

ARTEFILOSOFIA

Revista do Programa de Pós-graduação em Filosofia da UFOP

ISSN: 2526-7892

ARTIGO

A SÁTIRA DA CONFISSÃO EM **CARTAS DE UM SEDUTOR**, DE HILDA HILST.

The satire of confession in **Letters from a seducer**, by Hilda Hilst

Carlos Alexandre da Silva Rocha¹

<https://orcid.org/0000-0003-1705-1851>

Resumo:

O artigo propõe uma análise de **Cartas de um sedutor** (2014), de Hilda Hilst, investigando a sátira às tecnologias de controle biopolíticas efetuada na obra. Observa-se que o projeto obsceno da autora cria, a partir do riso, linhas de fugas do gênero pornográfico. Tomando como pontos de apoio a interpretação e a concepção de Michel Foucault (2001) sobre biopoder e contrastando com os conceitos de comicidade, de Vladimir Propp (1992), e de sátira, de Northrop Frye (1973), defendemos a hipótese de que a narrativa hilstiana escarnece do gênero pornográfico e, em vez de causar excitação sexual, provoca o riso. Nesse sentido, para atingirmos tal o objetivo, acessamos também outros termos e conceitos, como, por exemplo, as noções de pornografia, de *potlatch*, de rostidade, entre outras. Analisamos como a confissão, uma tecnologia de controle biopolítico, se realiza no romance e como Hilda Hilst compõe uma obra em que a confissão satiriza o próprio ato de mapear-se diante do mundo.

Palavras-chave: *Biopoder; Cartas de um sedutor; Confissão; Narrativa brasileira contemporânea (Hilda Hilst).*

Abstract:

The paper proposes an analysis of **Letters From a Seducer (Cartas de um sedutor)** (2014), by Hilda Hilst, investigating the satire of biopolitical control technologies carried out in the work. It is observed that the author's obscene project creates escape lines from the pornographic genre through laughter. Taking Michel Foucault's interpretation and conception of biopower as points of support, and contrasting them with the concepts of comicity, by Vladimir Propp, and satire, by Northrop Frye, we defend the hypothesis that Hilst's narrative mocks the pornographic genre and, instead of causing sexual arousal, provokes laughter.

¹ Doutorando em Letras pela Universidade Federal do Espírito Santo (PPGL/UFES). Professor do Ensino Básico da Secretaria de Educação do Espírito Santo (SEDU). Endereço de e-mail: caalexandresrocha@gmail.com.

Therefore, in order to achieve the objective, we also accessed other terms and concepts, such as the notions of pornography, potlatch, faciality, among others. We analyze how confession, a technology of biopolitical control, is realized in the novel and how Hilda Hilst composes a work in which confession satirizes the very act of mapping oneself in front of the world.

Keywords: *Biopower; Confession; Contemporary Brazilian Narrative (Hilda Hilst); Letters from a seducer.*

Em 1991, Hilda Hilst publica **Cartas de um sedutor** (2002)², o último de uma série de livros em prosa que a autora classificou, na época, como pornográficos. Para Alcir Pécora (2005), crítico e organizador das obras da escritora pela Editora Globo, esse livro seria pertencente a um projeto que o crítico define como uma tetralogia, a saber: **O caderno rosa de Lory Lamby**, de 1990, **Contos d'escárnio – Textos grotescos**, de 1990, **Cartas de um sedutor**, de 1991, e **Bufólicas**, de 1992, o único em versos. Os livros causaram furor na crítica literária devido aos seus temas provocadores como pedofilia, cenas inabituais de sexo, zoofilia e outras atividades sexuais consideradas obscenas. Os críticos se dividiram, quando a temática não resultou em espanto, entre a qualidade estética dos textos e a discussão se os textos eram pornográficos. Aparentemente, apesar das visões opostas, em geral os críticos concordam em um ponto: a tetralogia de Hilda Hilst foge da caracterização do gênero pornográfico. Em **Cartas de um sedutor**, por exemplo, observamos narradores-personagens que confessam seus “pequenos crimes” sexuais, ou seja, é uma escrita a falar de si, como se os personagens de histórias risíveis e picantes estivessem a contar segredos para o leitor. É a obra **Cartas de um sedutor** que constituirá o *corpus* deste artigo, utiliza-se de forma exemplar da sátira em relação à confissão, como tentaremos explicitar durante o trabalho ao analisarmos o biopoder.

Sobre a sátira, Northrop Frye (1973), em **Anatomia da crítica**, diz que o termo é um tipo de ironia, mas é militante, pois as “suas normas morais são relativamente claras, e aceita critérios de acordo com os quais são medidos o

² A edição utilizada no artigo é da Editora Globo. Entretanto, originalmente, Hilda Hilst publicou *Cartas de um sedutor* pela editora Paulicéia, em 1991.

grotesco e o absurdo” (FRYE, 1973, p. 219). Desse modo, para o crítico, a “sátira requer pelo menos uma fantasia mínima, um conteúdo que o leitor reconhece como grotesco, e pelo menos um padrão moral implícito, sendo o último essencial, numa atitude combativa, para a experiência” (FRYE, 1973, p. 220). A sátira, portanto, ao selecionar suas absurdidades, implica-se em um ato de moralidade. Ao defrontarmos com **Cartas de um sedutor**, constata-se que, ao ilustrar eventos confessionais no romance como absurdos, a obra³ possibilita a sátira da confissão. Desse modo, este trabalho tem como objetivo investigar como a escrita hilstiana, mais precisamente o seu último romance da trilogia obscena em prosa, as **Cartas de um sedutor** desliza entre os agenciamentos para criar uma máquina de guerra literária contra a regra biopolítica: a confissão.

Sobre a confissão, Michel Foucault (2001) ao se debruçar sobre o conceito em **História da sexualidade I: vontade de saber**, ressalta que as técnicas “da pastoral católica e do sacramento da confissão, depois do Concílio de Trento” (FOUCAULT, 2001, p.22), ganharam força e mais terreno. Na Idade Média, a confissão se tornou uma forma de domínio dos discursos:

(...) acreditaram ser indispensável para que a confissão fosse completa: posição respectiva dos parceiros, atitudes tomadas, gestos, toques, momento exato do prazer — todo um exame minucioso do ato sexual em sua própria execução (FOUCAULT, 2001, p. 22).

Na Contrarreforma, segundo o filósofo francês, há um ritmo acelerado na imposição da confissão por meio de técnicas de tortura da Igreja Católica, como sabemos, de procedimentos de flagelação física nos quais se inscreviam no corpo do próprio confessando os seus pecados. A Igreja instituía, dessa forma, a importância da penitência:

(...) penitência — em detrimento, talvez, de alguns outros pecados — a todas as insinuações da carne: pensamentos, desejos, imaginações voluptuosas, deleites, movimentos simultâneos da alma e do corpo, tudo

³ Apesar de chamarmos **Cartas de um sedutor** de obra, livro, romance, determinações que, de alguma forma, estriam todo o potencial nômade, encaramos a obra como uma máquina de guerra contra a confissão e que está inserida no espaço liso, não tomado, nos termos de Deleuze e Guattari (1997).

isso deve entrar, agora, e em detalhe, no jogo da confissão e da direção espiritual (FOUCAULT, 2001, p. 23).

Foucault constata que a pastoral cristã não retirou o sexo do discurso, mas criou as técnicas de confissão inquisitoriais impostas pela Igreja Católica na Idade Média. Segundo o filósofo, foi o que produziu a nossa atual condição de civilização confessional, na qual o sexo está mais presente do que nunca no nosso discurso. Nessa sociedade, somos obrigados a nos confessar para nos sentirmos livres e professarmos a verdade e, por isso, confessamos as nossas crises existenciais, nossos desejos, sexos e nossa identidade.

A confissão se torna, no Ocidente, uma ferramenta discursiva e política para se subtrair a verdade dos indivíduos:

Em todo caso, além dos rituais probatórios, das cauções dadas pela autoridade da tradição, além dos testemunhos, e também dos procedimentos científicos de observação e de demonstração, a confissão passou a ser, no Ocidente, uma das técnicas mais altamente valorizada para produzir a verdade. Desde então nos tornamos uma sociedade singularmente confessanda. A confissão difundiu amplamente seus efeitos: na justiça, na medicina, na pedagogia, nas relações familiares, nas relações amorosas, na esfera mais cotidiana e nos ritos mais solenes; confessam-se os crimes, os pecados, os pensamentos e os desejos, confessam-se passado e sonhos, confessa-se a infância; confessam-se as próprias doenças e misérias; emprega-se a maior exatidão para dizer o mais difícil de ser dito; confessa-se em público, em particular, aos pais, aos educadores, ao médico, àqueles a quem se ama; fazem-se a si próprios, no prazer e na dor, confissões impossíveis de confiar a outrem, com o que se produzem livros. Confessa-se — ou se é forçado a confessar. Quando a confissão não é espontânea ou imposta por algum imperativo interior, é extorquida; desencavam-na na alma ou arrancam-na ao corpo (FOUCAULT, 2001, p. 58-59).

Para os cientistas, o sexo é mapeado a partir da confissão. É necessário dizer, falar os pecados e ser diagnosticado. Confessa-se para os pais, para o médico, para o governo, usando a arte e a internet para contarmos a verdade. Sentimos a necessidade de nos confessarmos tanto para as instituições (família, hospitais, delegacias, escolas) quanto para todos. Talvez este seja o motivo pelo qual as redes sociais fazem tanto sucesso. Nesta civilização confessional, apenas aqueles que se confessam é que seriam verdadeiros. A arte, por exemplo, se torna cada vez mais

confessional, uma vez que o eu relevado ao extremo na nossa cultura egocêntrica e as pessoas querem uma retomada da verdade intimista do próprio “eu”.

Nos três romances que integram a trilogia em prosa hilstiana, temos narradores que são escritores e fazem o seu relato na primeira pessoa: Lori, Craso e Stamatius. Esses narradores-personagens confessam para o leitor suas atividades sexuais, mas de forma jocosa e irônica. Na obra de **Cartas de um sedutor**, a todo momento os personagens se confessam, declaram seus complexos, seus familiarismos⁴. Vê-se nas texturas narrativas a sátira contra o Complexo de Édipo. A escrita de Hilda Hilst, a partir dos narradores Karl e Stamatius, zomba do familiarismo e da confissão. Para tanto, a autora utiliza-se dos cinco procedimentos clínicos do fazer falar para satirizar essa ciência sexual, como veremos a seguir. Este artigo tem como intenção estudar a sátira da confissão representada em **Cartas de um sedutor**, além disso, dialogaremos sobre biopoder, obscenidade, rostidade, temas que são empregados no texto como uma máquina de guerra literária. Para tanto, utilizaremos os trabalhos de Michel Foucault (2001), Gilles Deleuze e Félix Guattari (1997). De Jean Baudrillard (2006), e também o conceito do termo Potlatch. O resultado destas reflexões é o que vamos apresentar agora.

1. AS TECNOLOGIAS DO BIOPODER EM **CARTAS DE UM SEDUTOR**.

Michel Foucault, em sua **História da sexualidade: a vontade de saber** (2001), faz um apanhado das bases formadoras e mantedoras do biopoder a partir da confissão, uma das maiores tecnologias de controle biopolítico no mundo contemporâneo. Para tanto, o pensador francês destaca cinco procedimentos que aliavam a confissão e o discurso científico na busca pela verdade: a codificação clínica do “fazer falar”, o postulado de uma causalidade geral e difusa, o princípio de uma latência intrínseca a sexualidade, o método da interpretação e a medicalização dos efeitos da confissão. Esses procedimentos conferiam à confissão o estatuto de ferramenta científica,

⁴ Familiarismo ou familismo é um termo utilizado por Deleuze e Guattari (1997) nos volumes dos **Mil Platôs** e em outras obras. Como podemos subentender do uso do termo, os filósofos o empregam para se referirem a desejos ligados ao Complexo de Édipo. Os pensadores franceses criticam o aprisionamento do desejo nesta interpretação psicanalítica que se dá no seio da família.

processos encontrados em Cartas de um sedutor, utilizados com o intuito de satirizá-los. Karl, ao escrever cartas para a sua irmã Cordélia, enuncia confissões de outros personagens do romance, dele próprio e de personalidades da história mundial (como reis, rainhas, filósofos, cientistas, juristas e escritores). Como no trecho a seguir, em que seu pai lhe fazia confidências:

Eu sim recebi do pai confissões... estranho tu insinuares cama, e segundo entendi, a dele ejaculatio precox. Falas em timidez também? Não te confundiste de parceiro, não? Muitas coisas me foram ditas... a aparência juvenil, o ar esportivo, eram máscaras muito bem construídas... o pai era um sedutor perfeito, um vencedor, amoldava-se como água para obter o que queria (HILST, 2002, p. 58).

Ao utilizar o procedimento da codificação clínica do “fazer falar”, Karl, personagem principal das epístolas, combina, como nos salienta Michel Foucault, “a confissão com o exame, a narração de si mesmo com o desenrolar de um conjunto de sinais e de sintomas decifráveis” (FOUCAULT, 2001, p. 64). A todo o tempo, o narrador epistolar parece tentar tirar relatos sexuais de sua irmã, além disso, ele consegue obter várias confissões de seu pai, como a sua *ejaculatio precox* e a sua homoafetividade, uma vez que seu pai mantinha um romance em segredo com João Pater, um afrodescendente das bandas de Olinda ou Salvador (HILST, 2002, p. 60). Karl, ao manter essa narração hipnótica, em que se evocam lembranças do passado, satiriza o próprio trabalho do psicólogo a recolher confissões e deixar as suas para que o leitor compreenda o motivo do riso e da chacota que se faz durante a narrativa, tornando o discurso científico da confissão inaceitável.

O narrador epistolar Karl cutuca feridas da personagem Cordélia com o intuito de cavar fundo e descobrir segredos. Ao tentar arrancar confidências de sua irmã utilizando a técnica da confissão, Karl emprega também o princípio de uma latência intrínseca à sexualidade, pois ele tenta extrair a verdade do sexo demonstrando como é obscuro e clandestino. Ao inferir verdades sobre a vida de sua irmã no campo, Karl demonstra “o princípio de uma latência essencial à sexualidade [que] permite articular a coerção de uma confissão difícil a uma prática científica. É bem preciso arrancá-la, e à força, já que ela se esconde” (FOUCAULT, 2001, p. 65). Nesse jogo de esconde-esconde de desejos e atividades sexuais exagerados na técnica da inferência, chega-se à verdade: Cordélia, de seu pai, tivera um filho, e o mantinha no interior a fim de manter relações incestuosas com ele,

seu próprio filho-irmão. A partir desses fatos, em que o incesto prepondera, a narrativa emprega a medicalização dos efeitos da confissão com o intuito de avacalhar e rebaixar ideologicamente essa tecnologia de poder, como se observa, por exemplo, no diálogo íntimo de Frau Lotte e Franz:

Franz: ele estarr tesudo porr aquela carra suja.

Lotte: que carra suja?

Franz: a beleza que conserrta carro.

Lotte: mein Gott!

Franz: uma sujerra tudo isso!

Lotte: ô coitadinho do senhorr Karl e da menina Cordélia... senhorr Karl terr muito pouco tempo die mutter, pobrezinhos, e menina Cordélia muito sem cabeça... e sem mutter tudo ficarr muito trriste. O senhor teve mutter, senhorr Franz?

Franz: grraças a Deus non ter mutter, non senhora, e também non querrer falar de mãe com a senhora, querrer falar das bolotas ggrandes das suas peitas redondas (HILST, 2001, p. 33).

A verdade aparece em forma de chiste. Além dos variados incestos ocorridos na família, o fato de Karl ser homossexual ou bissexual e de Cordélia ser “sem cabeça” dever a falta de uma mãe, recorre-se, portanto, ao senso comum da explicação patológica científica para as “transgressões” que estão no domínio do sexo. Assim, a narrativa hilstiana vai deslizando por agenciamentos, por desejos, com o intuito de gozar dessa ciência que é baseada nos familiarismos, gozará da confissão exigida pelos cientistas que tornaram essa prática “necessária entre as intervenções médicas: exigida pelo médico, indispensável ao diagnóstico e eficaz, por si mesma, na cura. A verdade cura quando dita a tempo, quando dita a quem é devido e por quem é, ao mesmo tempo, seu detentor e responsável” (FOUCAULT, 2001, p. 66). Ambos, tanto Cordélia como Karl, demonstram uma paixão reprimida pelo pai:

Lembras-te de que aos 14 eu ia às noites beijar os pés de papai e algumas vezes chupava-lhe o dedão? Dizias: “mas é claro que ele sabe que tu lhe chupas o dedão do pé, deve cagar-se de rir”. Pois tenho certeza de que não sabia. Via-o rressonar em adorável tranquilidade. Como era belo o pai, não? Que coxas! Tu, aos 24, vivias masturbando-

te quando ele começava as intermináveis partidas de tênis. Papai: que te acontece, Cordélia, todos os fins de semana tens uma cara, umas olheiras, um cansaço como se fosses tu a jogar tênis e não eu. E te abraçava. Aí gozavas. Ele nunca entendia aquele teu desmontar-se no momento do abraço: és muito molengona, muito desabada, filha, que te acontece? Pobre pai, se soubesse dos teus arroubos noturnos, das cuecas que tu lhe roubavas. Pascoalina: as cuecas do senhor estão usualmente nas gavetas da menina, como pode ser isso? E mamãe sempre a pensar que a infeliz da Pascolina é que se enganava de gavetas e quartos: ó, é um pouco diminuída mas lava-nos o mais fino tão bem! Cordélia, pensas que somos odiosos e malditos por termos sido o que fomos? (HILST, 2002, p. 27-28).

A partir dos “maus hábitos sexuais”, da narrativa fragmentada e estilhaçada por trechos de variadas confissões de personagens e de pessoas que existiram, vai se criando um jogo de estilhaços de “eus”, um corpo sem órgãos que vai se esvaziando, destruindo os seus familiarismos, matando o complexo edípico quando o exagera. A partir da causalidade “geral e difusa do sexo” (FOUCAULT, 2001, p. 64), Karl e Stamatius vão despindo a narrativa de suas vestes confessionais, já que os dois são narradores e escritores do livro fragmentado que não despe “eu” algum, fugindo, dessa forma, do familiarismo literário.

O sexo, apesar de ser a origem dos conflitos, é apenas um recurso discursivo para se trocar desse tipo de literatura que despe corpos em celulose, a pornografia. A partir de uma técnica de interpretação da confissão, vão se delineando, na escrita, vários resultados difusos e irrisórios, em que o riso castiga todo o costume ocidental de colocar o sexo como ponto fulcral de nossas mazelas. Ao fazer rir da confissão, colocando-a no limbo da ciência e do discurso, a obra degrada as técnicas para se obter a verdade. Trata-se de uma evidência da degradação, mas, ao contrário da forma como Mikhail Bakhtin⁵ concebe esse termo, ou seja, como algo positivo, regenerador (BAKHTIN, 1993, p. 19), Hilst toma o rumo contrário ao do teórico russo, pois ela degenera as técnicas confessionais, tanto os gêneros literários quanto as técnicas científicas do fazer falar, para destruí-los e apagá-los ideologicamente. Para isso, Hilda Hilst recorre ao exagero, uma vez que os personagens têm seus

⁵ Embora M. Bakhtin se refira em especial ao fim da Idade Média e ao Renascimento, cremos ser possível aplicar o conceito de degradação mais amplamente.

comportamentos exagerados para mostrar como os mecanismos biopolíticos são risíveis e opressores.

Vladimir Propp, em **Comicidade e riso**, analisa os tipos de exagero. Segundo o teórico russo, “o exagero é cômico apenas quando desnuda um defeito. Se este não existe, o exagero já não se enquadra no domínio da comicidade” (PROPP, 1992, p. 88). Para Propp, é possível demonstrar o exagero a partir da análise das três formas básicas: a caricatura, a hipérbole e o grotesco. Segundo o autor, o escritor toma um detalhe na caricaturização. Essa minúcia é exagerada, atraindo para si a atenção quase exclusiva, enquanto as demais características do objeto ou da pessoa caricaturizada são “canceladas e deixam de existir”. A caricatura de fisionomia (nariz grande, barriga avantajada, calvície) “não se diferencia em nada da caricatura de fenômenos de ordem espiritual, da caricatura dos caracteres. A representação cômica, caricatural, de um caráter está em tomar uma particularidade qualquer da pessoa e em representá-la como única, ou seja, em exagerá-la” (PROPP, 1992, p. 88-89). Segundo o pensador russo, o grotesco é o exagero mais acentuado, uma vez que no grotesco o exagero ocorre tão extensivamente que a coisa exagerada se torna monstruosa. Portanto, o grotesco “extrapola completamente os limites da realidade e penetra no domínio do fantástico” (PROPP, 1992, p. 91). Ao tratar da hipérbole, Propp diz que o termo “é uma variedade da caricatura. Na caricatura ocorre o exagero de um pormenor; na hipérbole, do todo. A hipérbole é ridícula somente quando ressalta as características negativas e não as positivas. Isso é evidente, sobretudo no *epos* popular” (PROPP, 1992, p. 90).

Em **Cartas de um sedutor**, o tipo de exagero utilizado é a hipérbole uma vez que todos os comportamentos na obra são exagerados para criar a esfera de humor. Os filósofos, a sacralidade, a arte, a riqueza, a pobreza, as situações sexuais causadas pelo falso moralismo preponderante na sociedade, ou seja, todas as situações descritas na obra são hiperbolizadas com o intuito de escarnecer do biopoder confessional. Como podemos observar nas análises acima, o complexo de Édipo é exagerado a todo momento: na conversa epistolar de Cordélia e Karl, nas situações descritas de complexos edípianos dos irmãos, na conversa entre os empregados Franz e Lotte. Tal exagero, tem como proposta desnudar aos olhos do leitor a verdadeira obscenidade pornográfica, a opressão destes termos biopolíticos em nossa contemporaneidade.

Inclusive, a escrita desatadora de amarras conceituais de Hilda Hilst está marcada até no desapego da classificação genológica, já que no romance **Cartas de um sedutor** observam-se vários fragmentos de diversos gêneros que se misturam, como: cartas, poemas, contos, crônicas e romances. Percebe-se, dessa forma, a mistura de gêneros considerados altos e baixos. Ao pensarmos sobre essa proposta de se elaborar um romance de forma fragmentada, sem ser um gênero literário demarcado, estriado, encaixado em um plano literário definido, vê-se uma literatura nômade. Inserida no espaço liso, pois “no espaço estriado, as linhas, os trajetos têm tendência a ficar subordinados aos pontos: vai-se de um ponto a outro. No liso, é o inverso: os pontos estão subordinados ao trajeto” (DELEUZE & GUATTARI, 1997, p. 184). O espaço “háptico” é constituído por fios que se traçam e sobrepõem com o intuito de propor experiências de convivência: “O espaço liso é ocupado por acontecimentos ou hecceidades, muito mais do que por coisas formadas e percebidas. É um espaço de afectos, mais que de propriedades. É uma percepção háptica, mais do que óptica” (DELEUZE & GUATTARI, 1997, p. 185). Desse modo, o espaço estriado seria tomado pela percepção óptica de mapeamento, e o liso seria o háptico de tatos e experiências, modelos filosóficos propostos no quinto volume da obra **Mil Platôs**, de Gilles Deleuze e Félix Guattari. Ao nos referirmos à trilogia “em prosa” pornográfica de Hilda Hilst, pensamos o romance fragmentado e a hierarquia de gêneros em que se misturam poemas e narrativas, como uma proposta de um romance inserido em um sistema háptico, ou seja, sua dita literatura pornográfica entrou no regime literário de espaço liso.

Esse sistema háptico de fragmentos, que se ligam e se juntam em linhas de afetos é o que possibilita o *potlatch* (BATAILLE, 1975, p. 27-45), evento que acontece em datas festivas de variados povos americanos, como casamentos e nascimentos, e pode ser definido como perda, dar e ofertar, é uma espécie de confronto em que aquele que recebe a dádiva tem que ofertar uma quantidade de presentes maior quando for a vez dele. É uma festividade com fundamentação mítica em que o dono renuncia a todos os bens materiais acumulados e os distribui entre parentes e amigos, aumentando com isso seu valor. Entretanto, “a dádiva não é a única forma do *potlatch*; é também possível desafiar rivais através de destruições espetaculares de riqueza” (BATAILLE, 1975, p. 34). Para Jean Baudrillard a ideia de *potlatch* pode ser empregada nos domínios de “certos tipos de racionalidades, econômica, anatômica, sexual, [que] parecem agrupar-se, mas a forma fundamental,

a forma radical, continua sendo a do desafio, do lance mais alto, a do *potlatch* – ou seja, da negação do valor” (BAUDRILLARD, 2007, p. 21). Essa ideia sustentada por Baudrillard, de sacrifício do valor, pode ser empregada na trilogia obscena de Hilda Hilst. Ao renunciar à dita qualidade literária para adentrar no gênero pornográfico, a autora teria realizado um sacrifício de toda a sua produção artística anterior, que era aceita pela crítica acadêmica como elevada, e, assim como na tradição dos povos indígenas, sacrifica toda a sua literatura considerada de valor produzida antes do projeto obsceno. A trilogia obscena, então, faz o sacrifício do valor literário do cânone e da própria literatura hilstiana ao escarnecer com o que comumente consideramos uma alta literatura, ou seja, o que se estima, criticamente, que tenha alto valor estético. Desse modo, Hilda Hilst oferece todos os seus dons literários e incinera-os ao produzir uma literatura rebaixada, ao tratar das questões do sexo, entretanto, sai com uma estirpe maior do que quando fez o *potlatch*, uma vez que o projeto de suas obras obscenas é que difundiram e criaram o fenômeno Hilda Hilst nos cadernos culturais dos jornais do país.

É possível considerar **Cartas de um sedutor** como um *potlatch* realizado pelo riso solto, a sátira das formas cultas e elevadas da literatura, como os parnasianos e os árcades; e pelo sacrifício das racionalidades, como a psicologia e a filosofia. Avacalham-se a arte e a racionalidade na obra hilstiana a partir do sacrifício do pensamento, da arte considerada de alto valor, negando-o, embora refletindo sobre a importância dessas obras em grau máximo. Assim, seguem Stamatius e Eulália a catar entre o lixo obras de arte sacras, filosofia e literatura:

Não quer foder não, Tiu? não tá cansadinho de escrever, não? Olho Eulália. É miúda e roliça. Há um ano me acompanha pelas ruas. – Pedimos tudo o que os senhores vão jogar no lixo, tudo o que não presta mais, e se houver resto de comida a gente também quer. Os sacos de estopa ficam cheios, cacos livros pedras, gente que até pôs rato e bosta dentro do saco, que olhinhos magoados tinham os ratos meu Deus, aí separávamos tudo: rato e bosta pra cá, livros pedras e cacos pra lá. Comida nunca. Era um que fazer o dia inteiro. Depois eu lavava os livros e começava a ler. Eulália ia se virar para arranjar comida. Que leituras! Que gente de primeira! O que jogaram de Tolstoi e Filosofia não dá para acreditar! Tenho meia dúzia daquela obra-prima **A Morte de Ivan Ilitch** e a obra completa de Kierkegaard. E cacos tenho alguns especiais também: um pé de Cristo do século 12, metade do rosto de Tereza Cepeda e Ahumada do século 18, um pedaço de coxa de São Sebastião (com flecha e sangue) do século 13, uma caceta de plástico cor-de-rosa, deste século, toda torcida como se

tivesse sido queimada (guardei-a para não esquecer... para não enfiar a minha numa dessas de combustão espontânea...), duas penas de papagaio, uma barriga de Buda, três pedaços de asa de anjo, seis **Bíblis** e duzentos e dez **O Capital**. (Jogam fora muito esse último, parece que saiu de moda, creio eu.) (HILST, 2002, p. 16-17)

Ao narrar as obras que são jogadas no lixo, como: Tolstoi, **A Morte de Ivan Ilitch**, e Filosofia, a obra completa de Kierkegaard, ressaltando-se as seis **Bíblis** e os duzentos e dez **O Capital**, o romance as apresenta como representantes de ideologias e pensamentos que estão “fora de moda”. Além dos cacos:

(...) um pé de Cristo do século XII, metade do rosto de Tereza Cepeda e Ahumada do século XVIII, um pedaço de coxa de São Sebastião (com flecha e sangue) do século XIII, uma caceta de plástico cor-de-rosa, duas penas de papagaio, uma barriga de Buda, três pedaços de asa de anjo (HILST, 2002, p. 16-17).

Neste trecho, podemos empregar o sentido de *potlatch* concebido por Jean Baudrillard: negando o valor do pensamento filosófico, literário e religioso, além do artístico, **Cartas de um sedutor** sacrifica toda noção de valor acadêmica, beletrista, para se criar outra obra, nômade e múltipla, não menos elaborada e complexa em seus jogos de linguagem. Por isso, o romance parece se deixar carregar pelo olho do deus-dinheiro ao se autodeclarar pornográfico, entretanto, ao jogar com a noção de perda, Hilst engana o capital, borrando toda a noção de valor que o sustenta e o mantém, transformando tudo em mercadoria.

Ao vestir a sua crítica à indústria cultural como uma aparente narrativa pornográfica, Hilst engana os leitores, acostumados, segundo Alcir Pécora (2005), aos efeitos dos hormônios característicos da literatura dita pornográfica⁶ e não a exploração estética do vernáculo. A elaboração vocabular da trilogia de Hilda Hilst e a crítica realizada no romance desestimulam a fruição do livro e a sua efetiva recepção (PÉCORA, 2005). Isso pode ser explicado, como nos alerta Deneval

⁶ Como é ressaltado em entrevistas de Hilda Hilst, do último livro da trilogia dita pornográfica, **Cartas de um sedutor**, foram devolvidos pelos leitores, pelo menos, mil exemplares à Editora Paulicéia, em 1995.

Siqueira de Azevedo Filho, pelo fato de, ao tentar aprimorar a pornografia, Hilda Hilst acabar esvaziando esse tipo de literatura, pois a sua escrita barra qualquer fruição superficial e banal com a sua complexa linguagem e abordagens de pensamentos, colocando no vazio a narrativa “e o rigor pornográfico que costuma ter, tanto em nível de produção quanto no consumo, e na relação entre ambos” (AZEVEDO FILHO, 1996, p. 25). No mesmo instante em que a obra agrada ao leitor, provocando-lhe o riso, desagrada-lhe muito, frustrando-o em sua expectativa de um livro conforme o gênero (AZEVEDO FILHO, 1996, p. 27). Para Deneval Filho, nisso se constitui o fracasso pornográfico de Hilda Hilst, uma vez que a autora tinha a intenção de provocar o leitor ao escrever a pornografia para alargar o público leitor, o que não foi possível. Para este trabalho, ao contrário do que nos avisa o crítico, o “fracasso” foi intencional, logo, ele não existe. Intui-se, portanto, a não existência desse propenso fracasso, devido ao fato de as obras estabelecerem-se como uma crítica ao mercado editorial e à cultura de consumo. Por isso podemos entender que a escolha pelo gênero pornográfico foi a forma de a crítica à indústria cultural chegar aos ouvidos e olhos daqueles que mantêm esse comércio, seus leitores.

2. A DESTRUIÇÃO DO BIOPODER CONFSSIONAL E A CONSTRUÇÃO DE UM CORPO SEM ÓRGÃOS

Um dos pontos principais a se investigar na obra de Hilda Hilst é o desejo. Como sabemos, a escrita pornográfica trabalha com o desejo sexual transposto para a narrativa, com o intuito de vender. Michel Foucault, em **História da sexualidade**: a vontade de saber, define que a confissão é a forma pela qual o poder passa a ser exercido sobre os corpos. Segundo o filósofo, cria-se uma necessidade em confessar-se e, a partir desses procedimentos confessionais que são criados tanto pela igreja quanto pela ciência, foram empregados procedimentos e ações sobre esses discursos e sobre os corpos de quem os emitiu com o intuito de dominar os efeitos de poder que os prazeres exerciam nos corpos. Por isso, para Michel Foucault, o desejo é a forma com que “o poder penetra e controla o prazer cotidiano”, portanto, o poder se exerce sobre o desejo e não aparece apenas na

forma de “recusa, bloqueio, desqualificação mas, também, de incitação, de intensificação, em suma, as ‘técnicas polimorfos do poder’” (FOUCAULT, 2001, p. 16-17). Partindo dessa premissa, o desejo é um efeito de poder que designa verdades sobre o sexo, mapeando e dividindo as atividades sexuais conforme a produtividade humana: reprodução ou não-reprodução. O primeiro seria impulsionado pela pastoral cristã, já o segundo será encarado como um desvio sexual, e essa dualidade permanecerá no imaginário popular como um valor moral que dividirá a população. Desse modo, a confissão é a forma como o capital domina as relações de poder e exerce o controle sobre a população para manter o sistema capitalista. Para manter seu domínio sobre o homem, a ideia de biopoder tem dois braços que se aliam: o “anátomo-político”, que seria a ideia do corpo humano como máquina que segue padrões de “adestramento, na ampliação de suas aptidões, na extorsão de suas forças, no crescimento paralelo de sua utilidade e docilidade, na sua integração em sistemas de controle eficazes e econômicos” (FOUCAULT, 2001, p. 131). O segundo braço seria a “biopolítica da população”, que controlaria a partir de mecanismos e técnicas o corpo humano e a sua “proliferação, os nascimentos e a mortalidade, o nível de saúde, a duração da vida, a longevidade, com todas as condições que podem fazê-los variar; tais processos são assumidos mediante toda uma série de intervenções e controles reguladores” (FOUCAULT, 2001, p. 131). Para que o investimento na vida fosse bem realizado, as novas disciplinas se voltavam para o corpo do indivíduo, para a sua normalização e adestramento através das diversas instituições modernas que deixavam os seres dóceis e aptos para a produção industrial. Eram instituições como a escola, o hospital, o quartel, a prisão, a fábrica, que mantinham os corpos disciplinados para o trabalho industrial, a principal forma de captação do capitalismo. Essas instituições reguladoras aparecem em **Cartas de um sedutor** como, por exemplo, o internato onde Karl e Stamatius se conheceram, ou seja, uma instituição anátomo-política de docilidade dos narradores.

Em seu romance, Hilst compõe uma narrativa confessional que, de joelhos, conta segredos “cabeludos” para os ouvidos tão pudicos do público. Esse fator transgressor, a confissão da vida sexual, é a maior matéria-prima da pornografia. Entretanto, ao contrário do que se espera, a pornografia hilstiana ri da literatura dita libertina que tinha como intuito racionalizar as relações sexuais e criar um certo padrão para o comportamento sexual. Poderíamos dizer que a pornografia seria “a

literatura do biopoder” que ensina para o público como este deve se portar diante do sexo.

Sobre a literatura libertina e, portanto, pornográfica, pode-se afirmar que nasceu, segundo Randolph Trimbach (TRIMBACH, 1999, p. 273-308), com o intuito de ditar regras para os homens do século XVIII, antes disso os homens praticavam a sodomia com rapazes e prostituição; depois da literatura pornográfica, domesticou-se o desejo dos adolescentes e dos homens. A partir dessa literatura licenciosa, criaram-se estatutos sexuais que domesticavam os corpos e agenciavam os prazeres sexuais a partir do intelecto. O biopoder vai tratar de gerir a vida em toda a sua extensão, desde seus aspectos molares, quanto moleculares. Organizará o corpo, domesticando as multiplicidades, utilizando-se dos dois braços do biopoder para controlar a sexualidade, mapeando o corpo anatomicamente, estriando toda a sua potência com a utilização da medicina. Já a biopolítica organiza as confissões e estipula um rosto estanque e modelo para todos, o corpo mapeado e vazio, assim procura garantir, de forma controlada, que todas as populações possam ser incluídas nos aparelhos de produção capitalistas. Na contemporaneidade, a lei não visa mais a morte, como na Idade Média, mas investe na manutenção da vida com a constituição de aparelhos médicos e administrativos para regulá-los.

No mais, essa sociedade moderna criava os meninos para serem verdadeiros homens, colocando-os no internato e cobrindo-os de chicotadas. Vemos o riso hilstiano por todo o livro **Cartas de um sedutor**, pois, como os meninos libertinos, que são descritos por Trimbach como domesticados em internatos para a sexualidade burguesa, os dois narradores e escritores do livro, Karl e Stamatius, se conheceram em um internato religioso. Ambos são usados para satirizar a confissão e todas as suas tecnologias da verdade, como podemos observar:

Depois o internato. Eu subindo as escadas, o olho cheio d'água diante da porta de vidro. Minha mãe e as écharpes de seda. Os adeuses. O padre Valentino: vamos, vamos dê um sorriso pra tua mãe. Adeus, senhora. Eu diante do quadro-negro: e daí, senhor Stamatius, o teorema acabou aí? Pois é, acabou. Acabou uma ova. E o bobalhão do Karl sempre às gargalhadas. Senhor Karl, venha mostrar ao senhor Stamatius como se demonstra um teorema. Ele e o padre Kosta.

Sempre os segredinhos. Não é que aquele pulha já andava pelos cantos roçando a bundinha nas batinas? Era bonito sim. Espadaúdo, comprido, pestanudo, o cabelo loiro liso. E não é que esse pulha cínico está lançando um livro? É capaz de tudo. De dar a rodela, de meter no aro de algum editor velhusco, chupar-lhe a pica até fazê-la sangrar, sacripanta bicudo! queria porque queria ser escritor. Ponderava: Tiu, não tem essa não de ascese e abstração. Escritor não é santo, negão. O negócio é inventar escroteria, tesudices, xotas na mão, os caras querem ler um troço que os faça esquecer que são mortais e estrume (HILST, 2002, p. 137-138).

No romance, vemos Stamatius e Karl, que na infância eram ricos, em um internato, como já explicitamos. Foucault nos diz que os hospitais, internatos, escolas e outras instituições disciplinares é que agenciavam, domavam, os fluxos e os educavam para que seguissem o rosto dominante, patriarcal, ou seja, heterossexual e machista. O internato, como a instituição propagadora do agenciamento dos fluxos do biopoder, já nos mostra sua face, ou apenas partes ocultas de seu rosto. No romance, o padre Kosta é homossexual e pedófilo, desse modo, troça-se continuamente da produção de rostos, jogando no limbo do pensamento ocidental, a confissão. Ao parodiar, de certa forma, os textos libertinos, que domesticavam os desejos, estampando os mesmos rostos *ad infinitum*, a obra **Cartas de um sedutor** pode ser encarada como o processo que Michel Foucault descreve: apesar de o biopoder ter investido na vida ao máximo, também a assentou no centro das lutas contra esse poder. A vida e os direitos sobre o corpo, a felicidade, o ser vivo, tudo se transformou no alvo das lutas políticas, das resistências. **Cartas de um sedutor** seria, pois, uma resistência, uma luta política contra o biopoder, representado na confissão e nas tecnologias do “eu”. Brinca-se, na obra, com os variados familiarismos criados pelas tecnologias da confissão, criando-se um corpo sem órgãos depondo todos esses fantasmas familiares sustentados pela psicanálise.

Ao longo das cartas de Karl para Cordélia, e das histórias e memórias de Stamatius, vemos uma leva de desejos a sustentar as máquinas desejantes que, como sabemos, a partir do desejo entendido pelas suas multiplicidades de agenciamentos, estão unindo tanto o homem, quanto a natureza e a máquina. Os agenciamentos, para Deleuze e Guattari, são multiplicidades de desejos, quanto mais livres, mais limpos estarão de transcendências, que vêm antes das simbologias,

da história e das representatividades. Seguindo a concepção de Deleuze e Guattari sobre corpo sem órgãos:

Ele é não desejo, mas também desejo. Não é uma noção, um conceito, mas antes uma prática, um conjunto de práticas. Ao Corpo sem Órgãos não se chega, não se pode chegar, nunca se acaba de chegar a ele, é um limite. Diz-se: que é isto - O CsO - mas já se está sobre ele - arrastando-se como um verme, tateando como um cego ou correndo como um louco, viajante e nômade da estepe. É sobre ele que dormimos, velamos, que lutamos, lutamos e somos vencidos, que procuramos nosso lugar, que descobrimos nossas felicidades inauditas e nossas quedas fabulosas, que penetramos e somos penetrados, que amamos (DELEUZE & GUATTARI, 1999, p. 9-10).

Deleuze e Guattari são críticos veementes do conceito freudiano de Complexo de Édipo, tentando destruir as gigantescas fronteiras do termo. Para eles, a psicanálise, ao tentar explicar os indivíduos, lança olhares de uma luneta codificadora, que separa e mutila para registrar os corpos, transformando todos em organismos, mapeando-os. Os tratados psicologizantes abordariam os delírios e as imagens disformes como distúrbios mentais e recalques primordiais, deixando os corpos repletos de fantasmas. Por isso a importância do corpo sem órgãos, pois “o CsO não é de modo algum o contrário dos órgãos. Seus inimigos não são os órgãos. O inimigo é o organismo. O CsO não se opõe aos órgãos, mas a essa organização dos órgãos que se chama organismo” (DELEUZE & GUATTARI, 1999, p. 22). **Cartas de um sedutor**, ao brincar com o organismo da família, da confissão e, portanto, do mapeamento de toda transcendência que o sexo poderia estimular, rechaça a função Édipo. Todos seriam complexados, afirmação que vira piada jocosa na trilogia “em prosa” pornográfica hilstiana, como podemos observar no trecho citado:

Aquele retrato que o pai recortou da revista dizendo que era a princesa de Lamballe não era verdade. Tu sabias? Não é a princesa. Idêntica à mamãe sim, só que descobri que a retratada chama-se madame Grand. Foi mulher de Talleyrand. No livro de um historiador, Shimon Shama, está lá o retrato daquela que não é a Lamballe, igualzinho ao retrato aqui de mamãe. Sabia que eu a amava mais do que devia. E como toda a história de Lamballe é horrível (além de degolarem-na, retalharam-lhe a vulva e dela fizeram bigodes! franceses... meu Deus... tão finos...), e eu, sabendo desta história, jamais teria tesão (no entender do pai) por

mamãe-Lamballe. Tinha ciúmes de mim o espartalhão! Que família!
Que mentiras! E todos tão *collet-monté* e elegantes! (HILST, 2002, p.77).

O corpo repleto de fantasma, produzido pelo *socius* do Estado e pelo capitalismo e reencontrado e reforçado pela psicanálise, é satirizado em **Cartas de um sedutor**. O conceito de corpo sem órgãos tem como ideia principal renegar os parâmetros da psicanálise. Para Deleuze e Guattari não é possível conformar-se com a mesmice do tripé edipiano Pai-Mãe-Filho, pois isto conduziria ao familiarismo, esquartejando a produção desejante e mapeando os indivíduos, tentando harmonizar o organismo. O CsO é o desnudamento dos fantasmas, dos seus complexos, do familiarismo; já “a psicanálise faz o contrário: ela traduz tudo em fantasmas, comercializa tudo em fantasmas, preserva o fantasma e perde o real no mais alto grau, porque perde o CsO” (DELEUZE & GUATTARI, 1999, p. 12). Ao fazer humor-devir com a confissão, **Cartas de um sedutor** goza, sarcasticamente, do círculo edipiano em que sempre se volta para o mesmo, para a nossa coleção de ossos, fóssil de nossa tradição e de nossa lembrança do passado. Assim, ao rir de vários fantasmas psicanalíticos da narrativa, cria-se um corpo sem órgãos, múltiplo, e destruidor das fronteiras do imaginário.

Michel Foucault (2001, p. 264-298), em “O que é um autor?”, define o conceito de “função autor”, fugindo da concepção edípica da relação entre a obra e o seu autor, e ressalta a importância da morte autoral na escrita. Segundo Foucault, algo familiar da escrita seria o parentesco com a morte, pois os gregos cultivavam a escrita para exaltar os feitos dos heróis para imortalizá-los. Há também, em **Cartas de um sedutor**, a evidência da morte no duplo existente no livro: Karl é o duplo de Stamatius e ambos são máquinas desejantes, que produzem desejos de serem reconhecidos. Karl usando os familiarismos e Stamatius extirpando-os do corpo narrativo. São diferentes e ao mesmo tempo iguais. Karl é um pornógrafo e Stamatius é o escritor que pensa na qualidade, cada vez que um ganha voz na narrativa, o outro morre. Como se fosse uma das duas faces do mesmo narrador, Stamatius se demite do Karl nojoso e continua na narrativa háptica das cartas, mas agora em forma de crônicas, contos e avaliações de valor estético dos próprios textos.

Esse corpo sem órgãos artístico, literário, tende a destruir o organismo esvaziando o corpo de seus órgãos, opondo-se ao organismo. Onde a psicanálise pediria para parar e procurar o seu eu, “seria preciso dizer: vamos mais longe, não encontramos ainda nosso CsO, não desfizemos ainda suficientemente nosso eu” (DELEUZE; GUATTARI, 1999, p. 11). O CsO só pode existir quando se desfaz de todos os seus órgãos, pois assim ele seria sem figura e forma, sua produção partiria das máquinas desejantes, que fazem conexões, ficando mais produtivas. Máquinas que se reproduzem no corpo, repercutindo numa “experimentação [que] não [é] somente radiofônica, mas biológica, política, atraindo sobre si censura e repressão. *Corpus* e *Socius*, política e experimentação. Não deixarão você experimentar em seu canto” (DELEUZE; GUATTARI, 1999, p. 10). Nessa variada produção desejante, consideramos **Cartas de um sedutor** como o “**corpo esquizo**”, aquele que adere a “uma luta interior ativa que ele mesmo desenvolve contra os órgãos, chegando à catatonia” (DELEUZE; GUATTARI, 1999, p. 10). A própria narrativa hilstiana se desenvolve a partir da destruição do “órgão” narrativo, as certezas de um narrador e do personagem escritor se desmancham aos nossos olhos nessa narrativa híbrida em que se misturam vários gêneros.

Neste sentido, como nos alerta Jiego Balduino Fernandes Ribeiro, o corpo esquizo, na narrativa hilstiana, “viaja sobre tantas direções possíveis, e o mundo esquizofrênico que, como máquina desejante não alcança sentido algum, todavia produz unicamente o produzir” (RIBEIRO, 2010, p. 116-117). Assim, o esquizofrênico é o mais próximo da matéria, de um centro intenso e vivo da matéria; é o que ultrapassou o limite que mantinha, agora produz multiplicidades, devido à produção do desejo sempre à margem da produção social que era constantemente repelida. Desejos que se cruzam por toda a narrativa, como o de falar a língua fundamental do corpo esquizofrênico:

Os ossos. Os ovos. A sementeira. Essas coisas me vêm de repente num tranco. Ando cuspidando nas rodela. Estou lixoso, áspero comigo mesmo e com o mundo. E confuso, Cordélia. Uma vontade louca de escrever na língua fundamental. Aquela. Te lembrás. A do Schreber. Vontade de não dar sentido algum às coisas, às palavras e à própria vida. Assim como é a vida na realidade: ausente de sentido. E por isso quero te dizer agora que me lembrei de outras revoluções. E de mães, mulheres, de nomes, de mim, de nós (HILST, 2002, p. 76).

Schreber era um jurista que ficou esquizofrênico-paranoico e acreditava que estaria virando mulher e serviria a Deus sexualmente. Teve significativa importância para as tecnologias confessionais, uma vez que ele foi o primeiro esquizofrênico a narrar a sua doença e os seus pensamentos, que ajudaram na elaboração teórica da psicanálise, com as interpretações de Sigmund Freud. Assim, como podemos perceber, o corpo sem órgãos na arte literária de **Cartas de um sedutor** se desfaz da consciência, do ego totalitário, guardião dos sentidos e das verdades. Libertando as multiplicidades, e inundando de rostos, de acontecimentos engraçados, personagens, tornando-se uma povoação, extirpando os seus órgãos, porém isso não é feito sem dor.

Poderíamos afirmar que esses registros arbitrários, especialmente feitos pela psicanálise e pela psiquiatria, constituem-se em verdadeiros corpos com órgãos pois estipulam para os órgãos as suas funções, esquadrinhando o corpo. É em oposição a esses registros disciplinares que se inscrevem as linhas de fuga da cartografia do CsO de Hilda Hilst. A produção desejante de sua trilogia “em prosa” pornográfica configurará o Corpo sem Órgãos, na medida em que ela signifique o campo de imanência do desejo, ou seja, será nesse campo onde o desejo se definirá como processo de produção, independente de instâncias exteriores que indiquem alguma falta a ser suprida, como advoga a psicanálise.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Dialogando com Gilles Deleuze e Félix Guattari (1999), precisamente com o volume três dos **Mil Platôs**, sobre o argumento capitalista da produção e consumo de rostos, observamos que “a significância não existe sem um muro branco sobre o qual inscreve seus signos e suas redundâncias. A subjetivação não existe sem um buraco negro onde aloja sua consciência, sua paixão, suas redundâncias” (DELEUZE; GUATTARI, 1999, p. 31). Defendemos, pois, que o regime de rostos produzidos pelo Estado capitalista deve ser analisado a partir do seu consumo e a produção dessa multidão de rostos, uma série de rostos que transforma tudo em rostidade, multidão de rostos clones. Nesta fórmula, no muro branco, cravado de

buracos negros, criam-se várias probabilidades inimagináveis de contornos humanos: “O sistema buraco negro-muro branco não seria então já um rosto, seria a máquina abstrata que o produz, segundo as combinações deformáveis de suas engrenagens. Não esperemos que a máquina abstrata se pareça com o que ela produziu, com o que irá produzir” (DELEUZE; GUATTARI, 1999, p. 33). Esse sistema de “panfletagem” de rostos, no qual se produzem, a partir da máquina abstrata, ideologias e feições, é o que garante o sucesso dos conteúdos despóticos. Por isso a produção desenfreada de rostos estabelece relações com o Estado.

Rostidade, segundo a nossa visão, transforma tudo em *design*, uma nova roupagem para algo que já existe. Portanto, quando Hilda Hilst mistura biografias de personas famosas, como escritores, políticos, filósofos, com a descrição da vida dos dois narradores envoltos em tramas libertinas, o romance, tomando o rosto de uma literatura confessional, se torna uma sátira ao conceito de verdade destinado a esses tipos de literatura confessional, pois não teria como o leitor saber o que seria real ou fictício a partir do pacto textual. Com isso, Hilda Hilst estica uma estampa em todos os personagens de **Cartas de um sedutor**, rosto do complexado, da reprodução de Édipo, ou seja, satiriza o *design* contemporâneo que seria a confissão. Stamatius, Karl, Cordélia, e tantos outros personagens da narrativa, mantêm e sustentam a estampa dominante da função edípica do nosso mundo contemporâneo.

Estes rostos concretos, pré-moldados, nascem de uma máquina abstrata de rostidade, que irá fabricá-los ao mesmo tempo em que der ao significante o seu muro branco, além de entregar a sua subjetividade ao buraco negro. Os rostos inscritos pela máquina abstrata se autorreproduzem em ideologias e feições, figurando uma realidade baseada na absorção pacífica de modelos prontos que irão compor a esfera cultural, conduzindo ao sucesso dos conteúdos despóticos do Estado.

A máquina abstrata de produção de rosto cria os rostos com a intenção de que sejamos incapazes de capturá-la, ela entra em devir, no movimento das subjetividades, tornando-se invisível e ao mesmo tempo em todo lugar. Atua por segmentar os indivíduos dividindo a circularidade de seu espaço *socius*, além das binarizações das personas que o constituem, dando-nos a ilusão de que somos

diferentes. Entretanto, ao contrário do que se possa imaginar, é possível também atribuir características positivas à máquina, através do tique que é:

(...) precisamente a luta sempre recomeçada entre um traço de rostidade, que tenta escapar da organização soberana do rosto, e o próprio rosto que se fecha novamente nesse traço, recupera-o, barra sua linha de fuga, impõe-lhe novamente sua organização” (DELEUZE; GUATTARI, 1999, p. 58).

Para os pensadores franceses, “o rosto é uma política, desfazer o rosto também o é, engajando devires reais, todo um devir-clandestino. Desfazer o rosto é o mesmo que atravessar o muro do significante, sair do buraco negro da subjetividade” (DELEUZE; GUATTARI, 1999, p. 58). Desfazer o rosto é acabar com o organismo, é entrar em devir com o mundo, criando linhas de fuga.

A partir desta fuga da rostidade, formar-se-ão as linhas de fuga, dando origem à “máquina de guerra”. Sobre a máquina de guerra, intuímos que ela está fora do Estado, tem o seu comportamento nômade, sem fronteiras, estipulado no espaço liso.

Seria antes como a multiplicidade pura e sem medida, a malta, irrupção do efêmero e potência da metamorfose. **Desata o liame assim como trai o pacto.** Faz valer um **furor** contra a medida, uma celeridade contra a gravidade, um segredo contra o público, uma potência contra a soberania, uma máquina contra o aparelho. Testemunha de uma outra justiça, às vezes de uma crueldade incompreensível, mas por vezes também de uma piedade desconhecida (visto que desata os liames...). Dá provas, sobretudo, de outras relações com as mulheres, com os animais, pois vive cada coisa em relações de devir, em vez de operar repartições binárias entre "estados": todo um devir-animal do guerreiro, todo um devir-mulher, que ultrapassa tanto as dualidades de termos como as correspondências de relações. Sob todos os aspectos, a máquina de guerra é de uma outra espécie, de uma outra natureza, de uma outra origem que o aparelho de Estado (DELEUZE. GUATTARI, 1997, p. 12-13).

O funcionamento básico da máquina de guerra se encontra nos afetos, baseada nas hecceidades, “composições intensivas, de afectos, velocidades”, a dinâmica nômade compunha o plano de consistência. Um plano de captação do mundo e respeito às singularidades, composto por movimentações de linhas rizomáticas, transformadoras. Desatando os liames e traindo o pacto, vivendo nas relações de devir (devir-criança, devir-mulher, devir-animal...).

São nessas relações de afetos em que destacamos a literatura de Hilda Hilst, em especial a tetralogia obscena da autora, pois Hilst cria uma narrativa nômade, híbrida, onde se misturam poemas e narrativas. Encontramos um sistema háptico, ou seja, sua dita literatura pornográfica entrou no regime literário de espaço liso. Trai o pacto literário e toda intenção de mapeá-lo, organizá-lo, rasgando o contrato com o familiarismo e desfazendo o liame linguístico da pornografia, que se ligava ao capitalismo. Ao entrar no movimento da pornografia, **Cartas de um sedutor** pode ser considerado uma máquina de guerra devido ao fato de ir contra o significante, que é o capital, representado pela literatura pornográfica que a própria obra de Hilst satiriza ao utilizar os mecanismos de excitação sexual desse gênero textual para extrair o riso e a crítica.

Em **Cartas de um sedutor**, como vimos ao longo deste artigo, Hilda Hilst se utiliza da obscenidade como ferramenta discursiva para troçar da confissão, sendo esta um mecanismo do biopoder, como trabalhado por Michel Foucault (2001). Procuramos analisar o romance à luz dos conceitos de Gilles Deleuze e Félix Guattari (1997, 1999), relacionando-os com a noção de biopoder, de Foucault (2001), e com os conceitos de obscenidade, pornografia e literatura libertina de Randolph Trimbach (1991). Orientados pelas reflexões teóricas desses autores, pudemos discutir as estratégias textuais utilizadas pela escritora, propondo uma compreensão de sentidos de seu romance, e conduzir nossos argumentos de leitura. Em toda a análise, há a evidência dos recursos discursivos relacionados ao biopoder na constituição da obra, como a falta de diálogo entre as personagens (ou os diálogos beirando o maquinal, forçados), o uso de clichês sexuais e o tom confidencial. Desse modo, podemos ler o romance de Hilda Hilst como uma sátira dos mecanismos biopolíticos, observando a obra como uma máquina de guerra que tenta ir contra a ideologia dominante da pornografia que liga o gênero textual ao mercado capitalista. Hilst, realizando uma miscelânea de gêneros textuais, satiriza os

próprios gêneros, ao rebaixá-los e inseri-los dentro dos domínios da significação pornográfica, exagerando as narrativas sexuais, deixando-as esdruxulamente risíveis para o leitor, portanto, constituindo-se como um romance que evidencia como o mercado é ridículo e como as tecnologias biopolíticas de poder são risíveis. Fazendo o leitor rir, o projeto literário de Hilda Hilst parece ter sido exitoso, ao fomentar reflexões sobre questões políticas que estão permeadas em toda a obra.

REFERÊNCIAS:

AZEVEDO FILHO, Deneval Siqueira de. **A bela, a fera e a santa sem saia**: ensaios sobre Hilda Hilst. Vitória: GM, 2007.

BAKHTIN, Mikhail. Introdução: Apresentação do problema. In: BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de François Rabelais. Trad. Y. F. Vieira. 2. ed. São Paulo: Hucitec, 1993, p. 1-50.

BATAILLE, Georges. A noção de despesa. In: BATAILLE, Georges. **A parte maldita**. Trad. J. C. Guimarães. Rio de Janeiro: Imago, 1975, p. 27-45.

BAUDRILLARD, Jean. **Senhas**. Trad. M. H. Kühner. 2. ed. Rio de Janeiro: DIFEL, 2007.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs**: capitalismo e esquizofrenia. Trad. A. Guerra Neto et al. 1. ed. v. 3. São Paulo: Ed 34, 1999. V.3. Primeira reimpressão.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs**: capitalismo e esquizofrenia. Trad. P. P. Pelbart e J. Caiafa. São Paulo: Ed 34, 1997.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade I**: a vontade de saber. Trad. M. T. da C. Albuquerque e J. A. G. Albuquerque. 14. ed. Rio de Janeiro: Graal, 2001.

FOUCAULT, Michel. O que é um autor. In: FOUCAULT, Michel. **Estética**: Literatura e pintura e cinema. Trad. I. A. Dourado. 1. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001, p. 264-298. (Ditos e escritos III).

FRYE, Northrop. **Anatomia da crítica**. São Paulo: Cultrix, 1973.

HILST, Hilda. **Cartas de um Sedutor**. São Paulo: Globo, 2002.

PÉCORA, Alcir. Hilda Hilst: Call for Papers. 2005. Disponível em: <http://www.germinaliteratura.com.br/literatura_ago2005_pecora.htm>. Acesso em: 10 jun. 2010.

PROPP, Vladímir. **Comicidade e riso**. Trad. A. F. Bernardini e H. F. de Andrade. v. 84. São Paulo: Ática, 1992.

RIBEIRO, Jiego Balduino Fernandes. “O cu rutilante: entre o sentido e o esquizofrênico em A obscena senhora D”, **Contexto**, Vitória, n. 18, 2010, p. 115-130.

TRIMBACH, Randolph. Fantasia Erótica e Libertinagem Masculina No Iluminismo Inglês. In: HUNT, Lynn (org.). **A invenção da pornografia**. 1. ed. Trad. de C. Szlak. São Paulo: Hedra, 1999, p. 273-308.

VÁRIOS autores. **CADERNOS de Literatura Brasileira**: Hilda Hilst. São Paulo: Instituto Moreira Salles, n. 8, out. de 1999, p. 25-41.

INFORMAÇÕES ADICIONAIS

Carlos Alexandre da Silva Rocha é doutorando em Letras pela Universidade Federal do Espírito Santo (PPGL/UFES). Graduado em Língua Portuguesa e Literaturas de Língua Portuguesa (2011) e mestre em Letras: Estudos Literários (2014) pelo Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL) da Universidade Federal do Espírito Santo (UFES). Tem experiência na área de educação, no ensino de língua portuguesa e literatura brasileira. É professor do Ensino Básico da Secretaria de Educação do Espírito Santo (SEDU). E-mail: calexandresrocha@gmail.com.

Artigo recebido em: 14/01/2023.

Alterações após a primeira rodada entregues em: 02/04/2023.

Alterações após a segunda rodada e adequação às novas normas da revista (adotadas em março de 2023) entregues em: 17/05/2023.

Aceito em: 18/05/2023.