, *A Torre de Capim de Hilda Hilst - O ofício do escritor em "Fluxo", dramaticidade e humorismo mordentes*. Tese de doutorado, Universidade Federal de Campinas, Campinas, 2013, Disponível em: <http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPOSIP/269904/>. Acesso em: 17 jan. 2020.

ARANHA, Altair J. Quenga. In: *Dicionário brasileiro de insultos*. São Paulo: Atelie Editorial, 2002.

ARAÚJO, Celso; FRANCISCO, Severino. "Nossa mais sublime galáxia". *Jornal de Brasília*, p. s/p, 23 abril 1989.

- ARCAN, Nelly. *Putain: récit*. Paris, France: Seuil, 2001.
- ARIÈS, Philippe. *L'enfant et la vie familiale sous l'Ancien Régime*. Paris: Éditions du Seuil, 1973.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Eudoro de Souza. São Paulo: Nova Cultural, 1987.
- ARLIN, Philippe. *Sexuellement incorrect. Libérez votre désir. Le sexe n'a pas de genre* ![E-book]. Paris: La Martinière, 2017.
- ASSIS, Machado de. "Memórias póstumas de Brás Cubas" [1880]. In: *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997, v. 1.
- ASSOUN, Paul-Laurent. "L'objet du rire. Psychanalyse du risible". In: *Paroles à rire*. Issy-les-Moulineaux: Publications langues'O, 1999, p. 89–107.
- ATTARDO, Salvatore. *Encyclopedia of Humor Studies*. Los Angeles: SAGE Publications, 2014.
- AZEVEDO, Francisco Ferreira dos Santos. *Dicionário analógico da língua portuguesa: ideias afins/ thesaurus*. Rio de Janeiro: Lexikon Editora, 2019.
- BACHELARD, Gaston. *La poétique de l'espace*. Paris: Quadrige/PUF, 2004.
- BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento o contexto de François Rabelais*. Trad. Yara Frateschi Vieira. São Paulo/Brasília: HUCITEC/Editora da UnB, 1987.
- BAKHTIN, Mikhail. "Epos e Romance". In: *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. Trad. Aurora F. Bernardini. São Paulo: Editora UNESP, 1998, p. 397–428.
- BAKHTIN, Mikhail. "Formas do tempo e do cronotopo no romance". In: *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. Trad. Aurora Forni Bernardini; et al. São Paulo: Hucitec, 1998, p. 211–362.
- BAKHTIN, Mikhail. "Os gêneros do discurso". In: *Estética da criação verbal* [1952-1953]. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Matins Fontes, 2003, p. 261–306.
- BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética : a teoria do romance*. Trad. Aurora Forni Bernardini; et al. São Paulo: Hucitec, 1998.

- BAKHTINE, Mikhaïl. *Esthétique et théorie du roman* [1975]. Trad. Daria OLIVIER. Paris: Éd. Gallimard, 1978.
- BAL, Mieke. "Mise en abyme et iconicité". *Littérature*, v. 29, p. 116–128, 1978.
- BARBOSA, Maria Aparecida. "Da neologia à neologia na Literatura". In: ISQUERDO, Aparecida Negri; DAL CORNO, Giselle Olivia Mantovani (orgs.). *As ciências do léxico: lexicologia, lexicografia, terminologia*. Campo Grande: UFMS, 2014.
- BARONI, Raphaël. "Genres littéraires et orientation de la lecture. Une lecture modèle de 'La mort et la boussole' de J. L. Borges". *Poétique*, v. 134, n. 2, p. 141–157, 2003.
- BARROSO, Paulo. "A celebridade pós-moderna da solidão plural e da banalidade pública". *Sociologia*, v. 25, p. 101–118, 2013.
- BARTHES, Roland. "De l'œuvre au texte". In: *Le Bruissement de la langue. Essais critiques 4* [1971]. Paris: Seuil, 1984, p. 69–77.
- BARTHES, Roland. "La mort de l'auteur". In: *Le Bruissement de la langue. Essais critiques 4*. Paris: Seuil, 1984, p. 61–67.
- BARTHES, Roland. *Le bruissement de la langue*. Paris: Seuil, 1984.
- BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- BARTHES, Roland. *Sade, Fourier, Loyola* [1971]. Paris: Seuil, 1982.
- BASTOS, Ana Regina Vasconcelos Ribeiro. "Espaço e Literatura: algumas reflexões teóricas". *Espaço e Cultura*, v. 5, p. 55–66, 1998.
- BATAILLE, Georges. *La littérature et le mal*. Paris: Gallimard, 1957.
- BATAILLE, Georges. "L'érotisme". In: *Œuvres complètes*. Paris: Gallimard, 1987, v. X.
- BAUDRILLARD, Jean. *La société de consommation: ses mythes, ses structures*. Trad. Jacob Peter Mayer. Paris: Denoël, 1970.
- BAUDRILLARD, Jean. *La société de consommation: ses mythes, ses structures*. Paris: Denoël, 1970.

BELO, Fábio Roberto Rodrigues. *Dominação e violência entre a história e a ficção: uma análise do projeto ideológico e projeto estético de Sargento Getúlio*. Tese de Doutorado, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2007.

BENSIMON, Philippe. *La relation entre pornographie et hypersexualisation. Délinquance, justice et autres questions de société* [online]. Disponível em: <http://www.laurent-mucchielli.org/public/Article_Philippe_Bensimon_pornographie_octobre_2017.pdf>. Acesso em: 15 dez. 2020.

BERGSON, Henri. *Le rire: Essai sur la signification du comique* [1899]. Paris: Félix Alcan, 1938.

BERND, Zilá. "A escritura mestiça de João Ubaldo Ribeiro". In: BERND, Zilá (Org.). *João Ubaldo Ribeiro: obra seleta*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2005, p. 13–27.

BERRENDONNER, Alain. "De l'ironie ou La métacommunication, l'argumentation, et les normes". In: *Eléments de pragmatique linguistique*. Paris: Editions de Minuit, 1981, p. 173–239.

BERTRAND, Claude-Jean; BARON-CARVAIS, Annie. *Introduction à la pornographie: un panorama critique*. Paris: La musardine, 2001.

BIROLI, Flávia; MIGUEL, Luis Felipe. "Introdução". In: BIROLI, Flávia; MIGUEL, Luis Felipe (orgs.). *Feminismo e política: Uma introdução*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2014, p. 5–16.

BITTENCOURT, Marielli. *A "nostalgia da ditadura" e as eleições de 2018 no Brasil: uma proposta de explicação*. Dissertação de Mestrado, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2020.

BLUMBERG, Mechthild. "Sexualidade e riso: a trilogia obscena de Hilda Hilst". In: REGUERA, N.; BUSATO, S. (orgs.). *Em torno de Hilda Hilst*. São Paulo: Unesp, 2015, p. 121–137.

BOGEL, Fredric V. *The Difference Satire Makes: Rhetoric and Reading from Jonson to Byron*. Ithaca: Cornell University Press, 2001.

BOOTH, Wayne Clayton. *A retórica da ficção*. Trad. Maria Teresa H. GUERREIRO. Lisboa: Arcádia, 1980.

BOOTH, Wayne Clayton. *A rhetoric of irony*. Chicago: The University of Chicago press, 1974.

- BORBA, Francisco da Silva (org.). *Dicionário de usos do Português do Brasil*. São Paulo Editora Ática, 2002.
- BORDINI, Maria da Glória; SANSEVERINO, Antônio Marcos. *Lukács e a literatura*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2003.
- BOURDIEU, Pierre. "Effets de lieu". In: BOURDIEU, Pierre; ACCARDO, Alain (orgs.). *La Misère du monde*. Paris: Éditions du Seuil, 1993, p. 159–167. (Libre examen).
- BOURDIEU, Pierre. *La domination masculine*. Paris: Seuil, 1998.
- BRAGA, Adriana Andrade; CARAUTA, Alexandre Augusto Freire. "Futebol, gênero e homossexualidade nas redes sociais: a masculinidade no circuito comunicacional do WhatsApp". *Intercom - RBCC*, v. 43, n. 1, p. 165–190, 2020.
- BRAGA, Eliane Rose Maio. "*Palavrões*" ou *Palavras: um estudo com educadoras/es sobre sinônimos usados na denominação de temas relacionados ao sexo*. Tese de Doutorado, Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 2008.
- BRAGANÇA, Maurício de. "O doce veneno da cultura de massa ou o que Bruna Surfistinha tem a nos ensinar para além do Kama Sutra pop". *Via Atlântica*, v. 20, p. 39–51, 2011.
- BRANCO, Lúcia Castello. *O que é erotismo*. São Paulo: Brasiliense, 2004.
- BRETON, André. *Œuvres complètes*. Paris: Gallimard, 1988.
- BÜHLER, Karl. *Théorie du langage. La fonction représentationnelle* [1934]. Trad. Didier SAMAIN. Marseille: Agone, 2009.
- BUISINE, Alain. "Biofiction". *Revue des Sciences Humaines*, v. 4, n. 224, p. 7–13, 1991.
- BULHÕES, Marcelo Magalhães. *Leituras do desejo: o erotismo no romance naturalista brasileiro*. São Paulo: EdUSP, 2003.
- CABRAL, Tomé. *Novo dicionário de termos e expressões populares*. Fortaleza: UFC, 1982.
- CALDEIRA, Teresa Pires do Rio. *Cidade de muros: crime, segregação e cidadania em São Paulo*. São Paulo: Edusp/Editora 34, 2000.

CAMPOS, Vanessa Patricia M. *Querer, poder e conseguir O processo da socialização para o consumo: o caso Xuxa*. Dissertação de Mestrado, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.

CARDOSO, Elis de Almeida. "A criação neológica estilística". In: ALVES, Ieda Maria (Org.). *Neologia e Neologismos em diferentes perspectivas*. São Paulo: Paulistana, 2010, p. 229–249.

CARDOSO, Fernando Henrique; CAMARGO, Candido Procopio Ferreira de; KOWARICK, Lucio. "Considerações sobre o Desenvolvimento de São Paulo : Cultura e Participação". In: *Cultura e participação na cidade de São Paulo*. São Paulo: CEBRAP, 1973.

CARREIRA, Maria Helena Araújo. "La récréation littéraire de l'oral en portugais". In: CARREIRA, Maria Helena Araújo; TELETIN, Andreea (orgs.). *Les rapports entre l'oral et l'écrit dans les langues romanes*. Vincennes: Université Paris 8, 2012, p. 329–342. (Travaux et documents, 54).

CARVALHO JOSÉ MURILO DE. "O motivo edênico no imaginário social brasileiro". *Revista brasileira de ciências sociais*, v. 13, n. 38, p. 63–79, 1998.

CEREZER, Osvaldo Mariotto. *Ensinar História Afro-Brasileira e Indígena No Século XXI: A Diversidade em Debate*. 2019: Editora Appris, 2020.

CHARTIER, Roger. *A aventura do livro*. São Paulo: UNESP, 1998.

CHATMAN, Seymour Benjamin. *Story and discourse: narrative structure in fiction and film*. Ithaca, N.Y: Cornell University Press, 1978.

CHAUÍ, Marilena de Souza. *Repressão sexual: essa nossa (des)conhecida*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

CLARKE, Phoebe. "L'artiste pauvre : identité sociale et artistique". *Revue Proteus*, v. 14, p. 8–15, 2018.

COLERIDGE, Samuel Taylor; SHEDD, William Greenough Thayer; COLERIDGE, Henry Nelson; et al. *Complete works of Samuel Taylor Coleridge: With an introductory essay upon his philosophical and theological opinions*. New York: Harper & Brothers, 1853.

COMPAGNON, Antoine. *Le démon de la théorie: littérature et sens commun*. Paris: Seuil, 1998.

CONTI, Mário Sergio. "O malandro voltou fissurado". *Revista Piauí* [online], dez. 2010. Disponível em: <https://piaui.folha.uol.com.br/materia/o-malandro-voltou-fissurado>. Acesso em: 10 dez. 2018

COSTA, António Paulo. "Senso Comum". In: ALMEIDA, Aires (Org.). *Dicionário escolar de filosofia* [online]. Lisboa: Plátano Editora, 2003. Disponível em: <https://criticanarede.com/dicionario.html>>. Acesso em: 10 dez. 2019.

COSTA, Maria Cristina Castilho. *Sociologia: Introdução à Ciência da Sociedade*. São Paulo: Moderna, 1987.

COUTINHO, Afrânio. *Notas de teoria literária*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.

CRÉPAULT, Claude. *Les Fantômes, l'érotisme et la sexualité*. Paris: Odile Jacob, 2007.

CRUZ, Elaine Patricia. *Crimes de Maio causaram 564 mortes em 2006; entenda o caso*. Agência Brasil. Disponível em: <https://agenciabrasil.ebc.com.br/direitos-humanos/noticia/2016-05/crimes-de-maio-causaram-564-mortes-em-2006-entenda-o-caso>>. Acesso em: 1 jun. 2020.

CUROPOS, Fernando. *Lisbonne 1919-1939: des années presque folles*. Paris: L'Harmattan, 2019.

DA FONSECA, Fernando Venâncio Peixoto. "Os lusismos na língua japonesa". *Estudos Orientais: O Ocidente no Oriente através dos Descobrimentos Portugueses*, v. 3, 1992.

DALCASTAGNÈ, Regina. "Sombras da cidade: o espaço na narrativa brasileira contemporânea". *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, v. 21, p. 33–53, 2003.

DÄLLENBACH, Lucien. *Le récit spéculaire: essai sur la mise en abyme*. Paris: Seuil, 1977.

DÄLLENBACH, Lucien. "Réflexivité et lecture". *Revue des Sciences Humaines*, v. 177, p. 23–37, 1980.

DE MAN, Paul. "Autobiography as De-facement". *MLN*, v. 94, n. 5, p. 919–930, 1979.

DE OLIVEIRA GIACON, Eliane Maria. *Acervo capirola (1968-2008): um estudo da fortuna crítica de João Ubaldo Ribeiro*. Tese de Doutorado, UNESP – Universidade Estadual Paulista, ASSIS, 2011.

DEBAILLY, Pascal. "Le Lyrisme satirique d'Horace à la Renaissance et à l'âge classique". In: RENNER, Bernd (Org.). *La satire dans tous ses états*. Genève: Droz, 2009, p. 25–48.

DELEUZE, Gilles. "Pensée nomade". In: *Nietzsche aujourd'hui*. Paris: 10/18, 1973, p. 159–174.

DESPENTES, Virginie. *Baise-moi: roman*. Paris: Librairie générale française, 2016.

DESTRI, Luisa; DINIZ, Cristiano. "Um retrato do artista". In: PÉCORA, Alcir (Org.). *Por que ler Hilda Hilst*. São Carlos: Globo, 2010.

DÉTREZ, Christine. *La construction sociale du corps*. Paris: Seuil, 2002.

Dicionário Ilustrado Tupi-guarani [online]. Disponível em: <<https://www.dicionariotupiguarani.com.br/dicionario/caicara/>>. Acesso em: 12 jun. 2020.

DI FOLCO, Philippe; CARRIÈRE, Jean-Claude; BOURGEOIS, Thomas. *Dictionnaire de la pornographie: suivi d'une galerie de noms et d'une galerie de mots*. Paris: Presses universitaires de France, 2005.

DIMAS, Antonio. *Espaço e romance*. São Paulo: Ed. Ática, 1994.

DIOUF, Makhtar. *Lire le(s) féminisme(s): Origines-discours-critiques*. Paris: Editions L'Harmattan, 2012.

DOLITSKY, Marlene. "Black Humor". In: *Pragmatics and Linguistics*. Odense: Odense University Press, 1986, p. 69–77.

DOTTIN-ORSINI, Mireille. *Cette femme qu'ils disent fatale: textes et images de la misogynie fin-de-siècle*. Paris: B. Grasset, 1993.

DOUBROVSKY, Serge. *Fils*, Paris: Galilée, 1977.

DRAITSER, Emil A. *Techniques of satire: the case of Saltykov-Ščedrin*. Berlin: Mouton de Gruyter, 1994.

DRYDEN, John. *The Works of John Dryden, Volume IV: Poems, 1693-1696*. Los Angeles: University of California Press, 1956.

- DUBOST, Matthieu. *La tentation pornographique: réflexions sur la visibilité de l'intime*. Paris: Ellipses, 2014.
- DURÃO, Fábio Akcelrud. "Não exatamente sexo e drogas: o Pornopopéia de Reinaldo Moraes". *Caletroscópio*, v. 5, n. 8, p. 150–164, 2017.
- DUVAL, Sophie; SAÏDAH, Jean-Pierre. "Avant-propos". In: DUVAL, Sophie; SAÏDAH, Jean-Pierre (orgs.). *Mauvais genre: la satire littéraire moderne*. Pessac: Presses universitaires de Bordeaux, 2008, p. 5–14.
- EAUBONNE, Françoise d'. *Eros noir*. Paris: Le Terrain vague, 1962.
- ENGEL, Pascal. "La pensée de la satire". In: DUVAL, Sophie; SAÏDAH, Jean-Pierre (orgs.). *Mauvais genre: la satire littéraire moderne*. Pessac: Presses universitaires de Bordeaux, 2008, p. 35–46.
- ESTEVES, João Pissarra. "Público/Privado". In: *Dicionário de Filosofia Moral e Política* [online]. Disponível em: <http://www.dicionariofmp-ifilnova.pt/wp-content/uploads/2019/07/Publico_Privado.pdf>. Acesso em: 31 out. 2020.
- FAVROD, Jérôme. *Se rétablir de la schizophrénie: Guide pratique pour les professionnels*. Issy-les-Moulineaux: Elsevier Masson, 2015.
- FEINBERG, Leonard. *Introduction to satire*. Ames: Iowa State University Press, 1967.
- FILGUEIRAS, Mariana. "Juliana Frank revira baú de más memórias em romance que lança na Flip". *O Globo*, 20 jun. 2016. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/cultura/livros/juliana-frank-revira-bau-de-mas-memorias-em-romance-que-lanca-na-flip-19540754>>. Acesso em: 20 dez. 2019.
- FONSECA, Fernanda Irene. *Deixis, tempo e narração*. Porto: Fundação António de Almeida, 1992.
- FONTAINE, David. *La poétique: introduction à la théorie générale des formes littéraires*. Paris: Nathan, 1993.
- FONTOURA, Sandra. "Ironias da cultura pós-moderna". *Revista Signo*, v. 21, n. 31, p. 33–37, 1996.
- FOREAUX, Francis. "Eros, érotisme". In: *Dictionnaire de culture générale*. Paris: Pearson Education France, 2010.

FOUCAULT, Michel. *Histoire de la sexualité. 1, La volonté de savoir*. Paris, France: Gallimard, 1976.

FOUCAULT, Michel. "Qu'est-ce qu'un auteur" [1969]. In: *Dits et Écrits I*. Paris: Gallimard, 1994, p. 789–820.

FOUCAULT, Michel. *Sécurité, territoire, population: cours au Collège de France, 1977-1978*. Paris: Gallimard, EHESS, Seuil, 2004.

FRANK, Juliana. *Quenga De Plástico*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2011.

FRYE, Northrop. *Anatomy of criticism: four essays*. Princeton: Princeton University press, 1957.

FUREIX, Emmanuel. "La porte de derrière". Sodomie et incrimination politique : des caricatures contre Cambacérès (1814-1815). *Annales historiques de la Révolution française*, n. 361, p. 109–130, 2010.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. "Infância e Pensamento". In: GHIRALDELLI JR., Paulo (Org.). *Infância, escola e modernidade*. São Paulo: Cortez, 1997, p. 83–100.

GENETTE, Gérard. *Figures III*. Paris: Éd. du Seuil, 1972.

GENETTE, Gérard. *Palimpsestes: la littérature au second degré*. Paris: Éditions du Seuil, 1982.

GENETTE, Gérard. *Seuils*. Paris: Éd. du Seuil, 1987.

GOMES, João Carlos Teixeira. "João Ubaldo e a saga do talento triunfante". In: BERND, Zilá (Org.). *João Ubaldo Ribeiro: obra seleta*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2005, p. 75–101.

GOULEMOT, Jean-Marie. *Ces livres qu'on ne lit que d'une main: lecture et lecteurs de livres pornographiques au XVIIIe siècle*. Aix-en-Provence: Alinéa, 1991.

GRANDO, Cristiane. "O Caderno Rosa de Hilda Hilst". Disponível em: <http://www3.iel.unicamp.br/cedae/Exposicoes/Expo_HH/HH_3.html>. Acesso em: 18 jun. 2020.

GREENBERG, Jonathan. *Modernism, Satire and the Novel*. New York: Cambridge University Press, 2011.

GREENBERG, Jonathan. *The Cambridge Introduction to Satire*. 2019: Cambridge University Press, 2019.

GREIMAS, Algirdas Julien; COURTÉS, Joseph. *Sémiotique: dictionnaire raisonné de la théorie du langage*. Paris: Hachette, 1979.

GRIFFIN, Dustin H. *Satire: a critical reintroduction*. Lexington: University press of Kentucky, 1994.

GUÉRIOS, R. F. Mansur. *Tabus lingüísticos*. Curitiba: Nacional, 1979.

GUSDORF, Georges. "Conditions et limites de l'autobiographie". In: REICHENKRON, Günter; HAASE, Erich (orgs.). *Formen der Selbstdarstellung: Analekten zu einer Geschichte des literarischen Selbstportraits*. Berlin: Duncker & Humblot, 1956.

HAKIM, Zeina. "Préfaces, éditeurs et instances énonciatives dans La Vie de Marianne et dans Manon Lescaut". In: *L'art de la préface au siècle des Lumières*. Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2007, p. [<http://books.openedition.org/pur/29096>]. Consultado em 20/12/2019. Disponível em: <<http://books.openedition.org/pur/29096>>. Acesso em: 20 dez. 2019.

HALLIDAY, Tereza Lúcia. *O que é retórica*. São Paulo: Brasiliense, 1990.

HAMBURGER, Jean. "Réalité, concept de". In: *Encyclopædia Universalis* [online]. Disponível em: <URL : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/concept-de-realite>>. Acesso em: 9 maio 2020.

HAMON, Philippe. *L'ironie littéraire: essai sur les formes de l'écriture oblique*. Paris: Hachette, 1996.

HEYRAUD, Hélène. "La femme fatale : essai de caractérisation d'une figure symboliste". *Ad hoc*, v. 4, 2015. Disponível em: <<https://ad hoc.hypotheses.org/ad-hoc-n4-la-figure/la-femme-fatale-essai-de-caracterisation-dune-figure-symboliste>>.

HIGHET, Gilbert. *The Anatomy of satire*. Princeton: Princeton University Press, 1962.

HILST, Hilda. *Amavisse*. São Paulo: Massao Ohno, 1989.

HILST, Hilda. *Cartas de um sedutor*. São Paulo: Globo, 2002.

HILST, Hilda. *Contos d'escarnio: textos grotescos*. São Paulo: Editora Globo, 2008.

- HILST, Hilda. *O caderno rosa de Lori Lamby*. São Paulo: Editora Globo, 2007.
- HOUAISS, António; VILAR, Mauro de Sales. *Grande dicionário Houaiss da língua portuguesa*. 1a ed. Lisboa: Círculo de Leitores, 2015.
- HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- HUBIER, Sébastien. "Pour l'amour des jeunes filles en fleurs. Jeunesse, désir et romanesque de la Décadence à Marcel Proust" [conferência]. Università degli studi di Roma "La Sapienza", 5. jun. 2010. Disponível em: <http://etudesculturelles.weebly.com/uploads/1/2/7/4/1274647/confrence_proust_rome.pdf>. Acesso em: 29 nov. 2020.
- HUGHES, Geoffrey. *Political Correctness: A History of Semantics and Culture*. Oxford: John Wiley & Sons, 2010.
- HUNT, Lynn. "Obscenidade e as Origens da Modernidade, 1500-1800". In: HUNT, LYNN (Org.). *A Invenção da pornografia: obscenidade e as origens da modernidade, 1500-1800*. São Paulo: Hedra, 1999, p. 09–46.
- HUTCHEON, Linda. *A Poetics of postmodernism : history, theory, fiction*. New York London: Routledge, 1988.
- HUTCHEON, Linda. *A Theory of parody : the teachings of twentieth-century art forms*. New York: Methuen, 1985.
- HUTCHEON, Linda. *Narcissistic narrative: The metafictional paradox*. repr. New York, Londres: Routledge, 1991.
- ISER, Wolfgang. *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético*. Trad. Johannes KRETSCHMER. São Paulo: Ed. 34, 1999.
- JAKOBSON, Roman. *Linguística. Poética. Cinema*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1970.
- JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. Trad. Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994.
- JOST, François. "La Tradition Du Bildungsroman". *Comparative Literature*, v. 21, n. 2, 1969.
- KEANE, Catherine. *Figuring Genre in Roman Satire*. Oxford: Oxford University Press, 2006.

- KERBRAT-ORECHIONI, Catherine. *L'énonciation* [1980]. Paris: Armand Colin, 1999.
- KERBRAT-ORECHIONI, Catherine. "Problèmes de l'ironie". *L'ironie, Linguistique et sémiologie*, v. 2, n. Travaux du Centre de recherche de Lyon II, p. 10–46, 1978.
- KERNAN, Alvin B. *The plot of satire*. New Haven: Yale University Press, 1965.
- KLEIMAN, Olinda. "O teatro vicentino, um jogo de anfibia". In: BERARDINELLI, Cleonice (Org.). *Actas do Sexto Congresso da Associação Internacional de Lusitanistas*. Rio de Janeiro, 1999, p. 1753–1757. Disponível em: <<https://lusitanistasail.press/index.php/ailpress/catalog/view/28/43/426-1>>. Acesso em: 7 mar. 2021.
- KOCH, I. G. V.; VILELA, M. *Gramática da língua portuguesa: gramática da palavra, gramática da frase, gramática do texto/ discurso*. Coimbra: Almedina, 2001.
- KORMANN MOREL, Kátia Kristhina. *Da impotência à impossibilidade: a escrita do objeto a na pornografia de Hilda Hilst*. Dissertação de mestrado, Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, 2013.
- KUIPERS, Giseline. *Good humor, bad taste: a sociology of the joke*. Trad. Kate Simms. Berlin: De Gruyter Mouton, 2015.
- LACLOS, Choderlos. *Les Liaisons Dangereuses* [1782]. Paris: Éditions Larousse, 2007.
- LANDES, Louis de. *Glossaire érotique de la langue française: depuis son origine jusqu'à nos jours*. Bruxelles, France: C. Vanderauwera, 1861.
- LANG, Candace D. *Irony/humor: critical paradigms*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1988.
- LAPLANTINE, François; TRINDADE, Liana. *O que é imaginário*. São Paulo: Brasiliense, 1997.
- LECARME, Jacques; LECARME-TABONE, Eliane. *L'autobiographie*. Paris: Colin, 2004..
- LEITE, Jorge Júnior. *Das maravilhas e prodígios sexuais: a pornografia "bizarra" como entretenimento*. São Paulo: FAPESP/Annablume, 2006.

LEJEUNE, Philippe. "L'autobiocopie". In: CALLE-GRUBER, Mireille; ROTHE, Arnold; BERSCHIN, Walter (orgs.). *Autobiographie et biographie: Colloque franco-allemand de Heidelberg*. Paris: A.-G. Nizet, 1989, p. 53–66.

LEJEUNE, Philippe. *Le pacte autobiographique*. Paris: Éd. du Seuil, 1996.

LEJEUNE, Philippe. *Moi aussi*. Paris: Seuil, 1986.

LEPALUDIER, Laurent. "Introduction". In: LEPALUDIER, Laurent (org.). *Métatextualité et métafiction: Théorie et analyses*. Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2016, p. 9–13. Disponível em: <<http://books.openedition.org/pur/29653>>. Acesso em: 26 abr. 2020.

LESSA, Patrícia. *Mulheres à venda: uma leitura do discurso publicitário nos outdoors*. Londrina, PR: Eduel, 2005.

LESSA, Patrícia; GALINDO, Dolores. *Relações multiespécies em rede: feminismos, animalismos e veganismo*. Maringá: Editora da Universidade Estadual de Maringá - EDUEM, 2017.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *Les structures élémentaires de la parenté*. Paris, La Haye: Mouton et Maison des sciences de l'Homme, 1967.

LIMA, Luiza Ribeiro de; ROCHA, Heitor Costa Lima da. "Das Guerras Culturais à Eleição de Donald Trump: A relação entre o "politicamente correto" e as lutas por reconhecimento". In: *Anais do XIX Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste*. 2017, p. 1–12. Disponível em: <<https://www.portalintercom.org.br/anais/nordeste2017/resumos/R57-0387-1.pdf>>. Acesso em: 1 nov. 2020.

LIMA, Luiz Costa. *Estruturalismo e teoria da literatura: Introdução às problemáticas estética e sistêmica*. Petrópolis: Ed. Vozes, 1973.

LIPPMANN, Walter. *Public opinion*. Mineola, N.Y: Dover Publications, 2004.

LOWENKRON, Laura. *O monstro contemporâneo: a construção social da pedofilia em múltiplos planos*. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2015.

MACHADO, Irene. "Os gêneros discursivos". In: BRAIT, Beth (Org.). *Bakhtin: conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2006, p. 151–166.

MACHADO, José Pedro. *Dicionário etimológico da língua portuguesa: com a mais antiga documentação escrita e conhecida de muitos dos vocábulos estudados*. Lisboa: Editorial Confluência, 1967. 2v.

MACHADO, Maria das Dores Campos. "Religião, cultura e política". *Religião & Sociedade*, v. 32, n. 2, p. 29–56, 2012.

MAINGUENEAU, Dominique. *La littérature pornographique*. Paris: A. Colin, 2007.

MAINGUENEAU, Dominique. *Le discours littéraire: paratopie et scène d'énonciation*. Paris: Colin, 2004.

MANZATO, Elena. *Tabu e reescrita na tradução italiana de A Casa dos Budas Ditosos*. Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2018.

MARINHO, Ingrid; LUCAS, Elcio. "CLB: o perfil da mulher velada em A casa dos budas ditosos", de João Ubaldo Ribeiro. *Revista Alpha*, v. 17, n. 2, p. 45–57, 2016.

MARQUES FILHO, José Virginio. *Orgia de exceção: um esboço do projeto literário de Reinaldo Moraes*. Dissertação de Mestrado, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

MATHIEU, Lilian. "L'espace de la prostitution. Eléments empiriques et perspectives en sociologie de la déviance". *Sociétés contemporaines*, v. 38, p. 99–116, 2000.

MATOS VILALVA, Walnice Aparecida; LIMA DA SILVA, Samuel. "Do caos do corpo ao íntimo desnudado: a estrutura dodebocheno romance A casa dos budas ditosos, de João Ubaldo Ribeiro". *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, v. 54, p. 455–471, 2018.

MAULDIN, R. Kirk. "The Role of Humor in the Social Construction of Gendered and Ethnic Stereotypes". *Race, Gender & Class*, v. 9, n. 3, 2002.

MCKINNON, Sean. "‘Building a thick skin for each other’: The use of ‘reading’ as an interactional practice of mock impoliteness in drag queen backstage talk". *Journal of Language and Sexuality*, v. 6, n. 1, p. 90–127, 2017.

MELLO, João Manuel Cardoso de; NOVAIS, Fernando A. "Capitalismo Tardio e Sociabilidade Moderna". In: SCHWARCZ, Lilia Moritz; NOVAIS, Fernando António (orgs.). *História da vida privada no Brasil. 4: Contrastes da intimidade contemporânea*. São Paulo: Comp. das Letras, 1998, p. 559–658.

MELO, Juliana Costa. *Herói Controverso: Aproximações entre Capitão Nascimento e Batman na construção de uma identidade heroica*. Monografia de graduação, Universidade de Brasília, Instituto de Ciências Sociais, Brasília, 2013.

- MILLET, Catherine. *La vie sexuelle de Catherine M.: récit*. Paris: Seuil, 2001.
- MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Editora Cultrix, 2002.
- MONTES, Maria Lúcia. "As figuras do sagrado: entre o público e o privado". In: SCHWARCZ, Lilia Moritz; NOVAIS, Fernando Antônio (orgs.). *História da vida privada no Brasil. 4: Contrastes da intimidade contemporânea*. São Paulo: Comp. das Letras, 1998, p. 63–172.
- MORAES, Eliane Robert. "A prosa degenerada". *Folha de S.Paulo*, 10 maio 2003. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/resenha/rs1005200308.htm>>. Acesso em: 10 jun, 2016.
- MORAES, Eliane Robert. "Apresentação". In: LEITE, Jorge Júnior (ed.). *Das maravilhas e prodígios sexuais: a pornografia "bizarra" como entretenimento*. São Paulo: FAPESP/Annablume, 2006.
- MORAES, Eliane Robert. "As faces espelhadas de Eros". *Revista Cult*, v. 233, 6 abril 2018. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/hilda-hilst-as-faces-espelhadas-de-eros/>. Acesso em: 10 jan. 2020.
- MORAES, Eliane Robert. "Da medida estilhaçada". In: *Cadernos de Literatura Brasileira: Hilda Hilst*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1999, p. 114–126.
- MORAES, Eliane Robert. *Lições de Sade: ensaios sobre a imaginação libertina*. São Paulo: Iluminuras, 2006.
- MORAES, Eliane Robert. "O corpo da língua - Notas sobre a erótica literária brasileira". *Coletiva [online]*, v. 26, 2019. Disponível em: <<https://www.coletiva.org/artigo-eliane-robert-de-moraes>>. Acesso em: 20 jun. 2020.
- MORAES, Eliane Robert. "Sade, por Man Ray". *Revista USP*, São Paulo, n. 40, dez./fev. 1998-99, p. 114-121.
- MORAES, Eliane Robert, "Um outro Sade", in: SADE, Marquês de, *Os crimes do amor*, Porto Alegre: LP&M, 2002, 7-25.
- MORAES, Reinaldo. *Pornopopéia*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.
- MORAES, Reinaldo. *Tanto faz*. Rio de Janeiro: Azougue, 2003.
- MORIN, Edgar. *L'esprit du temps*. Paris, France: Grasset, 1962.
- NABOKOV, Vladimir. *Lolita*. Trad. Jorio Dauster. São Paulo: Folha de S.Paulo, 2003.

- NAPOLITANO, Marcos. *1964: história do regime militar brasileiro*. São Paulo: Editora Contexto, 2014.
- NASCENTES, Antenor. *Dicionário etimológico da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Depositários Livraria Acadêmica, Francisco Alves, São José, Livros de Portugal, 1955.
- NASCIMENTO, Emanuel Angelo. "A Enunciação do Humor: Estereótipo e discurso em piadas de caipira". *Revista Linguasagem*, v. 28, n. 1, p. 95–116, 2018.
- NEVEUT, E. "Formules Augustiniennes. La définition du péché". *Divus Thomas*, v. 33, p. 617–622, 1930.
- OGIEN, Ruwen. *Penser la pornographie*. Paris: Presses universitaires de France, 2003.
- OLIVEIRA, Jonas Henrique de. "Violência, masculinidade e ação policial: interseção entre ficção e realidade em Tropa de Elite". *Revista Eletrônica Literatura e Autoritarismo: Violência e Gênero*, v. 28, p. 73–84, 2016.
- OLIVEIRA, Marisa. *Vamos falar das Cianinhas?* Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2019.
- OLIVIER, Lawrence; GIBEAULT, François. "L'humour comme forme de violence socialement et politiquement acceptable". In: DUFORT, Julie; ROY, Martin; OLIVIER, Lawrence (orgs.). *Humour et violence symbolique*. Québec, Canada: Presses de l'Université Laval, 2020, p. 19–38.
- OLIVIERI-GODET, Rita. *Construções identitárias na obra de João Ubaldo Ribeiro*. Trad. Rita Olivieri-Godet; Regina Salgado Campos. São Paulo: Editora Hucitec, 2009.
- OLSEN, Jon-Arild. *L'esprit du roman: oeuvre, fiction et récit*. Berna: Peter Lang, 2004.
- OMMUNDSEN, Wenche. *Metafictions ? : reflexivity in contemporary texts*. Melbourne: Melbourne University Press, 1993.
- PASSOS, Mariana Rezende. *Mito e narrativa: a (des)construção da imagem pública de Lula no contexto da crise política de 2016*. Tese de Doutorado, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.
- PAULSON, Ronald. *The fictions of satire*. Ann Arbor: UMI Books on demand, 2002.
- PAVEAU, Marie-Anne. *Le discours pornographique*. Paris: La Musardine, 2014.

- PECATTE, Patrick. "L'image mise en abyme – pour une typologie historique". *Déjà vu*. Disponível em: <<https://dejavu.hypotheses.org/3836>>. Acesso em: 30 abr. 2020.
- PÉCORA, Alcir. "Hilda Hilst: Call for paper". *Germina: Revista de Literatura e Arte*, p. s/p, 2005.
- PÉCORA, Alcir. "Nota do organizador". In: *Por que ler Hilda Hilst*. São Paulo: Globo, 2010, p. 7–29.
- PÉCORA, Alcir. "Nota do organizador". In: *O caderno rosa de Lori Lamby*. São Paulo: Editora Globo, 2007, p. 7–11.
- PERRIN, Laurent. *L'ironie mise en trope : du sens des énoncés hyperboliques et ironiques*. Paris: Kimé, 1996.
- PETRÔNIO. *Satyricon*. Trad. Paulo LEMINSKI. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- PRINCE, Gerald. "Introduction à l'étude du narrataire". *Poétique*, v. 14, p. 178–196, 1973.
- PROPP, Vladimir. *Comicidade e riso*. Trad. Aurora F. Bernardini; Homero F. de Andrade. São Paulo: Ática, 1992.
- PROUST, Marcel. *Contre Sainte-Beuve*. Paris: Gallimard, 1954.
- RIAUDEL, Michel. "Falando com Deus...". In: BUSATO, Susanna; REGUERA, Nilze Maria de Azeredo (orgs.). *Em torno de Hilda Hilst*. São Paulo: Editora UNESP, 2015, p. 139–153.
- RIBEIRO, João Ubaldo. *A casa dos budas ditosos*. Rio de Janeiro: Objetiva, 1999.
- RIBEIRO, Paulo Rennes Marçal; MAIA, Ana Cláudia Bortolozzi. "Desfazendo mitos para minimizar o preconceito sobre a sexualidade de pessoas com deficiências". *Rev. bras. educ. espec.*, v. 16, n. 2, p. 159–176, 2010.
- RODWAY, Allan. "Terms for comedy". *Renaissance and Modern Studies*, v. VI, p. 102–124, 1962.
- ROSEN, Ralph M. "Efficacy and Meaning in Ancient and Modern Political Satire: Aristophanes, Lenny Bruce, and Jon Stewart". *Social Research*, v. 79, n. 1, p. 1–32, 2012.

ROSEN, Ralph Mark. *Making mockery: the poetics of ancient satire*. New York: Oxford University Press, 2007. Disponível em: http://encore.biu.sorbonne.fr/iii/encore/record/C__Rb1580365__Smaking%20mockery__Orightrresult__U__X6?lang=frf&suite=cobalt.

ROTH, Philip. *Os Factos: Autobiografia de um Romancista* [E-book]. Trad. Francisco Agarez. Alfragide: Leya, 2014.

ROTH, Philip. *The Facts: A Novelist's Autobiography*. New York: Vintage, 2007.

ROVENTA-FRUMUSANI, Daniela. *Concepts fondamentaux pour les études de genre*. Paris: Archives contemporaines, 2009.

RYAN, Marie-Laure. "Space". In: HÜHN, Peter; PIER, John; SCHMID, Wolf; *et al* (orgs.). *Handbook of Narratology*. Berlin: Walter de Gruyter, 2014, p. 796–810.

SALIBA, Elias Thomé. *Raízes do riso: a representação humorística na história brasileira da Belle Époque aos primeiros tempos do rádio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

SANTOS, Carlos Pinto; NEVES, Orlando. *Dicionário obsceno da língua portuguesa*. Lisboa, Portugal: Bicho da Noite, 1997.

SANTOS, Carmi Ferraz; XAVIER, Antonio Carlos. "O texto eletrônico e os gêneros do discurso". *Revista Veredas*, v. 4, n. 1, p. 51–57, 2000.

SANTOS, Maria Helena Carmo dos; RODRIGUES, Flavio Lins. "Estereótipos e clichês: uma abordagem teórica". *Eikon - Journal on Semiotics and Culture*, v. 1, p. 59–68, 2018.

SANTOS, Maria Aparecida Conceição Mendonça; SALLES, Vera Lúcia Rolim. "O Corpo em Transe: a moral sexual sobre o corpo feminino no Brasil no final do século XIX e início do XX". *Revista Estação Literária*, v. 13, p. 120–132, 2015.

SARRETA, Fernanda de Oliveira. "As Políticas Públicas de Saúde". In: *Educação permanente em saúde para os trabalhadores do SUS*. São Paulo: Editora UNESP, 2009, p. 131–168.

SAUTCHUK, João Miguel Manzolillo. *A Poética do Improviso: prática e habilidade no repente nordestino*. Tese de Doutorado, Universidade de Brasília - Departamento de Antropologia, Brasília, 2009.

SCABIN, Nara Lya Cabral. *Politicamente correto, uma categoria em disputa*. Curitiba: Appris, 2018.

SCHABERT, Ina. *In Quest of the Other Person: Fiction as Biography*. Tübingen: Francke, 1990.

SCHLEIFER, Ronald. "Irony, Identity and Repetition: On Kierkegaard's The Concept of Irony". *SubStance*, v. 8, n. 4, p. 44–54, 1979.

SCHUWER, Philippe. "Les cinq principales fonctions de l'éditeur. Situation de l'édition". In: *Traité pratique d'édition*. Paris: Éditions du Cercle de la Librairie, 2002, p. 15–38. Disponível em: <https://www.cairn.info/traite-pratique-d-edition--9782765408253-page-15.htm>. Acesso em: 18 jan. 2021.

SEARLE, John R. "O estatuto lógico do discurso ficcional, tradução de Vítor Guerreiro". *Blog Crítica na rede*, Trad. Vítor Guerreiro. Disponível em: <https://criticanarede.com/logicaficcional.html#foot>. Acesso em: 25 maio 2020.

SIBILIA, Paula. *O Show do Eu: A intimidade como espetáculo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

SILVA, Adalberto Prado e. *Dicionário brasileiro da língua portuguesa*. São Paulo: Mirador InternacionaL, 1979.

SILVA, Giselle Sampaio. "O Caderno Manchado de Lori Lamby: Tradição e Ironia". *Escrita - Revista do Curso de Letras da UNIABEU*, v. 3, n. 1B, p. 28–43.

SILVA, Reginaldo Oliveira. *Uma superfície de gelo ancorada no riso: a atualidade do grotesco em Hilda Hilst*. Campina Grande: EDUEPB, 2013.

SIMON, William; GAGNON, John. *Sexual Conduct: The Social Sources of Human Sexuality*. Piscataway: Aldine Transaction, 2011.

SIMPSON, Paul. *On the Discourse of Satire: Towards a Stylistic Model of Satirical Humor*. Amsterdam: John Benjamins Publishing, 2003.

SINVAL, MARIA JULIANNA F. M. *O "X" da Questão: O fenômeno Xuxa e a construção das crianças com o "X"*. Dissertação de Mestrado, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2010.

SLATER, Don; AZEVEDO, Dinah de Abreu. *Cultura do consumo & modernidade – Exame*. E-book: NBL Editora, 2001.

SOUTO MAIOR, Mário; FREYRE, Gilberto. *Dicionário do palavrão e termos afins*. Recife, Brésil: Guararapes, 1980.

SPERBER, Dan; WILSON, Deirdre. "Les ironies comme mentions". *Poétique*, v. 36, p. 399–412, 1978.

STAROBINSKI, Jean. "Le style de l'autobiographie". *Poétique*, v. 3, p. 257–265, 1970.

STEWART, Douglas J. "Pornography, Obscenity, and Capitalism". *The Antioch Review*, v. 35, n. 4, p. 389–398, 1977.

STOREY, John. *Cultural Theory and Popular Culture: An Introduction*. Harlow: Pearson Education, 2006.

SURFISTINHA, Bruna. *O doce veneno do escorpião*. São Paulo: Panda Books, 2005

SWENSON, Brynnar. *Literature and the Encounter with Immanence*. Leiden, Boston: Brill Rodopi, 2017.

SWIFT, Jonathan. "Modesta Proposta" [1729]. In: *Modesta propostas e outros textos satíricos*. Trad. Dorothee DE BRUCHARD. São Paulo: Unesp, 2002, p. 17–38.

TELLO, Antonio. *Gran diccionario erótico de voces de España e Hispanoamérica*. Madrid, Espagne: Temas de hoy, 1992.

THOMSON, Philip. *The Grotesque*. Londres: Routledge, 1972.

TRAVAGLIA, Luiz Carlos. "Uma introdução ao estudo do humor pela lingüística". *D.E.L.T.A.*, v. 6, n. 1, p. 55–82, 1990.

ULLMANN, Stephen. *Semantics: An Introduction to the Science of Meaning*. Oxford: Blackwell, 1962.

URBANO, Hudinilson. "Marcadores conversacionais". In: PRETI, D. (Org.). *Análise de textos orais*. São Paulo: FFLCHUSP, 1993, p. 81–101.

UROLOGUES, Collège Français des. *Urologie: Réussir les ECNi*. Issy-les-Moulineaux: Elsevier Health Sciences, 2018.

VARSANO, Fábio. "Polacas: As prostitutas judias no brasil". *Aventuras na História*. Disponível em: <<https://aventurasnahistoria.uol.com.br/noticias/reportagem/polaquinhas-as-prostitutas-judias-no-brasil.phtml>>. Acesso em: 15 fev. 2021.

- VILLAÇA, Flávio. "São Paulo: segregação urbana e desigualdade". *Estudos Avançados*, v. 25, n. 71, p. 37–58, 2011.
- VIOTTI, Manuel. *Dicionário da gíria brasileira*. São Paulo: Editora Universitária Ltda., 1945.
- WATT, Ian. *The rise of the novel: studies in Defoe, Richardson and Fielding*. London: The Bodley Head, 2015.
- WAUGH, Patricia. *Metafiction: the theory and practice of self-conscious fiction*. New York, Londres: Routledge, 1984.
- WEIS, Luiz; ALMEIDA, Maria Hermínia Brandão Tavares de. "Carro-zero e pau-de-arara: o cotidiano da oposição de classe média ao regime militar". In: SCHWARCZ, Lilia Moritz; NOVAIS, Fernando Antônio (orgs.). *História da vida privada no Brasil. 4: Contrastes da intimidade contemporânea*. São Paulo: Comp. das Letras, 1998, p. 319–410.
- WEISENBURGER, Steven. *Fables of subversion: satire and the American novel, 1930-1980*. Athens (Ga.): University of Georgia press, 1995.
- ZALUAR, Alba. "Para não dizer que não falei de samba: os enigmas da violência no Brasil". In: SCHWARCZ, Lilia Moritz; NOVAIS, Fernando Antônio (orgs.). *História da vida privada no Brasil. 4: Contrastes da intimidade contemporânea*. São Paulo: Comp. das Letras, 1998, p. 245–318.
- ZANDONADE, Patricia; GATTI, Simone. *Espaços Públicos - Leitura Urbana e Metodologia de Projeto*. São Paulo: ABCP, 2017.
- ZENI, Bruno. "Entrevista - Hilda Hilst". *Cult*, 12. ed. p. 6–13, 1998.

BIBLIOGRAFIA GERAL - OBRAS CONSULTADAS

Corpus de trabalho

- FRANK, Juliana. *Quenga de Plástico*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2011.
- HILST, Hilda. *O Caderno Rosa de Lori Lamby*. São Paulo: Editora Globo, 2007.
- MORAES, Reinaldo. *Pornopopeia*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.
- RIBEIRO, João Ubaldo. *A Casa dos Budas Ditosos*. Rio de Janeiro: Objetiva, 1999.

Fortuna Crítica

Hilda Hilst

- ANDRADE, Sonia da Silva Purceno de, *A Torre de Capim de Hilda Hilst - O ofício do escritor em “Fluxo”, dramaticidade e humorismo mordentes*. Tese de doutorado, Universidade Federal de Campinas, Campinas, 2013, Disponível em: <http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPOSIP/269904/>. Acesso em: 17 jan. 2020.
- ARAÚJO, Rosanne Bezerra de. *Nilismo heroico em Samuel Beckett e Hilda Hilst fim e recomeço da narrativa*. Natal: EDUFRN, 2012.
- AZEVEDO FILHO, Deneval Siqueira de. *Holocausto das fadas: a trilogia obscena e o carmelito bufólico de Hilda Hilst*. São Paulo: Annablume, 2002.
- BARBOSA, Aline Leal Fernandes. “O sol ofuscante de Hilda Hilst e Georges Bataille”. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, v. 52, p. 197–217, 2017.
- CALDAS, Juliana. *Borda, baba e buraco: Hilda Hilst e Lygia Clark*. Dissertação de Mestrado, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8149/tde-14022019-100710/>. Acesso em: 17 jan. 2021.
- CARVALHO BRITTO, Clovis. “Desafiando o campo literário: Bufólicas e as estratégias de produção da crença em Hilda Hilst”. *Estudos de literatura brasileira contemporânea*, n. 48, p. 125–148, 2016.
- CHIARA, Ana Cristina de Rezende. “Lori Lambe a memória da língua”. In: *Armadilhas ficcionais: modos de desarmar*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2003.
- DESTRI Luisa; DINIZ, Cristiano. “Um retrato do artista”. In: PÉCORA, Alcir (org.). *Por que ler Hilda Hilst*. São Carlos: Globo, 2010.
- DINIZ, Cristiano (org.). *Fico besta quando me entendem: entrevistas com Hilda Hilst*. São Paulo: Biblioteca Azul : Ed.Globo, 2013.

- DO CARMO SILVA, Leonardo Alexander. “La construction du lecteur modèle dans Contos d’Escárnio. Textos Grotescos”, de Hilda Hilst. *RÉEL*, v. 1, p. 85–96, 2017.
- DO CARMO SILVA, Leonardo Alexander. “La Pornographie Érudite de Hilda Hilst”. *Macabéa*, v. 6, n. 1, p. 67–81, 2017.
- DO CARMO SILVA, Leonardo Alexander. “La Pornographie selon Hilda Hilst”. *Letras Escreve*, v. 7, n. 3, p. 363–384, 2018.
- FERREIRA DOS SANTOS, Marcos Lemos. *Orfeu emparedado: Hilda Hilst e a perversão dos gêneros*. Dissertação de Mestrado, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.
- FRANCESCHI, Antonio Fernando De (org.). *Hilda Hilst*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1999.
- FUKS, Rebeca Leite. “Hilda Hilst e os Limites da Linguagem - Uma leitura de O Caderno Rosa de Lori Lamby”. *Revista Unioeste*. v. 5, n. 3, p. 238–246, 2011.
- GRANDO, Cristiane. “O Caderno Rosa de Hilda Hilst”. Disponível em: http://www3.iel.unicamp.br/cedae/Exposicoes/Expo_HH/HH_3.html. Acesso em: 18 jun. 2020.
- GUMIERO, Vania Pereira. “Todos se engolem: uma leitura antropofágica de Cartas de um sedutor, de Hilda Hilst”. 2018. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8149/tde-28022019-183606/>. Acesso em: 17 jan. 2021.
- KORMANN MOREL, Kátilla Kristhina. *Da impotência à impossibilidade: a escrita do objeto a na pornografia de Hilda Hilst*. Dissertação de mestrado, Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, 2013.
- LUCIANA BORGES. “Narrando a edição: escritores e editores na Trilogia obscena, de Hilda Hilst”. *Estudos de literatura brasileira contemporânea*, n. 34, p. 117–145, 2009.
- MORAES, Eliane Robert. “As faces espelhadas de Eros”. *Revista Cult*, v. 233, 2018. 6 abril 2018. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/hilda-hilst-as-faces-espelhadas-de-eros/>. Acesso em: 10 jan. 2020.
- MORAES, Eliane Robert. “Da medida estilhaçada”. In: *Cadernos de Literatura Brasileira: Hilda Hilst*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1999, p. 114–126.
- MORAES, Eliane Robert. “A prosa degenerada”. *Folha de S.Paulo*, 10 maio 2003. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/resenha/rs1005200308.htm>. Acesso em: 10 jun, 2016.
- MOURA, Amanda Jéssica Ferreira. “A Obscena Senhora D à luz da paratopia”. *Entrepalavras*, v. 1, n. 1, p. 139–151, 2011.
- OLIVEIRA, Rodrigo Santos De. “Máscaras mortuárias em Hilda Hilst”. *Revista*

- Criação & Crítica*; n. 5 (2010); 1-18, 2010. Disponível em:
<https://www.revistas.usp.br/criacaoecritica/article/view/46806>. Acesso em:
17 jan. 2021.
- PÉCORA, Alcir. “Nota do organizador”. In: HILST, Hilda. *Contos d’Escárnio. Textos Grotescos*. São Paulo: Globo, 2002, p. 5–8.
- PÉCORA, Alcir (org.). *Por que ler Hilda Hilst*. São Paulo: Globo, 2010.
- PRADO, L. A. “Lori Lamby, o ato político de Hilst”. *O Estado de S. Paulo, Caderno 2*, p. 4, 1990.
- QUEIROZ, Vera. *Hilda Hilst: três leituras*. Florianópolis, Brésil: Ed. Mulheres, 2000.
- REGUERA, Nilze Maria de Azeredo. *Hilda Hilst e o seu pendular*. São Paulo, Brésil: Editora UNESP, 2013.
- RIAUDEL, Michel. “Falando com Deus...”. In: BUSATO, Susanna; REGUERA, Nilze Maria de Azeredo (orgs.). *Em torno de Hilda Hilst*. São Paulo: Editora UNESP, 2015, p. 139–153.
- RODRIGUES, Tatiana Franca. “A compreensão é uma grande porca acinzentada – Uma leitura sobre a busca da linguagem em A obscena senhora D, de Hilda Hilst”. *Brasiliana (Aarhus universitet)*, v. 1, n. 1, p. 84–102, 2012.
- SANTOS, Marcos Lemos Ferreira dos. “Orfeu emparedado: Hilda Hilst e a perversão dos gêneros”. 2011. Disponível em:
<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8151/tde-17112011-112606/>. Acesso em:
17 jan. 2021.
- SILVA, Giselle Sampaio. “O Caderno Manchado de Lori Lamby: Tradição e Ironia”. *Escrita - Revista do Curso de Letras da UNIABEU*, v. 3, n. 1B, p. 28–43.
- SOUZA, Mailza Rodrigues Toledo E. “Do corpo ao texto: a mulher inscrita/escrita na poesia de Hilda Hilst e Ana Paula Tavares”. 2009. Disponível em:
<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8156/tde-04022010-093352/>. Acesso em:
17 jan. 2021.
- VISNADI, Marcos De Campos. “Buracos não envelhecem: velhice e erotismo na prosa de Hilda Hilst”. 2017. Disponível em:
<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8149/tde-26062018-105557/>. Acesso em:
17 jan. 2021.
- VISNADI, Marcos de Campos. “O sensorio e o fugidio velhice na prosa de Hilda Hilst”. *Humanas e Humanidades; resumos*, 2007.
- ZENI, Bruno. “Entrevista - Hilda Hilst”. *Cult*, 12. ed. p. 6–13, 1998.

João Ubaldo Ribeiro

AMORIM CRUZ, Micheli Bispo. *Estratégias retóricas na construção do discurso erográfico em A Casa dos Budas Ditosos: procedimentos e implicações*. Dissertação de Mestrado, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2015.

BELO, Fábio Roberto Rodrigues. *Dominação e violência entre a história e a ficção: uma análise do projeto ideológico e projeto estético de Sargento Getúlio*. Tese de Doutorado, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2007.

BERND, Zilá. “A escritura mestiça de João Ubaldo Ribeiro”. In: BERND, Zilá (org.). *João Ubaldo Ribeiro: obra seleta*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2005, p. 13–27.

BERND, Zilá; UTÉZA, Francis; SCLIAR, Moacyr. *O caminho do meio: uma leitura da obra de João Ubaldo Ribeiro*. Porto Alegre: Ed. da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2001.

CECCANTINI, João Luis. “Brava gente brasileira”. *Caderno de Literatura Brasileira: João Ubaldo Ribeiro*, v. 7, p. 103–129, 1999.

COUTINHO, Wilson. *João Ubaldo Ribeiro: um estilo da sedução*. Rio de Janeiro, Brésil: Relume Dumará, 1998.

DE OLIVEIRA GIACON, Eliane Maria. *Acervo capiroba (1968-2008): um estudo da fortuna crítica de João Ubaldo Ribeiro*. Tese de Doutorado, UNESP – Universidade Estadual Paulista, Assis, 2011.

DO CARMO SILVA, Leonardo Alexander. “A argumentação e a configuração discursiva da certeza em A Casa dos Budas Ditosos”. *Signo (Santa Cruz do Sul)*, v. 42, n. 73, p. 124–134, 2017.

DO CARMO SILVA, Leonardo Alexander. “A construção do ethos em A Casa dos Budas Ditosos”. *Interdisciplinar: Revista de Estudos em Língua e Literatura*, v. 25, p. 183–196, 2016.

DO CARMO SILVA, Leonardo Alexander. “Contar a vida em A Casa dos Budas Ditosos: narcisismo e mitificação”. *Les Cahiers du CREPAL*, v. 20, p. 111–120, 2017. (Raconter la vie).

GOMES, João Carlos Teixeira. “João Ubaldo e a saga do talento triunfante”. In: BERND, Zilá (org.). *João Ubaldo Ribeiro: obra seleta*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2005, p. 75–101.

MARINHO, Ingrid; LUCAS, Elcio. “CLB: o perfil da mulher velada em A Casa dos Budas Ditosos, de João Ubaldo Ribeiro”. *Revista Alpha*, v. 17, n. 2, p. 45–57, 2016.

MATOS VILALVA, Walnice Aparecida; LIMA DA SILVA, Samuel. “Do caos do corpo ao íntimo desnudado: a estrutura do deboche no romance A Casa dos Budas Ditosos, de João Ubaldo Ribeiro”. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, v. 54, p. 455–471, 2018.

MICALI, Danilo Luiz Carlos. *O narrador e a construção da ficcionalidade em Juan Saer, Italo Calvino, Ubaldo Ribeiro e Bernardo Carvalho*. Universidade Estadual Paulista UNESP, 2008. Disponível em: <http://hdl.handle.net/11449/102400>. Acesso em: 17 jan. 2021.

MIRANDA, Ana; DIEGUES, Cacá; MACIEL, Luiz Carlos. *Cadernos de Literatura Brasileira. 7, João Ubaldo Ribeiro*. São Paulo, Brésil: Instituto Moreira Salles, 1999.

MIYAZAKI, Tiekô Yamaguchi. *Um tema em três tempos João Ubaldo Ribeiro, João Guimarães Rosa, José Lins do Rego*. 1. ed. São Paulo: Editora UNESP, 1996.

MOREIRA SANTOS, Osmar. *Folhas venenosas do discurso: um diálogo entre Oswald de Andrade e João Ubaldo Ribeiro*. Dissertação de Mestrado, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 1996.

NÉO, Ana Maria Furtado. *Uma epopéia às avessas análise do romance O feitiço da Ilha do Pavão*. Fortelza: 7 Sóis, 2005.

OLIVIERI-GODET, Rita. *Construções identitárias na obra de João Ubaldo Ribeiro*. Trad. Rita Olivieri-Godet; Regina Salgado Campos. São Paulo: Editora Hucitec, 2009.

OLIVIERI-GODET, Rita. “João Ubaldo Ribeiro: Um percurso de sedução pela palavra”. *Litterata*, v. 5, n. 2, p. 10–24, 2015.

PUGINA, Rosana Letícia. *Um “depoimento sócio-histórico-lítero-pornô”: relações dialógicas, carnavalização e corpo grotesco em A casa dos budas ditosos, de João Ubaldo Ribeiro*. Tese de Doutorado, Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 2020. Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/handle/11449/193152>. Acesso em: 20 jun. 2021.

SEARA, Ana Maria Camargo. *Fictions of nationhood and the contemporary novel written in Portuguese: José Saramago, José Luandino Vieira, and João Ubaldo Ribeiro*. Ann Arbor: University Microfilms International, 1992.

SILVA, Samuel Lima Da; VILALVA, Walnice Aparecida Matos. “Do caos do corpo ao íntimo desnudado: a estrutura do deboche no romance A Casa dos Budas Ditosos, de João Ubaldo Ribeiro”. *Estudos de literatura brasileira contemporânea*, n. 54, p. 455–471, 2018.

SILVERMAN, Malcolm. “As distintas facetas de João Ubaldo Ribeiro”. In: *Moderna ficção brasileira*, vol. 2. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981, v. 2, p. 89–109.

Reinaldo Moraes

BRUNNER, Diogo Schmidt. *A epopeia pornô de Reinaldo Moraes: uma narrativa contemporânea*. Universidade Estadual Paulista, Assis, 2013. Disponível em: <http://hdl.handle.net/11449/94038>. Acesso em: 17 jan. 2021.

CONTI, Mário Sergio. "O malandro voltou fissurado". *Revista Piauí* [online], dez. 2010. Disponível em: <https://piaui.folha.uol.com.br/materia/o-malandro-voltou-fissurado>. Acesso em: 10 dez. 2018.

DURÃO, Fábio Akcelrud. "Não exatamente sexo e drogas: o Pornopopeia de Reinaldo Moraes". *Caletroscópio*, v. 5, n. 8, p. 150–164, 2017.

LOUREIRO, Felipe Dias Ramos. "A articulação entre cidade e subjetividade na literatura urbana pós-moderna". *Anais do 2º Encontro Internacional História & Parcerias*. 2019. Disponível em: https://www.historiaeparcerias.rj.anpuh.org/resources/anais/11/hep2019/1570301289_A_RQUIVO_a9d456afe8aaff2165a4a6e19ac7558f.pdf. Acesso em: 05 jan. 2021

MARQUES FILHO, José Virginio. *Orgia de exceção: um esboço do projeto literário de Reinaldo Moraes*. Dissertação de Mestrado, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

MORAES, Eliane Robert. "Reinaldo avec Sade". *Cadernos de Ética e Filosofia Política*, n. 26, p. 93–93, 2015.

OLIVEIRA, João Daniel Guimarães. *Sem Penélopes à espera: Uma leitura da Pornopopeia, de Reinaldo Moraes*. Dissertação de Mestrado, Universidade Estadual de Feira de Santana, Feira de Santana, 2015.

SANTOS, Daniel Baz dos. "Romancear é rir: tanto faz, de Reinaldo Moraes, sob o signo do humor". *Cadernos Literários*, v. 26, n. 2, p. 18–26, 2018.

SILVA, Felipe Santos Da; FELIX, José Carlos. "A exaustão do romance a partir dos limites da sua criação estética em Pornopopeia de Reinaldo Moraes". *Revista Odisséia*, v. 4, n. 2, p. 73–88, 2019.

Juliana Frank

ALCÂNTARA, Fabiano. Juliana Frank: "Precisamos dos belos heróis, dos belos santos, dos escapistas perfeitos". Disponível em: <https://fabianoalcantara.wordpress.com/2013/01/02/juliana-frank-precisamos-dos-belos-herois-dos-belos-santos-dos-escapistas-perfeitos/>. Acesso em: 15 dez. 2019.

ÁVILA, Roberta. "A sujeira de cada um". *Rascunho – O jornal de literatura do Brasil*, março de 2014. Ensaios e resenhas. Disponível em: <https://rascunho.com.br/ensaios-e-resenhas/a-sujeira-de-cada-um/>. Acesso em: 15 dez. 2019.

COZER, Raquel. "Autora Juliana Frank quebra convenções com sua 'literatura menor' ". *Folha de São Paulo* [online], 3 ago. 2013. Ilustrada. Disponível em: <https://m.folha.uol.com.br/ilustrada/2013/08/1320708-autora-juliana-frank-quebra-convencoes-com-sua-literatura-menor.shtml?loggedpaywall>. Acesso em: 15 dez. 2019.

FILGUEIRAS, Mariana. "Juliana Frank revira baú de más memórias em *romance* que lança na Flip". *O Globo*, 20 jun. 2016. Livros. Disponível em:

<https://oglobo.globo.com/cultura/livros/juliana-frank-revira-bau-de-mas-memorias-em-romance-que-lanca-na-flip-19540754>. Acesso em: 20 dez. 2019.

LIMA, Paulo. “Minhas personagens só se dão mal”. *Balaio de Notícias*, out./ set. 2013. Disponível em: <http://www.balaiodenoticias.com.br/artigos-e-noticias-ler.php?codNoticia=218&codSecao=33&q=Juliana+Frank>. Acesso em: 15 dez. 2019.

TRIGO, Luciano. Juliana Frank: “A literatura precisa estar fora ou acima da lei”. *GI*, 12 jun. 2016. Máquina de escrever. Disponível em: <http://g1.globo.com/pop-arte/blog/maquina-de-escrever/post/juliana-frank-literatura-precisa-estar-fora-ou-acima-da-lei.html>. Acesso em: 15 dez. 2020.

Outras obras literárias

Dos autores do *corpus*

FRANK, Juliana. *Cabeça de Pimpinela*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2012.

FRANK, Juliana. *Meu coração de pedra-pomes*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

FRANK, Juliana. *Uísque e vergonha*. Rio de Janeiro: Oito e Meio, 2016.

HILST, Hilda. *Amavisse*. São Paulo: Massao Ohno, 1989.

HILST, Hilda. *Bufólicas*. São Paulo: Globo, 2002.

HILST, Hilda. *Cartas de um sedutor*. São Paulo: Pauliceia, 1991.

HILST, Hilda. *Com os meus olhos de cão*. São Paulo, Brésil: Ed. Globo, 2006.

HILST, Hilda. *Contos d’escarnio: textos grotescos*. São Paulo: Editora Globo, 2008.

HILST, Hilda. *Exercícios*. São Paulo, Brésil: Globo, 2002.

HILST, Hilda. *Fluxo-floema*. São Paulo: Editôra Perspectiva, 1970.

HILST, Hilda; *Da prosa*. São Paulo, Brésil: Companhia das Letras, 2018.

MORAES, Reinaldo. *Abacaxi*. Porto Alegre: L&PM, 1985.

MORAES, Reinaldo. *Maior que o mundo - Volume 1*. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2018.

MORAES, Reinaldo. *Tanto faz*. Rio de Janeiro: Azougue, 2003.

MORAES, Reinaldo. *Umidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

RIBEIRO, João Ubaldo. *Diário do farol*. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2002.

RIBEIRO, João Ubaldo. *Miséria e grandeza do amor de Benedita*. Lisboa, Portugal: Nelson de matos, 2000.

RIBEIRO, João Ubaldo. *O Feitiço da ilha do Pavão*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1997.

RIBEIRO, João Ubaldo. *O sorriso do lagarto romance*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1989.

RIBEIRO, João Ubaldo. *Sargento Getulio*. Rio de Janeiro: Record, 1982.

RIBEIRO, João Ubaldo. *Setembro não tem sentido: romance*. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 1987.

RIBEIRO, João Ubaldo. *Vencecavalo e o outro povo*. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2013.

RIBEIRO, João Ubaldo. *Vila Real*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991.

RIBEIRO, Joao Ubaldo. *Viva o povo brasileiro*. São Paulo: Círculo do Livro, 1984.

Outros autores

ARCAN, Nelly. *Putain: récit*. Paris: Seuil, 2001.

ASSIS, Machado de. “Memórias póstumas de Brás Cubas” [1880]. *In: Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997, v. 1.

DESPENTES, Virginie. *Baise-moi: roman*. Paris: Librairie générale française, 2016.

DOUBROVSKY, Serge. *Fils*, Paris: Galilée, 1977.

LACLOS, Choderlos. *Les Liaisons Dangereuses* [1782]. Paris: Éditions Larousse, 2007.

MILLET, Catherine. *La vie sexuelle de Catherine M.: récit*. Paris: Seuil, 2001.

NABOKOV, Vladimir. *Lolita* [1955]. Trad. Jorio Dauster. São Paulo: Folha de S.Paulo, 2003.

PETRÔNIO. *Satyricon*. Trad. Paulo LEMINSKI. São Paulo: Brasiliense, 1987.

RIBEIRO, João Ubaldo. *Sargento Getúlio*. Rio de Janeira: Objetiva, 2007.

ROTH, Philip. *Os Factos: Autobiografia de um Romancista* [E-book]. Trad. Francisco Agarez. Alfragide: Leya, 2014.

SURFISTINHA, Bruna. *O doce veneno do escorpião*. São Paulo: Panda Books, 2005

SWIFT, Jonathan. “Modesta Proposta” [1729]. In: *Modesta propostas e outros textos satíricos*. Trad. Dorothee De Bruchard. São Paulo: Unesp, 2002, p. 17–38.

Sobre o cômico e o riso

ARRUDA, Ângela Maria Pelizer de. *O humor pós-moderno como crítica contemporânea: uma análise de contos de Moacyr Scliar*. Dissertação de Mestrado, Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2005.

ASSOUN, Paul-Laurent. “L’objet du rire. Psychanalyse du risible”. In: *Paroles à rire*. Paris: Publications langues’O, 1999, p. 89–107.

ATTARDO, Salvatore. *Encyclopedia of Humor Studies*. Los Angeles: SAGE Publications, 2014.

BERGSON, Henri. *Le rire: Essai sur la signification du comique* [1899]. Paris: Félix Alcan, 1938.

DOLITSKY, Marlene. “Black Humor”. In: *Pragmatics and Linguistics*. Odense: Odense University Press, 1986, p. 69–77.

FONTOURA, Sandra. “Ironias da cultura pós-moderna”. *Revista Signo*, v. 21, n. 31, p. 33–37, 1996.

GOLDSTEIN, Jeffrey H. *The Psychology of Humor: Theoretical Perspectives and Empirical Issues*. New York: Academic Press, 2013.

KUIPERS, Giseline. *Good humor, bad taste: a sociology of the joke*. Trad. Kate Simms. Berlin: De Gruyter Mouton, 2015.

MARTIN, Rod A. *The Psychology of Humor: An Integrative Approach*. Londres: Elsevier, 2010.

MAULDIN, R. Kirk. “The Role of Humor in the Social Construction of Gendered and Ethnic Stereotypes”. *Race, Gender & Class*, v. 9, n. 3, 2002.

MCKINNON, Sean. “‘Building a thick skin for each other’: The use of ‘reading’ as an interactional practice of mock impoliteness in drag queen backstage talk”. *Journal of Language and Sexuality*, v. 6, n. 1, p. 90–127, 2017.

MYERS, Henry Alonzo. “The Analysis of Laughter”. *The Sewanee Review*, v. 43, n. 4, p. 452–463, 1935.

OLIVIER, Lawrence; GIBEAULT, François. “L’humour comme forme de violence socialement et politiquement acceptable”. In: DUFORT, Julie; ROY, Martin; OLIVIER, Lawrence (orgs.). *Humour et violence symbolique*. Québec, Canada: Presses de l’Université Laval, 2020, p. 19–38.

PROPP, Vladimir. *Comicidade e riso*. Trad. Aurora F. Bernardini; Homero F. de Andrade. São Paulo: Ática, 1992.

SALIBA, Elias Thomé. *Raízes do riso: a representação humorística na história brasileira da Belle Époque aos primeiros tempos do rádio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

SAUTCHUK, João Miguel Manzolillo. *A Poética do Improviso: prática e habilidade no repente nordestino*. Tese de Doutorado, Universidade de Brasília - Departamento de Antropologia, Brasília, 2009.

TRAVAGLIA, Luiz Carlos. “Uma introdução ao estudo do humor pela linguística”. *D.E.L.T.A*, v. 6, n. 1, p. 55–82, 1990.

Sobre a ironia

BASIRE, Brigitte. “Ironie et métalangage”. *DRLAV - Documentation et recherche en linguistique allemande contemporain*, v. 32, p. 129–150, 1985.

BERRENDONNER, Alain. “De l’ironie ou La métacommunication, l’argumentation, et les normes”. In: *Eléments de pragmatique linguistique*. Paris: Editions de Minuit, 1981, p. 173–239. (Propositions).

BOOTH, Wayne Clayton. *A rhetoric of irony*. Chicago: The University of Chicago press, 1974.

BRAIT, Beth. *Ironia em perspectiva polifônica*. Campinas: Ed. da Unicamp, 1996.

DE MAN, Paul. “The Concept of Irony”. In: *Aesthetic Ideology*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996, p. 163–184.

HAMON, Philippe. *L’ironie littéraire: essai sur les formes de l’écriture oblique*. Paris: Hachette, 1996.

HUTCHEON, Linda. *Irony’s edge: the theory and politics of irony*. London: Routledge, 1994.

HUTCHEON, Linda. “The Complex Functions of Irony”. *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, v. 16, n. 2, p. 219–234, 1992.

JANKÉLÉVITCH, Vladimir. *L’ironie : ou La bonne conscience*. Paris: Presses universitaires de France, 1950.

KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine. “L’ironie comme trope”. *Poétique*, v. 41, p. 108–127, 1980.

KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine. “Problèmes de l’ironie”. *L’ironie, Linguistique et sémiologie*, v. 2, n. Travaux du Centre de recherche de Lyon II, p. 10–46, 1978.

KIERKEGAARD, Søren; SCHELLING, Friedrich Wilhelm Joseph von. *The concept of irony, with continual reference to Socrates*. Princeton: Princeton university press, 1989.

LANG, Candace D. *Irony/humor: critical paradigms*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1988.

MUECKE, D. C. *Irony and the ironic*. London: Methuen, 1982.

MUECKE, D. C. *The compass of irony*. London: Methuen, 1969.

PAILLET-GUTH, Anne-Marie. *Ironie et paradoxe : le discours amoureux romanesque*. Paris: Honoré Champion, 1998.

PERRIN, Laurent. *L'ironie mise en trope : du sens des énoncés hyperboliques et ironiques*. Paris: Kimé, 1996.

SPERBER, Dan; WILSON, Deirdre. "Les ironies comme mentions". *Poétique*, v. 36, p. 399–412, 1978.

WILDE, Alan. "Irony in the Postmodern Age: Toward a Map of Suspensiveness". *boundary 2*, v. 9, n. 1, p. 5–46, 1980.

Sobre a sátira

ARNOULD, Colette Auteur du texte. *La satire, une histoire dans l'histoire : Antiquité et France, Moyen âge - XIXe siècle / Colette Arnould*. Paris: Presses universitaires de France, 1996.

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento o contexto de François Rabelais*. Trad. Yara Frateschi Vieira. São Paulo/Brasília: HUCITEC/Editora da UnB, 1987.

BERGSON, Henri. *Le rire: Essai sur la signification du comique* [1899]. Paris: Félix Alcan, 1938.

BEX, Tony. "Parody, meaning and Literary genre". *Journal of Literary Semantics*, v. 15, n. 3, p. 225–244, 1996.

BOGEL, "Fredric V. Satire et critique moderne : modèles, emprunts et perspectives". In: DUVAL, Sophie; SAÏDAH, Jean-Pierre (orgs.). *Mauvais genre: la satire littéraire moderne*. Pessac: Presses universitaires de Bordeaux, 2008, p. 19–34.

BOGEL, Fredric V. *The Difference Satire Makes: Rhetoric and Reading from Jonson to Byron*. Ithaca: Cornell University Press, 2001.

BREMMER, Jan Nicolaas; ROODENBURG, Herman (orgs.). *A cultural history of humour: from antiquity to the present day*. Cambridge, Royaume-Uni de Grande-

Bretagne et d'Irlande du Nord: Polity Press, 1997.

BUCKLEY, Frank H. *The Morality of Laughter*. Michigan: University of Michigan Press, 2003. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/10.3998/mpub.12004>. Acesso em: 5 abr. 2020.

COLLETTA, Lisa. *Dark humor and social satire in the modern British novel*. Houndmills : Palgrave Macmillan, 2003.

DANE, Joseph A. "Parody and Satire: A Theoretical Model". *Genre*, v. 13, p. 145–59, 1980.

DEBAILLY, Pascal. *La muse indignée. Tome I, La satire en France au XVIe siècle*. Paris: Classiques Garnier, 2012.

DEBAILLY, Pascal. "Le Lyrisme satirique d'Horace à la Renaissance et à l'âge classique". In: RENNER, Bernd (org.). *La satire dans tous ses états*. Genève: Droz, 2009, p. 25–48.

DEFAYS, Jean-Marc. *Le comique: principes, procédés, processus*. Paris: Seuil, 1996.

DRAITSER, Emil A. *Techniques of satire: the case of Saltykov-Ščedrin*. Berlin: Mouton de Gruyter, 1994.

DRYDEN, John. *Discourses on satire and on epic poetry*. London: Cassell, 1894.

DRYDEN, John. *The Miscellaneous Works of John Dryden*. London: J. and R. Tonson, 1767.

DRYDEN, John. *The Works of John Dryden, Volume IV: Poems, 1693-1696*. Los Angeles: University of California Press, 1956.

DUISIT, Lionel. *Satire, Parodie, Calembour: Esquisse D'une Théorie Des Modes Dévalués*. Saratoga: Anima Libri, 1978.

DUVAL, Sophie; SAÏDAH, Jean-Pierre. "Avant-propos". In: DUVAL, Sophie; SAÏDAH, Jean-Pierre (orgs.). *Mauvais genre: la satire littéraire moderne*. Pessac: Presses universitaires de Bordeaux, 2008, p. 5–14.

ELLIOTT, Robert C. *The power of satire: magic, ritual, art*. Princeton, N.J., Etats-Unis d'Amérique: Princeton University Press, 1960, 1960.

ENGEL, Pascal. "La pensée de la satire". In: DUVAL, Sophie; SAÏDAH, Jean-Pierre (orgs.). *Mauvais genre: la satire littéraire moderne*. Pessac: Presses universitaires de Bordeaux, 2008, p. 35–46.

FEINBERG, Leonard. *Introduction to satire*. Ames: Iowa State University Press, 1967.

FEINBERG, Leonard. *The satirist: his temperament, motivation, and influence*. Ames: Iowa State University Press, 1963.

FRYE, Northrop. *Anatomy of criticism: four essays*. Princeton: Princeton University press, 1957.

FRYE, Northrop. "The Nature of Satire". *University of Toronto Quarterly*, v. 14, n. 1, p. 75–89, 1944.

FUREIX, Emmanuel. "'La porte de derrière'. Sodomie et incrimination politique : des caricatures contre Cambacérès (1814-1815)". *Annales historiques de la Révolution française*, n. 361, p. 109–130, 2010.

GREENBERG, Jonathan. *Modernism, Satire and the Novel*. New York: Cambridge University Press, 2011.

GREENBERG, Jonathan. *The Cambridge Introduction to Satire*. 2019: Cambridge University Press, 2019.

GREGSON, Ian. *Character and satire in postwar fiction*. New York: Continuum, 2006.

GRIFFIN, Dustin H. *Satire: a critical reintroduction*. Lexington: University press of Kentucky, 1994.

HERNÁNDEZ, Guillermo. *Chicano satire: a study in literary culture*. Austin: University of Texas Press, 1991.

HIGHET, Gilbert. *The Anatomy of satire*. Princeton: Princeton University Press, 1962.

HODGART, Matthew. *Satire*. London: Weidenfeld & Nicolson, 1969.

HODGART, Matthew. *Satire: origins and principles*. New Brunswick: Transaction Publishers, 2010.

HUTCHEON, Linda. *A Theory of parody : the teachings of twentieth-century art forms*. New York: Methuen, 1985.

JUVÉNAL. *Satires*. Paris: Gallimard, 1996.

KERNAN, Alvin B. *Modern Satire*. New York: Harcourt Brace and World, 1962.

KERNAN, Alvin B. *The Cankered Muse: Satire of the English Renaissance*. New Haven: Yale University Press, 1959.

KERNAN, Alvin B. *The plot of satire*. New Haven: Yale University Press, 1965.

KIERKEGAARD, Søren; SCHELLING, Friedrich Wilhelm Joseph von. *The concept of irony: with continual reference to Socrates*. Princeton: Princeton university press, 1989.

KNIGHT, Charles A. "Satire, Speech, and Genre". *Comparative Literature*, v. 44, n. 1, p. 22–41, 1992.

KNIGHT, Charles A. *The literature of satire*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

LANG, Candace D. *Irony/humor: critical paradigms*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1988.

LEWIS, Wyndham. *Men without art*. New York: Russell & Russell, 1964.

LEYBURN, Ellen Douglass. *Satiric allegory, mirror of man*. New Haven: Yale University Press, 1956.

MCFARLANE, Duncan. "The Universal Literary Solvent: Northrop Frye and the Problem of Satire, 1942 to 1957". *ESC: English Studies in Canada*, v. 37, n. 2, p. 153–172, 2011.

MINOIS, Georges. *Histoire du rire et de la dérision*. Paris: Fayard, 2000.

MOISÉS, Massaud. "À guisa de apresentação". In: FRANCONI, Rodolfo A. (ed.). *Erotismo e poder na ficção brasileira contemporânea*. São Paulo: Annablume, 1997, p. 9–12.

NOGUEIRA, Carlos. "A poesia portuguesa erótica e satírica do século XVIII: Do Abade de Jazente a Bocage e a Lobo de Carvalho". *Luso-Brazilian Review*, v. 49, n. 2, p. 172–187, 2012.

PALMERI, Frank. *Satire, History, Novel: Narrative Forms, 1665-1815*. Newark: University of Delaware Press, 2003.

PAULSON, Ronald. "Introduction". In: *Satire: modern essays in criticism*. Englewood Cliffs: Prentice-Hall inc, 1971, p. IX–XV.

PAULSON, Ronald. *Satire and the Novel in Eighteenth-century England*. London: Yale University Press, 1968.

PAULSON, Ronald (org.). *Satire: modern essays in criticism*. Englewood Cliffs: Prentice-Hall inc, 1971.

PAULSON, Ronald. *The fictions of satire*. Baltimore: The Johns Hopkins Press, 1967.

PAULSON, Ronald. *The fictions of satire*. Ann Arbor: UMI Books on demand, 2002.

PETRO, Peter. *Modern satire: four studies*. Berlin ; New York: Mouton, 1982.

PIZER, John. "Modern vs. Postmodern Satire: Karl Kraus and Elfriede Jelinek". *Monatshefte*, v. 86, n. 4, p. 500–513, 1994.

POLLARD, Arthur. *Satire*. London, Royaume-Uni de Grande-Bretagne et d'Irlande du Nord: Methuen and Co, 1976.

PROPP, Vladimir Âkovlevič. *On the comic and laughter*. Toronto: University of

Toronto Press, 2009.

QUINTERO, Ruben (org.). *A companion to satire: ancient and modern*. Malden: Wiley-Blackwell, 2011.

RENNER, Bernd (org.). *La satire dans tous ses états: le "mélange satyrique" à la Renaissance française*. Genève: Droz, 2009.

ROSEN, Ralph. *Making Mockery: The Poetics of Ancient Satire*. Oxford: Oxford University Press, 2007.

ROSEN, Ralph M. "Efficacy and Meaning in Ancient and Modern Political Satire: Aristophanes, Lenny Bruce, and Jon Stewart". *Social Research*, v. 79, n. 1, p. 1–32, 2012.

ROSEN, Ralph Mark. *Making mockery: the poetics of ancient satire*. New York: Oxford University Press, 2007.

ROSENHEIM, Edward W. *Swift and the satirist's art*. Chicago: University of Chicago Press, 1963.

SEIDEL, Michael. *Satiric inheritance: Rabelais to Sterne*. Princeton: Princeton University Press, 1979.

SERNA, Pierre. *La politique du rire: satires, caricatures et blasphèmes ; XVIe - XXIe siècles*. Ceyzérieu: Champ Vallon, 2015.

SILVERMAN, Malcolm. *A moderna sátira brasileira*. Trad. Richard Murphey Goodwin. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1987.

SIMPSON, Paul. "Satirical humour and cultural context: with a note on the curious case of Father Todd Unctuous". In: *Contextualised Stylistics: In Honour of Peter Verdonk*. Amsterdam: Rodopi, 2000, p. 243–266.

SWABEY, Marie Collins. *Comic Laughter: A Philosophical Essay*. Hamden: Archon Books, 1970.

SWIFT, Jonathan. *The correspondence of Jonathan Swift. Volume IV, 1732-1736*. London: G. Bell and Sons, 1965.

WALSH, P. G. "Was Petronius a Moralist?". *Greece & Rome*, v. 21, n. 2, p. 181–190, 1974.

WEINBROT, Howard David. *Menippean satire reconsidered: from antiquity to the eighteenth century*. Baltimore: Johns Hopkins university press, 2005.

WEISENBURGER, Steven. *Fables of subversion: satire and the American novel, 1930-1980*. Athens: University of Georgia press, 1995.

WORCESTER, David. *The Art of Satire*. New York: Russell & Russell, 1960, 1960.

ZEITLIN, Froma I. “Petronius as Paradox: Anarchy and Artistic Integrity”. *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, v. 102, p. 631–684, 1971.

Sobre o obsceno, o erotismo e a pornografia

ABERDEIN, Andrew. “Strange bedfellows: The interpenetration of philosophy and pornography”. In: MONROE, Dave (ed.). *Porn: How to think with kink*. Chichester: Wiley-Blackwell, 2010, p. 22–34.

ABREU, Nuno Cesar. *Boca do lixo: cinema e classes populares*. Campinas: Editora Unicamp, 2006.

ABREU, Nuno Cesar. *O Olhar Pornô*. Campinas: Mercado das Letras, 1996.

ARANGO, Ariel C. *Las malas palabras*. Buenos Aires, Argentine: Legasa, 1987.

ARCAND, Bernard. *Le jaguar et le tamanoir*. Montréal, Québec, Canada: Boréal, 1991.

ARLIN, Philippe. *Sexuellement incorrect. Libérez votre désir. Le sexe n’a pas de genre* ![E-book]. Paris: La Martinière, 2017.

ARMSTRONG, Nancy. “The Pornographic Effect: A Response”. *The American Journal of Semiotics*, v. 7, n. 1, p. 27–44, 1990.

BATAILLE, Georges. “L’erotisme”. In: *Œuvres complètes*. Paris: Gallimard, 1987, v. X.

BAUDRILLARD, Jean. *De la séduction*. Paris: Editions Galilée, 1979.

BRAGA, Eliane Rose Maio. “Palavrões” ou Palavras: um estudo com educadoras/es sobre sinônimos usados na denominação de temas relacionados ao sexo. Tese de Doutorado, Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 2008.

BENSIMON, Philippe. “La relation entre pornographie et hypersexualisation”. *Délinquance, justice et autres questions de société* [online]. Disponível em: http://www.laurent-mucchielli.org/public/Article_Philippe_Bensimon_pornographie_octobre_2017.pdf. Acesso em: 15 dez. 2020.

BERTRAND, Claude-Jean; BARON-CARVAIS, Annie. *Introduction à la pornographie: un panorama critique*. Paris: La musardine, 2001.

BRANCO, Lúcia Castello. *O que é erotismo*. São Paulo: Brasiliense, 2004.

BRULOTTE, Gaétan. *Oeuvres de chair: figures du discours érotique*. Paris, Canada: l’Harmattan, 1998.

COUANET, Catherine. “Image et désir. Le texte, l’image, l’interprétation”. *Marges*, n. 03, p. 13–20, 2004.

CRÉPAULT, Claude. *Les Fantômes, l’érotisme et la sexualité*. Paris: Odile Jacob, 2007.

CUROPOS, Fernando. *Lisbonne 1919-1939: des années presque folles*. Paris: L’Harmattan, 2019.

DE CASTRO, Clara Carnicero. *Os libertinos de Juliette e a libertina de Sade*. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

DÉBARÈDE, Anne; SANTIVERI, Jean-Jacques. *Le dico de l’amour et de la sexualité*. Paris: Seuil, 1998.

DEJEAN, Joan. “A Politização da Pornografia: L’École de filles”. In: HUNT, Lynn (org.). *A Invenção da pornografia: obscenidade e as origens da modernidade, 1500-1800*. São Paulo: Hedra, 1999, p. 115–130.

DI FOLCO, Philippe Directeur de la publication; CARRIÈRE, Jean-Claude; BOURGEOIS, Thomas. *Dictionnaire de la pornographie: suivi d’une galerie de noms et d’une galerie de mots*. Paris: Presses universitaires de France, 2005.

DUBOST, Matthieu. *La tentation pornographique: réflexions sur la visibilité de l’intime*. Paris: Ellipses, 2014.

DUPONT, Jocelyn; CARMIGNANI, Paul (orgs.). *Ni ange, ni démon: figure de la nymphe dans la littérature et dans les arts*. Perpignan, France: Presses universitaires de Perpignan, 2011.

EAUBONNE, Françoise d’. *Eros noir*. Paris: Le Terrain vague, 1962.

EL FAR, Alessandra. *Páginas de sensação: literatura popular e pornográfica no Rio de Janeiro, 1870-1924*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

FINDLEN, PAULA. “Humanismo, Política e Pornografia no Renascimento Italiano”. In: HUNT, Lynn (org.). *A Invenção da pornografia: obscenidade e as origens da modernidade, 1500-1800*. São Paulo: Hedra, 1999, p. 49–114.

FRAPPIER-MAZUR, LUCIENNE. “Verdade e Palavra Obscena na Pornografia Francesa do Século XVIII”. In: HUNT, Lynn (org.). *A Invenção da pornografia: obscenidade e as origens da modernidade, 1500-1800*. São Paulo: Hedra, 1999, p. 217–238.

GOULEMOT, Jean-Marie. *Ces livres qu’on ne lit que d’une main: lecture et lecteurs de livres pornographiques au XVIIIe siècle*. Paris: Alinéa, 1991.

GOUSSET, Thomas-Marie-Joseph. *Théologie morale à l’usage des curés et des confesseurs*. Paris, France: Lecoffre, 1850.

- HUNT, Lynn. *A Invenção da pornografia: obscenidade e as origens da modernidade, 1500-1800*. São Paulo: Hedra, 1999.
- HUNT, Lynn. “A Pornografia e a Revolução Francesa”. In: HUNT, Lynn (org.). *A Invenção da pornografia: obscenidade e as origens da modernidade, 1500-1800*. São Paulo: Hedra, 1999, p. 329–370.
- HUNT, Lynn. “Introdução”. In: HUNT, Lynn (org.). *A Invenção da pornografia: obscenidade e as origens da modernidade, 1500-1800*. São Paulo: Hedra, 1999, p. 9–46.
- HUNT, Lynn. *The Invention of Pornography, 1500–1800: Obscenity and the Origins of Modernity*. New York: MIT Press, 1996.
- HUNT, Lynn. “Obscenidade e as Origens da Modernidade, 1500-1800”. In: HUNT, LYNN (org.). *A Invenção da pornografia: obscenidade e as origens da modernidade, 1500-1800*. São Paulo: Hedra, 1999, p. 09–46.
- JACOB, Margaret C. “O Mundo Materialista da Pornografia”. In: HUNT, Lynn (org.). *A Invenção da pornografia: obscenidade e as origens da modernidade, 1500-1800*. São Paulo: Hedra, 1999, p. 169–215.
- KENDRICK, Walter. *The Secret Museum: Pornography in Modern Culture*. Los Angeles: University of California Press, 1996.
- MAINGUENEAU, Dominique. *La littérature pornographique*. Paris: A. Colin, 2007.
- MIJNHARDT, Wijnand W. “Política e Pornografia na República Holandesa dos séculos XVII e XVIII”. In: HUNT, Lynn (org.). *A Invenção da pornografia: obscenidade e as origens da modernidade, 1500-1800*. São Paulo: Hedra, 1999, p. 309–328.
- MORAES, Eliane Robert. “Apresentação”. In: LEITE, Jorge Júnior (ed.). *Das maravilhas e prodígios sexuais: a pornografia “bizarra” como entretenimento*. São Paulo: FAPESP/Annablume, 2006.
- MORAES, Eliane Robert. “O corpo da língua - Notas sobre a erótica literária brasileira”. *Coletiva* [online], v. 26, 2019. Disponível em: <https://www.coletiva.org/artigo-eliane-robert-de-moraes>. Acesso em: 20 jun. 2020.
- MORAES, Eliane Robert (org.). “Da lira abdominal”. In: *Antologia da poesia erótica brasileira*. Cotia: Ateliê Editorial, 2015, p. 17–48.
- MORAES, Eliane Robert. “La nymphette dans le boudoir”. In: DUPONT, Jocelyn; CARMIGNANI, Paul (orgs.). *Ni ange, ni démon : figure de la nymphette dans la littérature et dans les arts*. Perpignan: Presses universitaires de Perpignan, 2011, p. 45–55.
- MORAES, Eliane Robert. “O vício em duas versões”. In: *Perversos, amantes e outros trágicos*. São Paulo: Iluminuras, 2006, p. 79–86.

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, 1500-1800*. São Paulo: Hedra, 1999, p. 241–271.

OGIEN, Ruwen. *Penser la pornographie*. Paris: Presses universitaires de France, 2003.

PAVEAU, Marie-Anne. *Le discours pornographique*. Paris: La Musardine, 2014.

PAVEAU, Marie-Anne; PEREA, François (orgs.). *La pornographie et ses discours*. Nancy: Presses universitaires de Nancy, 2015.

PEIGNOT, Gabriel. *Dictionnaire critique, littéraire et bibliographique des principaux livres condamnés au feu, supprimés ou censurés...* Paris: A.A. Renouard, 1806. 2v.

PSALTI, Iv. *La Sexualité positive*. Paris: la Musardine, 2019.

SIMON, William; GAGNON, John. *Sexual Conduct: The Social Sources of Human Sexuality*. Piscataway: Aldine Transaction, 2011.

STEWART, Douglas J. “Pornography, Obscenity, and Capitalism”. *The Antioch Review*, v. 35, n. 4, p. 389–398, 1977.

TEIXEIRA MARQUES, Mariana. *Fanny e Margot, libertinas: O aprendizado do corpo e do mundo em dois romances eróticos setecentistas*. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

TRIMBACH, Randolph. “Fantasia Erótica e Libertinagem Masculina no Iluminismo Inglês”. In: HUNT, Lynn (org.). *A Invenção da pornografia: obscenidade e as origens da modernidade, 1500-1800*. São Paulo: Hedra, 1999, p. 273–308.

WEIL, Rachel. “Às vezes, um Cetro É Apenas um Cetro: Pornografia e Política na Restauração Inglesa”. In: HUNT, Lynn (org.). *A Invenção da pornografia: obscenidade e as origens da modernidade, 1500-1800*. São Paulo: Hedra, 1999, p. 131–165.

Textos teóricos e estudos literários

ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Eudoro de Souza. São Paulo: Nova Cultural, 1987.

ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Baby ABRÃO. São Paulo: Nova Cultural, 1999.

BACHELARD, Gaston. *La poétique de l'espace*. Paris: Quadrige/PUF, 2004.

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento o contexto de François Rabelais*. Trad. Yara Frateschi Vieira. São Paulo/Brasília: HUCITEC/Editora da UnB, 1987.

BAKHTIN, Mikhail. “Epos e Romance”. In: *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. Trad. Aurora F. Bernardini. São Paulo: Editora UNESP, 1998, p. 397–428.

- BAKHTIN, Mikhail. "Os gêneros do discurso". In: *Estética da criação verbal* [1952-1953]. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Matins Fontes, 2003, p. 261–306.
- BAKHTIN, Mikhail. *Esthétique et théorie du roman* [1975]. Trad. Daria OLIVIER. Paris: Éd. Gallimard, 1978.
- BAKHTIN Mikhail. *La Poétique de Dostoïevski*. Trad. Isabelle Kolitchev. Paris: Seuil, 1998.
- BAL, Mieke. "Mise en abyme et iconicité". *Littérature*, v. 29, p. 116–128, 1978.
- BARONI, Raphaël. "Genres littéraires et orientation de la lecture. Une lecture modèle de 'La mort et la boussole' de J. L. Borges". *Poétique*, v. 134, n. 2, p. 141–157, 2003.
- BARTHES, Roland. "De l'oeuvre au texte". In: *Le Bruissement de la langue. Essais critiques 4* [1971]. Paris: Seuil, 1984, p. 69–77.
- BARTHES, Roland. "Introduction à l'analyse structurale des récits". *Communications*, n. 8, p. 1–27, 1966.
- BARTHES, Roland. "La mort de l'auteur". In: *Le Bruissement de la langue. Essais critiques 4*. Paris: Seuil, 1984, p. 61–67.
- BARTHES, Roland. *Le plaisir du texte*. Paris: Seuil, 1973.
- BARTHES, Roland. "L'effet de réel". *Communications*, v. 11, p. 84–89, 1968.
- BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- BARTHES, Roland. *Sade, Fourier, Loyola* [1971]. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Matins Fontes, 2005.
- BASTOS, Ana Regina Vasconcelos Ribeiro. "Espaço e Literatura: algumas reflexões teóricas". *Espaço e Cultura*, v. 5, p. 55–66, 1998.
- BATAILLE, Georges. *La littérature et le mal*. Paris: Gallimard, 1957.
- BOOTH, Wayne Clayton. *A retórica da ficção*. Trad. Maria Teresa H. GUERREIRO. Lisboa: Arcádia, 1980.
- BÜHLER, Karl. *Théorie du langage. La fonction représentationnelle* [1934]. Trad. Didier SAMAIN. Marseille: Agone, 2009.
- BUISINE, Alain. Biofiction. *Revue des Sciences Humaines*, v. 4, n. 224, p. 7–13, 1991.
- BULHÕES, Marcelo Magalhães. *Leituras do desejo: o erotismo no romance naturalista brasileiro*. São Paulo: EdUSP, 2003.
- CARVALHO DO AMARAL, Maria de Fátima. *Bakhtin e o discurso do romance: um*

- caminho para a releitura da narrativa brasileira*. Dissertação de Mestrado, Universidade Católica de Pelotas, Pelotas, 2000.
- CAUQUELIN, Anne. *Les théories de l'art*. Paris: Presses universitaires de France, 2018.
- CHARTIER, Roger. *A aventura do livro*. São Paulo: UNESP, 1998.
- CHARTIER, Roger; LEBRUN, Jean. *Le livre en révolutions : entretiens avec Jean Lebrun*. Paris: Textuel, 1997.
- CHATMAN, Seymour. "In defense of the implied author". In: *Coming to terms: the rhetoric of narrative in fiction and film*. New York: Cornell University Press, 1978, p. 74–89.
- CHATMAN, Seymour Benjamin. *Story and discourse: narrative structure in fiction and film*. Ithaca, N.Y: Cornell University Press, 1978.
- CHKLOVSKI, Victor. "A arte como procedimento". In: OLIVEIRA TOLEDO, Dionísio de (org.). *Teoria da Literatura: formalistas russos*. Trad. Ana Maria RIBEIRO, Maria A. PEREIRA, Regina L. ZILBERMAN, et al. Porto Alegre: Editora Globo, 1971.
- COHN, Dorrit. *The distinction of fiction*. Baltimore; London: The Johns Hopkins University Press, 2000.
- COMPAGNON, Antoine. *Le démon de la théorie: littérature et sens commun*. Paris: Seuil, 1998.
- COMPAGNON, Antoine. *La notion de genre* [Online]. Disponível em: <http://www.fabula.org/compagnon/genre1.php>. Acesso em: 5 abr. 2018.
- COSERIU, Eugênio. "Do sentido do ensino da língua literária". *Confluência*, Trad. Evanildo BECHARA. v. 5, n. 29–47, 1993.
- COSTA, António Paulo. "Senso Comum". In: ALMEIDA, Aires (org.). *Dicionário escolar de filosofia* [online]. Lisboa: Plátano Editora, 2003. Disponível em: <https://criticanarede.com/dicionario.html>. Acesso em: 10 dez. 2019.
- COSTA, Ligia Militz da. *A poética de Aristóteles: Mímese e verossimilhança*. São Paulo: Ática, 2011.
- COUTINHO, Afrânio. *Notas de teoria literária*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.
- DALCASTAGNÈ, Regina. "Sombras da cidade: o espaço na narrativa brasileira contemporânea". *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, v. 21, p. 33–53, 2003.
- DÄLLENBACH, Lucien. *Le récit spéculaire: essai sur la mise en abyme*. Paris: Seuil,

1977.

DÄLLENBACH, Lucien. “Réflexivité et lecture”. *Revue des Sciences Humaines*, v. 177, p. 23–37, 1980.

DIMAS, Antonio. *Espaço e romance*. São Paulo: Ed. Ática, 1994.

DOTTIN-ORSINI, Mireille. *Cette femme qu'ils disent fatale: textes et images de la misogynie fin-de-siècle*. Paris: B. Grasset, 1993.

FONSECA, Fernanda Irene. *Deixis, tempo e narração*. Porto: Fundação António de Almeida, 1992.

FONTAINE, David. *La poétique: introduction à la théorie générale des formes littéraires*. Paris: Nathan, 1993.

FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* Porto: Vega, 1992.

FOUCAULT, Michel. “Qu'est-ce qu'un auteur” [1969]. In: *Dits et Écrits I*. Paris: Gallimard, 1994, p. 789–820.

GADAMER, Hans-Georg. *Verdade e método: traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica*. Trad. Flávio Paulo MEURER. Petrópolis: Vozes, 1999.

GENETTE, Gérard. *Fiction et diction*. Paris: Editions du Seuil, 1991.

GENETTE, Gérard. *Figures III*. Paris: Éd. du Seuil, 1972.

GENETTE, Gérard. *Figures V*. Paris: Seuil, 2002.

GENETTE, Gérard. *Seuils*. Paris: Éd. du Seuil, 1987.

GUERNIER, Marie-Cécile. “Réflexivité et construction du sujet lecteur : l'exemple de jeunes lecteurs réputés faibles”. *DIRE*, v. 2, p. 38–47, 2012.

GUSDORF, Georges. “Conditions et limites de l'autobiographie”. In: REICHENKRON, Günter; HAASE, Erich (orgs.). *Formen der Selbstdarstellung: Analekten zu einer Geschichte des literarischen Selbstportraits*. Berlin: Duncker & Humblot, 1956.

HAKIM, Zeina. “Préfaces, éditeurs et instances énonciatives dans La Vie de Marianne et dans Manon Lescaut”. In: *L'art de la préface au siècle des Lumières*. Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2007. Disponível em: <http://books.openedition.org/pur/29096>. Acesso em: 20 dez. 2019.

HALLIDAY, Tereza Lúcia. *O que é retórica*. São Paulo: Brasiliense, 1990.

HEIDEGGER, Martin. *Ser e Tempo* [1927]. Trad. Márcia de Sá CAVALCANTE. Petrópolis: Vozes, 2009.

HUTCHEON, Linda. *Narcissistic narrative: The metafictional paradox*. New York, Londres: Routledge, 1991.

INGARDEN, Roman. *A obra de arte literária*. Trad. Albin E. Beau, Maria C. Puga; João F. Barrento. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1979.

ISER, Wolfgang. *O ato de leitura: uma teoria do efeito estético*. Trad. Johannes KRETSCHMER. São Paulo: Ed. 34, 1999.

ISER, Wolfgang. “Os atos de fingir ou o que fictício no texto ficcional”. In: LIMA, Luiz Costa (org.). *Teoria da literatura em suas fontes*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983. Disponível em: <http://books.google.com/books?id=xEMuAAAAYAAJ>. Acesso em: 18 maio 2020.

JACCOMARD, Hélène. *Lecteur et lecture dans l'autobiographie française contemporaine*. Paris: Librairie Droz, 1993.

JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. Trad. Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994.

JENNY, Laurent. “La stratégie de la forme”. *Poétique*, v. 27, 1976, p. 257-281.

JOST, François. “La Tradition Du Bildungsroman”. *Comparative Literature*, v. 21, n. 2, 1969.

KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine. *L'énonciation* [1980]. Paris: Armand Colin, 1999.

KLEIMAN, Olinda. “O teatro vicentino, um jogo de anfibologia”. In: BERARDINELLI, Cleonice (org.). *Actas do Sexto Congresso da Associação Internacional de Lusitanistas*. Rio de Janeiro, 1999, p. 1753–1757. Disponível em: <https://lusitanistasail.press/index.php/ailpress/catalog/view/28/43/426-1>. Acesso em: 7 mar. 2021.

KLINGER, Diana. *Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica: Bernardo Carvalho, Fernando Vallejo, Washington Cucurto, João Gilberto Noll, César Aira, Silviano Santiago*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.

KOCH, I. G. V.; VILELA, M. *Gramática da língua portuguesa: gramática da palavra, gramática da frase, gramática do texto/ discurso*. Coimbra: Almedina, 2001.

KUNDERA, Milan. *L'art du roman*. Paris: Gallimard, 1986.

LAPLANTINE, François; TRINDADE, Liana. *O que é imaginário*. São Paulo: Brasiliense, 1997.

LECARME, Jacques; LECARME-TABONE, Eliane. *L'autobiographie*. Paris: Colin, 2004.

LEJEUNE, Philippe. “L'autobiocopie”. In: CALLE-GRUBER, Mireille; ROTHE,

- Arnold; BERSCHIN, Walter (orgs.). *Autobiographie et biographie: Colloque franco-allemand de Heidelberg*. Paris: A.-G. Nizet, 1989, p. 53–66.
- LEJEUNE, Philippe. *Le pacte autobiographique*. Paris: Éd. du Seuil, 1996.
- LEMINSKI, Paulo. “Posfácio - Latim com gosto de vinho tinto”. In: PETRÔNIO (ed.). *Satyricon*. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 179–191.
- LEMINSKI, Paulo. “Um romance jovem de dois mil anos”. In: PETRÔNIO (ed.). *Satyricon*. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 5–6.
- LEPALUDIER, Laurent. “Introduction”. In: LEPALUDIER, Laurent (org.). *Métatextualité et métafiction: Théorie et analyses*. Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2016, p. 9–13. Disponível em: <http://books.openedition.org/pur/29653>. Acesso em: 26 abr. 2020.
- LIMA, Luiz Costa. *Estruturalismo e teoria da literatura: Introdução às problemáticas estética e sistêmica*. Petrópolis: Ed. Vozes, 1973.
- LIMA, Luiz Costa. *Mimesis e arredores*. Curitiba: CRV, 2017.
- LUKÁCS, György. *O romance histórico*. Trad. Ruben Enderle. São Paulo: Boitempo Editorial, 2011.
- MACHADO, Irene. “Os gêneros discursivos”. In: BRAIT, Beth (org.). *Bakhtin: conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2006, p. 151–166.
- MAINGUENEAU, Dominique. *Le discours littéraire: paratopie et scène d'énonciation*. Paris: Colin, 2004.
- MARCHEZAN, Renata Coelho. “Diálogo”. In: BRAIT, Beth (org.). *Bakhtin: conceitos-chave*. São Paulo: Editora Contexto, 2005, p. 115–131.
- MATHIEU, Lilian. “L'espace de la prostitution. Eléments empiriques et perspectives en sociologie de la déviance”. *Sociétés contemporaines*, v. 38, p. 99–116, 2000.
- MOISÉS, Massaud. *A análise literária*. São Paulo: Editora Cultrix, 1996.
- MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Editora Cultrix, 2002.
- MORAES, Eliane Robert. *Lições de Sade: ensaios sobre a imaginação libertina*. São Paulo: Iluminuras, 2006.
- MORAES, Eliane Robert, "Um outro Sade", in: SADE, Marquês de, *Os crimes do amor*, Porto Alegre: LP&M, 2002, p. 7-25.
- MORAES, Eliane Robert. "Sade, por Man Ray". *Revista USP*, São Paulo, n. 40, dez./fev. 1998-99, p. 114-121.
- NUNES, Benedito. *O tempo na narrativa*. São Paulo: Atica, 2008.

- OLSEN, Jon-Arild. *L'esprit du roman: oeuvre, fiction et récit*. Berna: Peter Lang, 2004.
- OMMUNDSEN, Wenche. *Metafictions ? : reflexivity in contemporary texts*. Melbourne: Melbourne University Press, 1993.
- PECATTE, Patrick. "L'image mise en abyme – pour une typologie historique [1/2]". *Déjà Vu*, 25 jun. 2018. Disponível em: <https://dejavu.hypotheses.org/3836>. Acesso em: 30 abr. 2020.
- PLATÃO. *A República*. Trad. Enrico Corvisieri. São Paulo: Nova Cultural, 2004.
- PRINCE, Gerald. "Introduction à l'étude du narrataire". *Poétique*, v. 14, p. 178–196, 1973.
- PROUST, Marcel. *Contre Sainte-Beuve*. Paris: Gallimard, 1954.
- RICARDOU, Jean. *Problèmes du nouveau roman*. Nachdr. Paris: Ed. du Seuil, 1967.
- RICŒUR, Paul. *Temps et récit*. Paris: Seuil, 1983.
- RODWAY, Allan. "Terms for comedy". *Renaissance and Modern Studies*, v. VI, p. 102–124, 1962.
- RON, Moshe. "The Restricted Abyss: Nine Problems in the Theory of Mise en Abyme". *Poetics Today*, v. 8, n. 2, p. 417–438, 1987.
- RYAN, Marie-Laure. "Space". In: HÜHN, Peter; PIER, John; SCHMID, Wolf; et al (orgs.). *Handbook of Narratology*. Berlin: Walter de Gruyter, 2014, p. 796–810.
- SAMOYAULT, Tiphaine. *L'intertextualité : mémoire de la littérature* [2001]. Paris: Armand Colin, 2010.
- SCHLEIFER, Ronald. "Irony, Identity and Repetition: On Kierkegaard's The Concept of Irony". *SubStance*, v. 8, n. 4, p. 44–54, 1979.
- SEARLE, John R. "O estatuto lógico do discurso ficcional". Trad. Vítor Guerreiro. *Crítica na rede*. Disponível em: <https://criticanarede.com/logicaficcional.html#foot>. Acesso em: 25 maio 2020.
- SEARLE, John R. "The logical status of fictional discourse". In: *Expression and Meaning: Studies in the Theory of Speech Acts*. Cambridge: Cambridge University Press, 1985, p. 58–75.
- SEARLE, John R; PROUST, Joelle. *Sens et expression: etudes de theories des actes de langage*. Paris: Editions de Minuit, 2002.
- STAROBINSKI, Jean. "Le style de l'autobiographie". *Poétique*, v. 3, p. 257–265, 1970.
- SWENSON, Brynnar. *Literature and the Encounter with Immanence*. Leiden, Boston:

Brill Rodopi, 2017.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. Trad. Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 1992.

WATT, Ian. *The rise of the novel: studies in Defoe, Richardson and Fielding*. London: The Bodley Head, 2015.

WAUGH, Patricia. *Metafiction: the theory and practice of self-conscious fiction*. New York, Londres: Routledge, 1984.

Estudos linguísticos

AMORIM, Silvia. “Représentations de l’oralité dans la fiction portugaise contemporaine : le cas du roman de Mário de Carvalho, *A Paixão do Conde de Fróis*”. In: CARREIRA, Maria Helena Araújo; TELETIN, Andreea (orgs.). *Les rapports entre l’oral et l’écrit dans les langues romanes*. Vincennes: Université Paris 8, 2012, v. 54, p. 95–111.

AMOSSY, Ruth. *L’argumentation dans le discours: discours politique, littérature d’idées, fiction*. Paris: Nathan, 2000.

AMOSSY, Ruth; ADAM, Jean-Michel (orgs.). *Images de soi dans le discours: la construction de l’ethos*. Lausanne: Delachaux et Niestlé, 1999.

ASSUNÇÃO BARBOSA, Lúcia Maria de. “Le rôle du diminutif dans la publicité brésilienne en tant que marque d’oralité”. In: CARREIRA, Maria Helena Araújo; TELETIN, Andreea (orgs.). *Les rapports entre l’oral et l’écrit dans les langues romanes*. Vincennes: Université Paris 8, 2012, v. 54, p. 245–254.

BARBOSA, Maria Aparecida. “Da neologia à neologia na Literatura”. In: ISQUERDO, Aparecida Negri; DAL CORNO, Giselle Olivia Mantovani (orgs.). *As ciências do léxico: lexicologia, lexicografia, terminologia*. Campo Grande: UFMS, 2014.

BISOGNIN, Tadeu Rossato. *Sem medo do Internetês*. Porto Alegre: AGE, 2009.

CARDOSO, Elis de Almeida. “A criação neológica estilística”. In: ALVES, Ieda Maria (org.). *Neologia e Neologismos em diferentes perspectivas*. São Paulo: Paulistana, 2010, p. 229–249.

CARREIRA, Maria Helena Araújo. “La récréation littéraire de l’oral en portugais”. In: CARREIRA, Maria Helena Araújo; TELETIN, Andreea (orgs.). *Les rapports entre l’oral et l’écrit dans les langues romanes*. Vincennes: Université Paris 8, 2012, p. 329–342.

DA FONSECA, Fernando Venâncio Peixoto. “Os lusismos na língua japonesa”. *Estudos Orientais: O Ocidente no Oriente através dos Descobrimentos Portugueses*, v. 3, 1992.

- DUCROT, Oswald. *Le dire et le dit*. Paris: Minuit, 1984.
- GOFFMAN, Erving. *Forms of talk*. Oxford: Blackwell, 1981.
- GOFFMAN, Erving. *The presentation of self in everyday life* [1956]. London: Penguin, 1990.
- GREIMAS, Algirdas Julien; COURTÉS, Joseph. *Sémiotique: dictionnaire raisonné de la théorie du langage*. Paris: Hachette, 1979.
- GUÉRIOS, R. F. Mansur. *Tabus lingüísticos*. Curitiba: Nacional, 1979.
- JAKOBSON, Roman. *Linguística. Poética. Cinema*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1970.
- PILLA, Éda Heloisa. *Os neologismos do português e a face social da língua*. Porto Alegre: Editora AGE Ltda, 2002.
- RODRIGUES, Alexandra Soares; PEREIRA, Isabel; PEREIRA, Rui; *et al.* *Gramática derivacional do português*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2016.
- SANTOS, Carmi Ferraz; XAVIER, Antonio Carlos. “O texto eletrônico e os gêneros do discurso”. *Revista Veredas*, v. 4, n. 1, p. 51–57, 2000.
- ULLMANN, Stephen. *Semantics: An Introduction to the Science of Meaning*. Oxford: Blackwell, 1962.
- URBANO, Hudinilson. “Marcadores conversacionais”. In: PRETI, D. (org.). *Análise de textos orais*. São Paulo: FFLCHUSP, 1993, p. 81–101.

Dicionários e enciclopédias

- ARANHA, Altair J. *Dicionário brasileiro de insultos*. São Paulo: Atelie Editorial, 2002.
- AZEVEDO, Francisco Ferreira dos Santos. *Dicionário analógico da língua portuguesa: ideias afins/ thesaurus*. Rio de Janeiro: Lexikon Editora, 2019.
- BORBA, Francisco da Silva (org.). *Dicionário de usos do Português do Brasil*. São Paulo Editora Ática, 2002.
- CUNHA, Antônio Geraldo da. *Dicionário etimológico da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Lexikon Editora, 2019.
- Dicionário de Filosofia Moral e Política* [online]. Disponível em: http://www.dicionariofmp-ifilnova.pt/wp-content/uploads/2019/07/Publico_Privado.pdf. Acesso em: 31 out. 2020.
- Dicionário Ilustrado Tupi-guarani* [online]. Disponível em: <https://www.dicionariotupiguarani.com.br/dicionario/caicara/>. Acesso em: 12 jun. 2020.

Encyclopædia Universalis [online]. Disponível em: URL : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/concept-de-realite>. Acesso em: 9 maio 2020.

FOREAUX, Francis (ed.). *Dictionnaire de culture générale*. Paris: Pearson Education France, 2010.

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

HOUAISS, António; VILLAR, Mauro de Salles. *Grande dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Lisboa: Círculo de Leitores, 2015.

LANDES, Louis de. *Glossaire érotique de la langue française: depuis son origine jusqu'à nos jours*. Bruxelles, France: C. Vanderauwera, 1861.

NASCENTES, Antenor. *Dicionário etimológico da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Depositários Livraria Acadêmica, Francisco Alves, São José, Livros de Portugal, 1955.

SANTOS, Carlos Pinto; NEVES, Orlando. *Dicionário obsceno da língua portuguesa*. Lisboa, Portugal: Bicho da Noite, 1997.

SILVA, Adalberto Prado e. *Dicionário brasileiro da língua portuguesa*. São Paulo: Mirador InternacionaL, 1979.

SOUTO MAIOR, Mário; FREYRE, Gilberto. *Dicionário do palavrão e termos afins*. Recife, Brésil: Guararapes, 1980.

TELLO, Antonio. *Gran diccionario erótico: de voces de España e Hispanoamérica*. Madrid, Espagne: Temas de hoy, 1992.

VIOTTI, Manuel. *Dicionário da gíria brasileira*. São Paulo: Editora Universitária Ltda., 1945.

Outras áreas do conhecimento

ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. “A indústria cultural: o esclarecimento como mistificação das massas”. In: *Dialética do Esclarecimento*. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. Trad. Selvino J. ASSMANN. São Paulo: Boitempo Editorial, 2007.

ALBUQUERQUE, Durval Muniz de. *A invenção do nordeste e outras artes*. São Paulo: Cortez Editora, 2011

ALLAN, Keith; BURRIDGE, Kate. *Euphemism & Dysphemism: Language Used as Shield and Weapon*. Oxford: Oxford University Press, 1991.

- AMOSSY, Ruth. *La présentation de soi: ethos et identité verbale*. Paris: Presses universitaires de France, 2010.
- AMOSSY, Ruth; HERSCHBERG PIERROT, Anne. *Stéréotypes et clichés: langue discours société*. Paris: Nathan, 1997.
- ARIÈS, Philippe. *L'enfant et la vie familiale sous l'Ancien Régime*. Paris: Éditions du Seuil, 1973.
- BALTRUSIS, Nelson; D'OTTAVIANO, Maria Camila Loffredo. "Ricos e pobres, cada qual em seu lugar: a desigualdade socio-espacial na metrópole paulistana". *Caderno CRH*, v. 22, n. 55, p. 135–149, 2009.
- BAUDRILLARD, Jean. *La société de consommation: ses mythes, ses structures*. Paris: Denoël, 1970.
- BIROLI, Flávia; MIGUEL, Luis Felipe. "Introdução". In: BIROLI, Flávia; MIGUEL, Luis Felipe (orgs.). *Feminismo e política: Uma introdução*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2014, p. 5–16.
- BITTENCOURT, Marielli. *A "nostalgia da ditadura" e as eleições de 2018 no Brasil: uma proposta de explicação*. Dissertação de Mestrado, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2020.
- BOURDIEU, Pierre. "Effets de lieu". In: BOURDIEU, Pierre; ACCARDO, Alain (orgs.). *La Misère du monde*. Paris: Editions du Seuil, 1993, p. 159–167.
- BOURDIEU, Pierre. *La domination masculine*. Paris: Seuil, 1998.
- BRAGA, Adriana Andrade; CARAUTA, Alexandre Augusto Freire. "Futebol, gênero e homosociabilidade nas redes sociais: a masculinidade no circuito comunicacional do WhatsApp". *Intercom - RBCC*, v. 43, n. 1, p. 165–190, 2020.
- BRAGANÇA, Maurício de. "O doce veneno da cultura de massa ou o que Bruna Surfistinha tem a nos ensinar para além do Kama Sutra pop". *Via Atlântica*, v. 20, p. 39–51, 2011.
- BRETON, André. "Manifeste du surréalisme". In: *Œuvres complètes*. Paris: Gallimard, 1988.
- BUTLER, Judith. "Bodies that Matter". In: PRICE, Janet; SHILDRICK, Margrit (orgs.). *Feminist Theory and the Body: A Reader*. New York: Routledge, 1999.
- CALDEIRA, Teresa Pires do Rio. *Cidade de muros: crime, segregação e cidadania em São Paulo*. São Paulo: Edusp/Editora 34, 2000.
- CAMPOS, Vanessa Patricia M. *Querer, poder e conseguir O processo da socialização para o consumo: o caso Xuxa*. Dissertação de Mestrado, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.

- CARDOSO, Fernando Henrique; CAMARGO, Candido Procopio Ferreira de; KOWARICK, Lucio. “Considerações sobre o Desenvolvimento de São Paulo : Cultura e Participação”. In: *Cultura e participação na cidade de São Paulo*. São Paulo: CEBRAP, 1973.
- CARVALHO, José Murilo de. “O motivo edênico no imaginário social brasileiro”. *Revista brasileira de ciências sociais*, v. 13, n. 38, p. 63–79, 1998.
- CEREZER, Osvaldo Mariotto. *Ensinar História Afro-Brasileira e Indígena No Século XXI: A Diversidade em Debate*. 2019: Editora Appris, 2020.
- CHARLE, Christophe. “L’expansion et la crise de la production littéraire”. *Actes de la recherche en sciences sociales*, v. 1, n. 4, p. 44–65, 1975.
- CHAUÍ, Marilena de Souza. *Repressão sexual: essa nossa (des)conhecida*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- CLARKE, Phoebe. “L’artiste pauvre : identité sociale et artistique”. *Revue Proteus*, v. 14, p. 8–15, 2018.
- COSTA, Maria Cristina Castilho. *Sociologia: Introdução à Ciência da Sociedade*. São Paulo: Moderna, 1987.
- CRUZ, Elaine Patricia. *Crimes de Maio causaram 564 mortes em 2006; entenda o caso*. Agência Brasil. Disponível em: <https://agenciabrasil.ebc.com.br/direitos-humanos/noticia/2016-05/crimes-de-maio-causaram-564-mortes-em-2006-entenda-o-caso>. Acesso em: 1 jun. 2020.
- DE MAN, Paul. “Autobiography as De-facement”. *MLN*, v. 94, n. 5, p. 919–930, 1979.
- DELEUZE, Gilles. “Pensée nomade”. In: *Nietzsche aujourd’hui*. Paris: 10/18, 1973, p. 159–174.
- DÉTREZ, Christine. *La construction sociale du corps*. Paris: Seuil, 2002.
- DIOUF, Makhtar. *Lire le(s) féminisme(s): Origines-discours-critiques*. Paris: Editions L’Harmattan, 2012.
- FAVROD, Jérôme. *Se rétablir de la schizophrénie: Guide pratique pour les professionnels*. Issy-les-Moulineaux: Elsevier Masson, 2015.
- FOUCAULT, Michel. *Dits et écrits II (1970-1975)*. Paris: Gallimard, 1994.
- FOUCAULT, Michel. *Histoire de la sexualité. 1, La volonté de savoir*. Paris, France: Gallimard, 1976.
- FOUCAULT, Michel. *Sécurité, territoire, population: cours au Collège de France, 1977-1978*. Paris: Gallimard, EHESS, Seuil, 2004.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. “Infância e Pensamento”. In: GHIRALDELLI JR., Paulo

- (org.). *Infância, escola e modernidade*. São Paulo: Cortez, 1997, p. 83–100.
- HEIDEGGER, Martin. *Ser e Tempo* [1927]. Trad. Márcia de Sá CAVALCANTE. Petrópolis: Vozes, 2009.
- HEYRAUD, Hélène. “La femme fatale : essai de caractérisation d’une figure symboliste”. *Ad hoc*, v. 4, 2015. Disponível em: <https://ad hoc.hypotheses.org/ad-hoc-n4-la-figure/la-femme-fatale-essai-de-caracterisation-dune-figure-symboliste>. Acesso em: 20 out. 2020
- HUBIER, Sébastien. “Pour l’amour des jeunes filles en fleurs. Jeunesse, désir et romanesque de la Décadence à Marcel Proust” [conferência]. Università degli studi di Roma “La Sapienza”, 5. jun. 2010. Disponível em: http://etudesculturelles.weebly.com/uploads/1/2/7/4/1274647/confrence_proust_rome.pdf. Acesso em: 29 nov. 2020.
- HUGHES, Geoffrey. *Political Correctness: A History of Semantics and Culture*. Oxford: John Wiley & Sons, 2010.
- IANNI, Octávio. *A idéia de Brasil moderno*. São Paulo, SP: Editora Brasiliense, 1992.
- JAMESON, Fredric. *Postmodernism, or, the cultural logic of late capitalism*. Durham, Etats-Unis d’Amérique: Duke University Press, 1991.
- LESSA, Patrícia. *Mulheres à venda: uma leitura do discurso publicitário nos outdoors*. Londrina, PR: Eduel, 2005.
- LESSA, Patrícia; GALINDO, Dolores. *Relações multiespécies em rede: feminismos, animalismos e veganismo*. Maringá: Editora da Universidade Estadual de Maringá - EDUEM, 2017.
- LESSA, Patrícia; TOSO, Sarah Mendes. “Narrativas Visuais em Campanhas de Cerveja: Sexismo, Especismo e Racismo”. In: LESSA, Patrícia; GALINDO, Dolores (orgs.). *Relações multiespécies em rede: feminismos, animalismos e veganismo*. Maringá: Editora da Universidade Estadual de Maringá - EDUEM, 2017, p. 21–36.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *Les structures élémentaires de la parenté*. Paris, La Haye: Mouton et Maison des sciences de l’Homme, 1967.
- LIMA, Luiza Ribeiro de; ROCHA, Heitor Costa Lima da. “Das Guerras Culturais à Eleição de Donald Trump: A relação entre o ‘politicamente correto’ e as lutas por reconhecimento”. In: *Anais do XIX Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste*. Fortaleza: Intercom, 2017, p. 1–12. Disponível em: <https://www.portalintercom.org.br/anais/nordeste2017/resumos/R57-0387-1.pdf>. Acesso em: 1 nov. 2020.
- LIPPMANN, Walter. *Public opinion*. Mineola, N.Y: Dover Publications, 2004.
- LOWENKRON, Laura. *O monstro contemporâneo: a construção social da pedofilia em múltiplos planos*. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2015.

- MACHADO, Maria das Dores Campos. “Religião, cultura e política”. *Religião & Sociedade*, v. 32, n. 2, p. 29–56, 2012.
- MAISONNEUVE, Jean; BRUCHON-SCHWEITZER, Marilou. *Le corps et la beauté*. Paris: PUF, 2017.
- MATHIEU, Lilian. “L’espace de la prostitution. Eléments empiriques et perspectives en sociologie de la déviance”. *Sociétés contemporaines*, v. 38, p. 99–116, 2000.
- MELLO, João Manuel Cardoso de; NOVAIS, Fernando A. “Capitalismo Tardio e Sociabilidade Moderna”. In: SCHWARCZ, Lilia Moritz; NOVAIS, Fernando Antônio (orgs.). *História da vida privada no Brasil. 4: Contrastes da intimidade contemporânea*. São Paulo: Comp. das Letras, 1998, p. 559–658.
- MELO, Juliana Costa. *Herói Controverso: Aproximações entre Capitão Nascimento e Batman na construção de uma identidade heroica*. Monografia de graduação, Universidade de Brasília, Instituto de Ciências Sociais, Brasília, 2013.
- MENEZES, Paulo. “Tropa de elite: perigosas ambiguidades”. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, v. 28, n. 81, p. 63–75, 2013.
- MONTES, Maria Lúcia. “As figuras do sagrado: entre o público e o privado”. In: SCHWARCZ, Lilia Moritz; NOVAIS, Fernando Antônio (orgs.). *História da vida privada no Brasil. 4: Contrastes da intimidade contemporânea*. São Paulo: Comp. das Letras, 1998, p. 63–172.
- MORIN, Edgar. *L’esprit du temps*. Paris: Grasset, 1962.
- NADEAU, Maurice. *Histoire du surréalisme*. Paris: Éd. du Seuil, 1964.
- NAPOLITANO, Marcos. *1964: história do regime militar brasileiro*. São Paulo: Editora Contexto, 2014.
- NASCIMENTO, Emanuel Angelo. “A Enunciação do Humor: Estereótipo e discurso em piadas de caipira”. *Revista Linguagem*, v. 28, n. 1, p. 95–116, 2018.
- NEVEUT, E. “Formules Augustiniennes. La définition du péché”. *Divus Thomas*, v. 33, p. 617–622, 1930.
- OLIVEIRA, Ana Rita de Cássia Silva; LIMA, Denise Maria Soares; SILVA, Hedgard Rodrigues da. *A Missão Pedagógica de Educar para Democracia: Caminhos para uma Formação Cidadã*. Curitiba: Editora Appris, 2020.
- OLIVEIRA, Jonas Henrique de. “Violência, masculinidade e ação policial: interseção entre ficção e realidade em Tropa de Elite”. *Revista Eletrônica Literatura e Autoritarismo: Violência e Gênero*, v. 28, p. 73–84, 2016.
- OLIVEIRA, Marisa. *Vamos falar das Cianinhas?* Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2019.

PASSOS, Mariana Rezende dos. *Mito e narrativa: a (des)construção da imagem pública de Lula no contexto da crise política de 2016*. Tese de Doutorado, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

RIBEIRO, Paulo Rennes Marçal; MAIA, Ana Cláudia Bortolozzi. “Desfazendo mitos para minimizar o preconceito sobre a sexualidade de pessoas com deficiências”. *Rev. bras. educ. espec.*, v. 16, n. 2, p. 159–176, 2010.

ROVENTA-FRUMUSANI, Daniela. *Concepts fondamentaux pour les études de genre*. Paris: Archives contemporaines, 2009.

SANTOS, Maria Helena Carmo dos; RODRIGUES, Flavio Lins. “Estereótipos e clichês: uma abordagem teórica”. *Eikon - Journal on Semiotics and Culture*, v. 1, p. 59–68, 2018.

SANTOS, Maria Aparecida Conceição Mendonça; SALLES, Vera Lúcia Rolim. “O Corpo em Transe: a moral sexual sobre o corpo feminino no Brasil no final do século XIX e início do XX”. *Revista Estação Literária*, v. 13, p. 120–132, 2015.

SARRETA, Fernanda de Oliveira. “As Políticas Públicas de Saúde”. In: *Educação permanente em saúde para os trabalhadores do SUS*. São Paulo: Editora UNESP, 2009, p. 131–168.

SCABIN, Nara Lya Cabral. *Politicamente correto, uma categoria em disputa*. Curitiba: Appris, 2018.

SCHABERT, Ina. *In Quest of the Other Person: Fiction as Biography*. Tübingen: Francke, 1990.

SCHECHNER, Richard. *Performance Studies: An Introduction*. New York: Routledge, 2013.

SCHUWER, Philippe. “Les cinq principales fonctions de l’éditeur. Situation de l’édition”. In: *Traité pratique d’édition*. Paris: Éditions du Cercle de la Librairie, 2002, p. 15–38. Disponível em: <https://www.cairn.info/traite-pratique-d-edition--9782765408253-page-15.htm>. Acesso em: 18 jan. 2021.

SCHWARCZ, Lilia Moritz; NOVAIS, Fernando Antônio (orgs.). *História da vida privada no Brasil. 4: Contrastes da intimidade contemporânea*. São Paulo: Comp. das Letras, 1998.

SIBILIA, Paula. *O Show do Eu: A intimidade como espetáculo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

SINVAL, MARIA JULIANNA F. M. *O “X” da Questão: O fenômeno Xuxa e a construção das crianças com o “X”*. Dissertação de Mestrado, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2010.

SLATER, Don; AZEVEDO, Dinah de Abreu. *Cultura do consumo & modernidade – Exame*. E-book: NBL Editora, 2001.

SPARGO, Tamsin. *Foucault e a teoria queer: seguido de Ágape e êxtase: orientações pós-seculares*. Trad. Heci Regina Candiani. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

STOREY, John. *Cultural Theory and Popular Culture: An Introduction*. Harlow: Pearson Education, 2006.

UROLOGUES, Collège Français des. *Urologie: Réussir les ECNi*. Issy-les-Moulineaux: Elsevier Health Sciences, 2018.

VARSANO, Fábio. “Polacas: As prostitutas judias no brasil”. *Aventuras na História*, 03 jun. 2019. Disponível em: <https://aventurasnahistoria.uol.com.br/noticias/reportagem/polaquinhas-as-prostitutas-judias-no-brasil.phtml>. Acesso em: 15 fev. 2021.

VILLAÇA, Flávio. “São Paulo: segregação urbana e desigualdade”. *Estudos Avançados*, v. 25, n. 71, p. 37–58, 2011.

WEIS, Luiz; ALMEIDA, Maria Hermínia Brandão Tavares de. “Carro-zero e pau-de-arara: o cotidiano da oposição de classe média ao regime militar”. In: SCHWARCZ, Lilia Moritz; NOVAIS, Fernando António (orgs.). *História da vida privada no Brasil. 4: Contrastes da intimidade contemporânea*. São Paulo: Comp. das Letras, 1998, p. 319–410.

ZALUAR, Alba. “Para não dizer que não falei de samba: os enigmas da violência no Brasil”. In: SCHWARCZ, Lilia Moritz; NOVAIS, Fernando António (orgs.). *História da vida privada no Brasil. 4: Contrastes da intimidade contemporânea*. São Paulo: Comp. das Letras, 1998, p. 245–318.

ZANDONADE, Patricia; GATTI, Simone. *Espaços Públicos - Leitura Urbana e Metodologia de Projeto*. São Paulo: ABCP, 2017.

ÍNDICE REMISSIVO

- Adalberto Prado e Silva, 16, 17, 18
Adriana Andrade Braga, 278
Afrânio Coutinho, 103
Alain Berrendonner, 31
Alain Buisine, 101
Alba Zaluar, 200
Alcir Pécora, 68, 75, 76, 104, 148, 154, 212, 213
Alexander Pope, 22, 160
Alexandre Augusto Freire Carauta, 278
Algirdas Greimas, 167
Allan Rodway, 25, 35
Altair J. Aranha, 13, 16, 17, 18
Alvin B. Kernan, 159, 232
Ana Cláudia Bortolozzi Maia, 273
Ana Regina Vasconcelos Ribeiro Bastos, 175
André Breton, 172, 219
André Gide, 148
Anne Herschberg Pierrot, 265
Annie Baron-Carvais, 218, 219, 220
Antenor Nascentes, 16
antífrase, 29, 33, 106, 161, 228
Antístenes, 22
Antoine Bailly, 184
Antoine Compagnon, 166, 292
Antônio de Moraes e Silva, 16
Antônio Dimas, 176
Antônio Geraldo da Cunha, 18
Antônio Houaiss, 15, 16, 17, 18, 74, 283
Antônio Marcos Sanseverino, 29
Antônio Paulo Costa, 24
Apuleio, 22
Ariel C. Arango, 213
Aristófanés, 22
Aristóteles, 59, 167, 173
autobiografia, 13, 44, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 95, 96, 99, 101, 107, 258, 294
autor implícito, 27, 28, 29, 99, 159
Berta Waldman, 133
Bildungsroman, 95
Bocage, 19
Bruna Surfistinha, 98, 289
Cadance Lang, 25
Candido Procopio Ferreira de Camargo, 203
Carlos Zéfiro, 197, 198
carnavalização, 19, 24, 32, 33, 159, 162, 236, 237, 238, 239, 245, 246, 256, 258, 259, 263, 288, 292, 294
Catherine Keane, 239
Catherine Kerbrat-Orecchioni, 28, 128
Catherine Millet, 288
Catulo, 19
Chaïm Perelman, 59
Charles A. Knight, 23
Charles Bukowski, 13, 45, 53, 79
Choderlos de Laclos, 42, 44
Christine Détrez, 279
Claude-Jean Bertrand, 218, 219, 220
Clayton Booth, 30
confissão, 74, 93, 94, 101, 104, 253, 254, 255, 278
Cristiane Grando, 65
Cristiano Diniz, 68
cultura de massa, 98, 190, 210, 214, 216, 224
Dan Sperber, 31
Daniela Roventa-Frumusani, 73
Deirdre Wilson, 31
Dilma Rousseff, 207
Dinah de Abreu Azevedo, 214
Dolores Galindo, 277
Dominique Maingueneau, 23, 59, 107, 111, 113, 117, 120, 218, 222
Don Slater, 214
Douglas J. Stewart, 221
Durval Muniz de Albuquerque, 204
Dustin H. Griffin, 290
Edgar Morin, 224
Ekkehard Eggs, 59
Elcio Lucas, 265
Elena Manzato, 62
Eliane Lecarme-Tabone, 92
Eliane Maria de Oliveira Giacon, 40, 44, 61, 63, 64
Eliane Robert Moraes, 12, 18, 19, 34, 35, 66, 110, 241, 242, 244
Eliane Rosa Maio Braga, 15
Elias Thomé Saliba, 231

Emanuel Angelo Nascimento, 179
 Emil A. Draitsler, 231
 Emmanuel Fureix, 246
 Erving Goffman, 59
 estereótipo, 61, 63, 73, 74, 80, 89, 163,
 164, 187, 188, 203, 210, 215, 216,
 263, 264, 268, 277
ethos, 39, 59, 61, 63, 64, 68, 82, 258
 eufemismo, 243, 271, 273
 Eugène Ionesco, 159
 Fábio Akcelrud Durão, 122, 126, 210,
 274
 Fábio Belo, 195
 Fábio Varsano, 15
 feminismo, 261, 262, 263, 264
 Fernanda de Oliveira Sarreta, 269
 Fernanda Irene Fonseca, 128
 Fernando A. Novais, 191, 199, 200, 226
 Fernando Curopos, 17
 Fernando Henrique Cardoso, 193, 203
 Fernando Novais, 198
 Fernando Venâncio Peixoto da Fonseca,
 14
 fetiche, 72, 111, 112, 255, 289
 fetichismo, 83, 242, 270
 Flávia Biroli, 262
 Flávio Villaça, 182, 183
 Francis Foreaux, 219
 Francisco Ferreira dos Santos Azevedo,
 17, 18
 Francisco S. Borba, 16, 18
 François Gibeault, 239
 François Jost, 95
 François Laplantine, 166
 François Rabelais, 22, 236, 246, 247,
 271
 Françoise d'Eaubonne, 241
 Françoise Rey, 220
 Fredric Bogel, 234
 Friedrich Nietzsche, 191, 192, 257
 Gaston Bachelard, 177
 Geoffrey Hughes, 261, 264, 266, 268,
 269
 Georges Bataille, 219, 243
 Georges Gusdorf, 94
 Gerald Prince, 81
 Gerard Damiano, 219
 Gérard Genette, 39, 77, 81, 87, 88, 157
 Gilbert Highet, 161, 232
 Gilles Deleuze, 257
 Giseline Kuipers, 268
 Giselle Sampaio Silva, 77
 Gregório de Matos, 19, 284
 Gustave Courbet, 219
 Hans Robert Jauss, 88, 293
 Havelock Ellis, 213
 Heitor Costa Lima da Rocha, 266
 Helmut Newton, 220
 Henri Bergson, 231
 Henri James, 102
 Henri Lefebvre, 183
 Henry Miller, 219
 hipérbole, 118, 280
 hipermoral, 243
 Horácio, 22
 humor negro, 205, 271, 273
 Ina Schabert, 95
 incesto, 32, 111, 252, 253, 254, 289
 Indústria Cultural, 211, 220, 290
 Ingrid Marinho, 265
 invectiva, 21, 104, 278, 283, 284
 Irene Machado, 106
 Jacques Lecarme, 92
 Jean Baudrillard, 210, 279
 Jean Hamburger, 165
 Jean Starobinski, 99
 Jean-Claude Carrière, 213
 Jean-Claude Deschamps, 59
 Jean-Jacques Rousseau, 93
 Jean-Marie Goulemot, 108, 150
 Jean-Marie Schaeffer, 88
 Jeanne Marie Gagnebin, 248
 Jean-Pierre Saïdah, 22, 23, 161
 João Carlos Teixeira Gomes, 194
 João Manuel Cardoso de Mello, 198,
 199, 226
 João Miguel Sautchuk, 284
 João Pissarra Esteves, 258
 John Cleland, 220
 John Dryden, 231, 232
 John Gagnon, 117
 John Langshaw Austin, 291
 John Searle, 185
 John Storey, 224
 Jon-Arild Olsen, 105
 Jonathan Greenberg, 237, 284
 Jonathan Swift, 22, 160, 232
 Jorge Leite Júnior, 19, 108, 113, 114,
 115, 116, 198, 213, 222, 238, 239,
 294

José Murilo de Carvalho, 201
 José Padilha, 225
 José Pedro Machado, 14
 José Virgínio Marques Filho, 13, 46,
 74, 80, 123, 132, 133, 142, 153, 169,
 181, 200, 201, 205, 206, 207, 215,
 223, 244, 275, 278
 Joseph Courtés, 167
 Juvenal, 284
 Kate Burridge, 271
 Kátia Kristhina Kornann Morel, 68
 Keith Allan, 271
 Laura Lowenkron, 250
 Laurent Lepaludier, 142, 143
 Laurent Perrin, 29
 Lawrence Olivier, 239
 leitor implícito, 29, 80
 Lévi-Strauss, 252
 Liana Trindade, 166
 libertinagem, 242
 Lilia Moritz Schwarcz, 191, 199, 200,
 226
 Lilian Mathieu, 186
 Linda Hutcheon, 87, 143
 Lolita, 136, 251
 Louis-Marie Morfaux, 265
 Lúcia Castello Branco, 220
 Luciano, 22, 192
 Lucien Dällenbach, 149, 153
 Lucio Kowarick, 203
 Luis Felipe Miguel, 262
 Luís Weis, 191
 Luisa Destri, 68
 Luiz Carlos Travaglia, 235
 Luiz Costa Lima, 167, 168
 Luiz Inácio “Lula” da Silva, 207, 208,
 209, 210
 Luiz Weis, 191, 192
 Luiza Ribeiro de Lima, 266
 Lynn Hunt, 221
 Machado de Assis, 38, 39, 46, 56, 69
 Makhtar Diouf, 262
 Manara, 220
 Manuel Bandeira, 132
 Manuel Viotti, 16, 17
 Marcel Proust, 58, 251, 293
 Marcelo Magalhães Bulhões, 144
 Marcial, 19
 Maria Aparecida Barbosa, 139
 Maria Aparecida Conceição Mendonça
 Santos, 196
 Maria Cristina Castilho Costa, 204
 Maria da Glória Bordini, 29
 Maria das Dores Campos Machado, 258
 Maria Hermínia Brandão Tavares de
 Almeida, 191, 192
 Maria Julianna F. M. Sinval, 227
 Maria Lúcia Montes, 226
 Mariana Filgueiras, 47
 Mariana Rezende dos Passos, 208
 Marie-Anne Paveau, 108, 109, 120,
 121, 122, 150, 213, 220
 Marie-Laure Ryan, 176
 Marielli Bittencourt, 193
 Marilene Chauí, 222
 Mário de Andrade, 19
 Mario Sergio Conti, 60, 207
 Marisa Oliveira, 15
 Mark Gottdiener, 183
 Marlene Dolitsky, 271
 Marquês de Sade, 156, 220, 241, 242,
 243, 244
 Massaud Moisés, 20, 21, 87, 90, 168,
 173, 257
 Maurice Nadeau, 172
 Maurício de Bragança, 98
 Mauro de Salles Villar, 15, 16, 17, 18,
 74, 283
 Max Horkheimer, 211
 Maynard Mack, 232
 Mechthild Blumberg, 115
 menipeia, 22, 215, 237
 Menipo, 22
 metaficção, 69, 81, 142
 metalepse, 77, 157
 metatextualidade, 141, 142, 146, 148
 Michel Foucault, 52, 57, 58, 253, 254,
 269, 277
 Michel Riaudel, 69, 94, 156, 214, 216,
 250
 Micheli Amorim Cruz, 45, 62, 261
 Mieke Bal, 154
 Mikhail Bakhtin, 19, 88, 89, 106, 130,
 166, 174, 175, 177, 236, 237, 238,
 246, 247, 271, 280
 Millôr Fernandes, 65, 114, 117, 296
 Mireille Dottin-Orsini, 73
mise en abyme, 24, 75, 97, 141, 147,
 148, 149, 150, 153, 154, 157

Molière, 287
 Morais
 Antônio de Morais e Silva, 16, 17
 Nara Lya Cabral Scabin, 261
 Nei Lopes, 15
 Nelly Arcan, 288
 Nelson Rodrigues, 289
 Neocrítica, 232
 Northrop Frye, 232
 Olinda Kleiman, 136
 Osvaldo Mariotto Cerezer, 275
 Oswald Ducrot, 59
 parafilia, 115, 273, 289
 paródia, 14, 20, 21, 33, 87, 99, 106,
 107, 132, 133, 137, 139, 141, 194,
 203, 225, 226, 236, 247, 292
 Pascal Debailly, 234
 Pascal Engel, 161, 232, 233
 Pascal Molinier, 59
 Patrícia Lessa, 229, 277
 Patricia Waugh, 142
 Patrick Peccatte, 148
 Paul de Man, 90
 Paul Simpson, 23, 160, 161, 189, 190,
 291
 Paul-Laurent Assoun, 235
 Paulo Barroso, 229, 230
 Paulo Rennes Marçal Ribeiro, 273
 pecado, 41, 93, 94, 136, 196, 205, 245,
 289
 pedofilia, 113, 115, 249, 250, 252, 289
 peritexto, 39, 40, 41, 43, 44, 45, 46, 47,
 50
 Petrônio, 19, 22, 215, 216, 231
 Philip Roth, 52, 100, 101, 293
 Philip Thomson, 240
 Philippe Ariès, 248
 Philippe Di Folco, 213
 Philippe Hamon, 21, 28, 29, 31, 32, 33
 Philippe Lejeune, 89, 90, 96, 100
 Philippe Schuwer, 212
 Phillip Roth, 99, 293
 Phoebe Clarke, 216
 piada, 13, 26, 85, 114, 159, 266, 267
 Pierre Bourdieu, 187, 259, 262
 Platão, 167
 politicamente correto, 48, 162, 223,
 261, 264, 266, 268, 269, 281
 politicamente incorreto, 14, 24, 61, 80,
 239, 261, 266, 267, 269, 270, 273,
 274, 278, 292
 pós-modernismo, 20, 25, 59, 77, 87, 88,
 142, 145, 229, 230, 233, 234
 psicanálise, 85, 150, 235, 251, 254, 263
 R. Kirk Mauldin, 267
 Rabelais, 19, 236
 Ralph M. Rosen, 233, 291
 Ralph Waldo Emerson, 11
 Raoul Girardet, 208
 Raphaël Baroni, 88, 89
 realismo grotesco, 52, 115, 116, 118,
 161, 207, 236, 240, 241, 246, 247,
 270, 273, 280, 281, 284
 Regina Dalcastagnè, 178, 182
 Reginaldo Oliveira Silva, 241
 Régine Desforges, 66
 René Payant, 141
 Richard Burton, 231
 Rita Olivieri-Godet, 44, 62
 Robert Park, 184
 Roger Chartier, 57, 58
 Roland Barthes, 57, 58, 61, 77, 192,
 243, 293
 Roman Jakobson, 106
 Ronald Paulson, 291
 Ronald Schleifer, 34, 35
 Rosário Farâni Mansur Guérios, 252
 Ruth Amossy, 59, 63, 265
 Salvatore Attardo, 267
 Samuel da Silva Lima, 258
 Samuel Taylor Coleridge, 171
 Sandra Fontoura, 234
 Santo Agostinho, 93, 245
 Sean Mckinnon, 284
 Sébastien Hubier, 251
 senso comum, 24, 31, 54, 61, 83, 163,
 168, 170, 186, 187, 188, 196, 210,
 218, 219, 238, 255, 262, 292
 Serge Doubrovsky, 101
 Seymour Chatman, 27, 28
 Silvia Saint, 56, 225
 sociedade de consumo, 210, 226, 279
 Sonia da Silva Purceno de Andrade, 12
 Sophie Duval, 22, 23, 161
 Søren Kierkegaard, 25, 26, 34
 Steven C. Weisenburger, 234
 tabu, 19, 24, 32, 111, 121, 146, 161,
 162, 170, 197, 222, 236, 238, 248,

252, 253, 258, 261, 268, 269, 271,
272, 283, 289, 290, 292
Teresa Pires do Rio Caldeira, 183
Tereza Lúcia Halliday, 86
Theodor Adorno, 211
Thomas Bourgeois, 213
Thomas Pynchon, 143, 145
Tomé Cabral, 16, 17
Tristan Tzara, 151
Tzvetan Todorov, 88
Vanessa Patricia M. Campos, 227
Varrão, 22
Vera Lúcia Rolim Salles, 196
verossimilhança, 44, 49, 144, 146, 165,
167, 168, 171, 172, 173, 174, 176,
185, 186
Victor Chklovsky, 292
Virginie Despentes, 288
Vladimir Nabokov, 136, 251
Vladimir Propp, 88, 235
voyeurismo, 119, 121, 150, 151, 242,
246
Walnice Vilalva, 258
Walter Lippmann, 164
Wayne Booth, 27, 28, 30, 99
William S. Burroughs, 13
William Simon, 117
Wolfgang Iser, 29, 88, 292
Xuxa, 225, 226, 227
Zeina Hakim, 40
Zilá Bernd, 195
zoofilia, 113, 156, 240, 252, 289

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
PARTE 1 – EFEITOS DE UMA COMPOSIÇÃO IRÔNICA	25
1 – O TEATRO IRÔNICO	37
1.1 – “NÃO BOTE O MEU NOME NESSA PORRA”: A AUTORIA FICCIONALIZADA	38
1.1.1 – “ELA FOI UMA BOA MENINA”: IDENTIDADES E POSTURAS AUTORAIS	49
1.2 – “ACHO QUE NÃO SEI MAIS ESCREVER”: PAPÉIS E MÁSCARAS	68
1.2.1 – “OUVIDOS DE ALUGUEL”: O(S) NARRATÁRIO(S)	77
2 – DISSIMULAÇÕES PARÓDICAS	87
2.1 – “MENTIRAS INTERPRETATIVAS”: A TEATRALIZAÇÃO DO PACTO AUTOBIOGRÁFICO	88
2.1.1 – “PELO BURACO DA FECHADURA”: O ROMANCE EM QUESTÃO	102
2.2 – “COM TODAS AS LETRAS”: A PARÓDIA DA PORNOGRAFIA	107
2.3 – “PATUÁ BARBÁRICO”: O CARNAVAL DA LINGUAGEM	123
3 – O PALCO DA ESCRITA	141
3.1 – “ACABA DELÍRIO LINGUISTICO, FECHA PARÊNTESE”: A METAFICÇÃO	141
3.2 – “E OLHA, VOU TE CONTAR”: A <i>MISE EN ABYME</i>	147
PARTE 2 – POTENCIALIDADES DO DISCURSO SATÍRICO	159
4 – BASEADO EM FATOS IRREAIS	163
4.1 – “ROMANCE REAL POR SER UMA HISTÓRIA INSPIRADA”: A VEROSSIMILHANÇA	165
4.2 – “A AUGUSTA EM CHAMAS”: O UNIVERSO DO REAL FICCIONAL	174
4.2.1 – “UM POVOADO PENDURADO NAS PIRAMBEIRAS”: ESPAÇOS FICCIONAIS	178
4.2.1 – “PUTARIA, POLÍCIA E CRIME”: O MAPEAMENTO DA CIDADE DE SÃO PAULO	181
5 – COLOCANDO O DEDO NA FERIDA	189
5.1 – “SOCIOHISTORICOLITEROPORNÔ”: PROBLEMÁTICAS TUPINIQUINS	190
5.1.1 – “O BRASIL TÁ PEDINDO PRA NÃO DAR CERTO”: O PASSADO DITATORIAL	190
5.1.2 – “BARRA PESADA, PESADA MESMO”: A EVOLUÇÃO DOS COSTUMES	194
5.1.3 – “UMA GROSSA MARACUTAIA”: A CORRUPÇÃO NOSSA DE CADA DIA	199
5.1.4 – “COM UMA MÃO NA FRENTE E UMA PEIXEIRA ATRÁS”: UMA QUESTÃO DE CLASSE, SEXO E RAÇA	203
5.2 – “BANDALHEIRAS”: CONSUMO E CULTURA DE MASSA	210
5.2.1 – “O LADO MAIS IMPRESTÁVEL DA VIDA”: O POBRE ARTISTA POBRE	211
5.2.2 – “BOATES, PUTEIROS E FILMES PORNÔS”: A PORNOGRAFIA COMO METÁFORA	217
5.2.3 – “UMA SEMICELEBRIDADE-QUASE-NO-ÁPICE”: MÍDIA, CELEBRIDADE E CONSUMISMO	224
6 – SÓ PARA CONTRARIAR	231
6.1 – “VEJA QUE MALUQUICE”: DE PERNAS PARA O AR	236

6.1.1 – “COMO UMA CRIANÇA CRUEL”: O IMAGINÁRIO DO MAL _____	238
6.1.2 – “EM NOME DO CHIFRUDO”: O DEBOCHE ANTICLERICAL_____	244
6.1.3 – “UMA BRINCADEIRA MUITO SEXY”: A INFÂNCIA CORROMPIDA _____	248
6.1.4 – “A VIDA É FODER”: QUEBRANDO TABUS _____	252
6.2 – “A MODERNA INQUISIÇÃO”: O POLITICAMENTE INCORRETO _____	261
6.2.1 – “A FEDIDA DA PUTA DA LÍNGUA”: A LINGUAGEM OFENSIVA E A INVECTIVA _____	278
CONCLUSÃO _____	287
ANEXOS _____	295
BIBLIOGRAFIA - OBRAS CITADAS _____	315
BIBLIOGRAFIA GERAL - OBRAS CONSULTADAS _____	337
CORPUS DE TRABALHO _____	337
FORTUNA CRÍTICA _____	337
OUTRAS OBRAS LITERÁRIAS _____	343
SOBRE O CÔMICO E O RISO _____	345
SOBRE A IRONIA _____	346
SOBRE A SATIRA _____	347
SOBRE O OBSCENO, O EROTISMO E A PORNOGRAFIA _____	352
TEXTOS TEÓRICOS E ESTUDOS LITERÁRIOS _____	355
ESTUDOS LINGÜÍSTICOS _____	362
DICIONÁRIOS E ENCICLOPÉDIAS _____	363
OUTRAS ÁREAS DO CONHECIMENTO _____	364
ÍNDICE REMISSIVO _____	371

Sacan'Arte – Ironia e sátira no romance obsceno brasileiro

Resumo: O presente trabalho analisa, por meio de uma perspectiva hermenêutica de vertente comparatista, a construção de uma “poética da sacanagem” em quatro romances brasileiros publicados entre os anos de 1990 e 2011: *O Caderno Rosa de Lori Lamby*, de Hilda Hilst; *A Casa dos Budas Ditosos*, de João Ubaldo Ribeiro; *Pornopopeia*, de Reinaldo Moraes; *Quenga de Plástico*, de Juliana Frank. Tirando o melhor partido do dispositivo da autoria ficcional, essas obras veiculam “autobiografias” imaginárias pornográficas, que se elaboram, na forma e no fundo, explorando à saciedade as noções de obscenidade, escárnio e engodo, constitutivas da “sacanagem”, fortemente reivindicada como fio condutor e que aqui se oferece em espetáculo ao longo das páginas. Na realização deste estudo, mobilizamos notavelmente os conceitos de ironia e de sátira, que nos permitem interpretar as diversas formas de duplicidade e de ambiguidade presentes nos textos e dar sentidos às transgressões operadas pelos discursos politicamente incorretos dos personagens. Considerando o dialogismo e a plurissignificação como elementos próprios do gênero romanesco, a partir das contribuições de Mikhail Bakhtin, buscamos destacar a construção híbrida dos romances e sua dimensão autorreflexiva, que resultam em uma espetacularização da escrita.

Palavras-chave: Literatura brasileira, Ironia, Sátira, Obscenidade, Paródia, Humor, Carnavaização, Hilda Hilst, João Ubaldo Ribeiro, Reinaldo Moraes, Juliana Frank

Un art obscène - Ironie et satire dans le roman brésilien

Résumé : Le présent travail se propose d'analyser, dans une perspective comparatiste, l'élaboration d'une poétique de la *sacanagem* dans quatre romans brésiliens publiés entre 1990 et 2011 : *O Caderno Rosa de Lori Lamby*, de Hilda Hilst ; *A Casa dos Budas Ditosos*, de João Ubaldo Ribeiro ; *Pornopopeia*, de Reinaldo Moraes ; *Quenga de Plástico*, de Juliana Frank. Par le truchement du dispositif de l'auctorialité fictive, ces œuvres se présentent comme autant d'« autobiographies » imaginaires pornographiques, qui se construisent, sur le fond comme dans la forme, dans l'exploration jusqu'à l'excès des notions d'obscénité, de dérision et de dissimulation, constitutives de la *sacanagem*, une posture qui va de l'attitude canaille à la « saloperie » dans ses acceptions les plus salaces, fortement revendiquée comme fil conducteur qui s'offre ici en spectacle au fil des pages. Pour accomplir cette étude, nous mobilisons tout particulièrement les concepts d'ironie et de satire, qui nous permettent d'interpréter les différentes formes de duplicité et d'ambiguïté présentes dans les textes et de donner du sens aux transgressions opérées par les discours politiquement incorrects des personnages. Partant du principe que le dialogisme et la pluralité de sens sont des éléments propres au genre romanesque, il s'agira, à partir des apports de Mikhaïl Bakhtine, de mettre en évidence la construction hybride des romans et leur dimension autoréflexive, qui se traduisent par une spectacularisation de l'écriture.

Mots-clés : Littérature brésilienne, Ironie, Satire, Obscénité, Parodie, Humour, Carnavalisation, Auctorialité fictive, Hilda Hilst, João Ubaldo Ribeiro, Reinaldo Moraes, Juliana Frank

An Obscene Art - Irony and satire in the Brazilian novel

Abstract: The present work analyzes, through a comparative perspective, the construction of a poetics of *sacanagem* (screwing) in four Brazilian novels published between 1990 and 2011: *O Caderno Rosa de Lori Lamby*, by Hilda Hilst; *A Casa dos Budas Ditosos*, by João Ubaldo Ribeiro; *Pornopopeia*, by Reinaldo Moraes; *Quenga de Plástico*, by Juliana Frank. Through the device of fictional authorship, these works convey pornographic "autobiographies", integrating in their thematic and formal dimension the notions of obscenity, mockery and concealment, which are part of the semantic field of the colloquial Portuguese term "sacanagem". In carrying out this study, we mobilized the concepts of irony and satire, which allow us to interpret the various forms of duplicity and ambiguity present in the selected texts and to give meaning to the transgressions operated by the politically incorrect speeches of the characters. Considering dialogism and plurisignification as elements inherent to the novelistic genre, based on the contributions of Mikhail Bakhtin, we seek to highlight the hybrid construction of the novels and their self-reflective dimension, which results in a spectacularization of writing.

Keywords: Brazilian literature, Irony, Satire, Obscenity, Parody, Humor, Carnivalization, Fictional authorship, Hilda Hilst, João Ubaldo Ribeiro, Reinaldo Moraes, Juliana Frank

UNIVERSITE SORBONNE NOUVELLE - PARIS 3

ED 122 – Europe Latine, Amérique Latine

Maison de la recherche

4, rue des irlandais

75005 PARIS