



“É METAFÍSICA PURA OU PUTARIA DAS GROSSAS?”: O (BAIXO) MATERIALISMO NO CORPO DA LÍNGUA

Tyara Veriato Chaves¹
Karine de Medeiros Ribeiro²

Não são poucos os trabalhos em Análise do Discurso filiados à Michel Pêcheux que pensam a questão do materialismo, seja a partir da filiação teórica ao materialismo histórico através de uma leitura de Marx via Althusser; seja através dos contornos que a noção de *materialidade significativa* ganhou na prática teórica e analítica em trabalhos com a voz, com a imagem, com o corpo, com a dança, com o digital, com o gênero e a sexualidade, dentre muitos.

Filiadas à essa perspectiva teórica, tomamos a liberdade de provocar o materialismo histórico pela libertinagem, pensando o estatuto dos objetos que analisamos³. A frase que está no título do nosso trabalho: “é metafísica pura ou putaria das grossas?”, dita por um personagem no livro *Contos d’escárnio e textos grotescos* de Hilda Hilst (1990b) introduz uma espécie de disjunção entre o filosófico e o banal, o apurado e o grosseiro, o alto e o baixo. Disjunção e conjunção, na medida em que no fio de um enunciado se agita o movimento paradoxal de uma linguagem que descarrilha do refinado para o chulo. Interessa-nos o fato de que no interior dessa contradição o que está em jogo é a oposição entre o *que pensa* versus o *que goza*, o trabalho com a cabeça versus o desfrute com as partes baixas do corpo.

Esse paradoxo foi problematizado por Bataille ([1929] 2007), em uma elaboração sobre o *erótico* nos termos de um *baixo materialismo*⁴. Sua crítica passa pela negação do utilitário, por uma aposta na relação entre lei e transgressão e por um investimento na desumanização do sujeito. Esse

¹ É doutoranda do Programa de Linguística da Unicamp/CNPq e integrante do grupo de pesquisa Mulheres em Discurso.

² É doutoranda do Programa de Linguística da Unicamp/CNPq e participa das discussões do grupo de pesquisa Mulheres em Discurso e do PHIM (Projeto História, Inconsciente e Materialidades).

³ Agradecemos às professoras Mônica Zoppi Fontana e Aracy Ernest pela oportunidade de debater nosso trabalho no SEAD. Agradecemos também ao grupo Mulheres em Discurso, coordenado pela Mônica Zoppi e, por fim, ao Lauro Baldini, Thales Ribeiro, Leonardo Paiva, Laís Medeiros e Marcos Barbai pelas trocas que possibilitaram nossa escrita.

⁴ A preocupação de Bataille pelas “formas baixas” se coloca em diversos momentos de sua obra, mas destacamos aqui textos como *O dedão do pé* ([1929] 2007, p.84), em ele se põe a olhar para a disjunção instalada entre o alto e baixo na composição de um ideal do corpo humano, a saber, a sujeira dos pés em contato com a lama versus a altivez da cabeça em direção à luz. Para Bataille, “[...] A figura humana comporta de fato a fúria de saber que se trata de um movimento de vai-e-vem da sujeira ao ideal, e do ideal à sujeira, fúria que é fácil fazer passar para um órgão tão baixo quanto um pé”. Na leitura de Fontes Filho (2005, p. 33), o esforço de Bataille em pensar um *baixo materialismo* passa pela iniciativa de contestar o ideal da figura humana, assim como a impositação do discurso filosófico como forma de organicidade dos demais discursos: “[...] na degradingada da Forma, Bataille desperta para uma “baixa sedução”, que atinge o “limite do horror”, onde a conveniência do gosto (estético) cede à violência do desejo (estésico), e recorre à imagem virulenta como recusa no saber de toda “significação transfigurada”, abstrata.” (FONTES FILHO, O. 2005, p. 33). Por outro lado, Moraes vai nos lembrar da querela entre Breton e Bataille no interior do movimento surrealista, em que Bataille é acusado de baixeza: “[...] Quando, no segundo Manifesto, Breton acusa Bataille de ‘baixo materialismo’, afirmando que este só considera no mundo ‘o que existe de mais vil, de mais desencorajador, e de mais corrompido’, esses limites se evidenciam ainda mais, e se repõem (...) na polemica de ambos sobre o Marquês de Sade: poético para o primeiro, sórdido para o segundo” (MORAES, 2002, p.51).



investimento vai desde a decapitação do homem Vitruviano na capa da revista *Acéphale* (1936-1939), passando por uma reflexão que incide sobre os corpos, opondo o que é “alto” - a cabeça, as mãos, os lábios - àquilo o que é rebaixado, o aspecto cadavérico do dedão do pé. Essas metáforas se encontram no corpo no vaivém do abjeto ao ideal. É o que Bataille⁵ propõe com relação à boca por reunir em uma só cavidade o aspecto alto e baixo: a linguagem e o cuspe vêm da mesma fonte.

Destacamos que não se trata de uma igualdade de termos contrários nesse vai-e-vem da linguagem entre o alto e baixo. Se olharmos para Bakhtin em seu estudo sobre a cultura popular no renascimento e na idade média a partir de Rabelais, o rebaixamento é um princípio essencial do realismo grotesco ao assimilar elementos sagrados ao plano material/corporal. Nessa gangorra grotesca: “[...] a ênfase, contudo se coloca menos na subida do que na queda, é o céu que desce à terra e não o inverso”⁶

Esse efeito de disjunção entre o alto e o baixo também é problematizado em Pêcheux (1983) quando diz da necessidade de homogeneidade lógica que “[...] começa com a relação de cada um com seu próprio corpo e seus arredores imediatos (e antes de tudo com a distribuição de bons e maus objetos, arcaicamente figurados pela *disjunção alimento e excremento*)”⁷. No entanto, esse espaço de necessidade equívoca que mistura pessoas, técnicas, escolhas políticas e decisões morais é constantemente ameaçado pelo fato de que há língua, há equívoco, há história, há o possível.

Neste trabalho, pensamos em como a escrita se situa em um espaço de fronteiras: há língua e há línguas. Assim, Gadet⁸, problematiza as *figuras imaginárias de língua: como corpo* (violentável, torturável) *como lugar do interdito* (transgredível, subversível) e *como matéria* (rasgável, quebrável, fraturável). Três casos em que a língua é algo contra o qual se deve atentar, através de um ato linguístico que produz um efeito no social: *trapacear a língua/mudar a vida*. Por outra via teórica, Eliane Robert Moraes (2003) a respeito do romance *Relações Perigosas* de Laclos, explica o momento em que o sedutor Valmont se vangloria de criar “uma espécie de catecismo da devassidão” para “corromper” a jovem e ingênua Cécile. Segundo a autora o “método corruptor” do libertino consiste precisamente na nomeação das posições sexuais e das partes mais secretas do corpo, valendo-se dessa “língua técnica” cujos termos foram expulsos do léxico da decência⁹. De forma semelhante, Barthes (1990) afirma que o erotismo em Sade se encontra em uma nova “língua” combinatória, uma “língua” do crime¹⁰. Existiria, portanto, uma linguagem libertina, ou melhor, uma língua libertina ou uma língua do crime? Diante dessa inquietação, nos perguntamos: quais os

⁵ (Apud MORAES, 2002).

⁶ (BAKHTIN, 1987, p. 325).

⁷ (PÊCHEUX, 1983, p. 34, grifo nosso).

⁸ (GADET, [1981] 2016).

⁹ (MORAES, 2003, p. 123).

¹⁰ Para Barthes, em Sade: “[...] só há erotismo se se “racionaliza o crime”; racionar quer dizer filosofar, dissertar, arengar, enfim submeter o crime (termo genérico que designa todas as paixões sadianas) ao sistema da linguagem articulada; mas isso também quer dizer combinar segundo regras precisas as ações específicas da luxúria, de maneira a fazer dessas sequências e agrupamentos de ações uma nova “língua”, não já falada, mas agida; a “língua” do crime, ou novo código do amor, tão elaborado quanto o código cortês”. (1990, p. 29).



desafios que certas materialidades investidas do erótico, da bandalheira, da sacanagem, da putaria, colocam para aqueles que se importam pela relação entre a linguagem, a política e o sexual no campo do discurso?

A literatura é um lugar em que essas questões se dão a ver de forma contundente pelo funcionamento da escrita, da autoria e da construção de um efeito-leitor. Em 1974, quando Clarice Lispector escreveu *A via crucis do corpo*, uma obra considerada de menor qualidade por trazer temas como a prostituição, a violência e as fantasias eróticas, se viu em posição de redigir uma explicação no prefácio, onde dizia: “Uma pessoa leu meus contos e disse que aquilo não era literatura, era lixo. Concordo. Mas há hora para tudo. Há também a hora do lixo”¹¹. Já nos anos 90, Hilda Hilst também teve que justificar a sua tetralogia obscena: *escreveu para ser lida*¹². Mas, no seu caso, a metáfora do lixo é a metáfora da própria condição humana. É assim que a autora começa o livro *Cartas de um Sedutor*, com o personagem Tiu, que vive de catar coisas no lixo, dizendo: “aí, separávamos tudo, rato e bosta pra cá, livros pedra e cacos pra lá” e anumerava: “um pé de cristo do século 12, [...] uma caceta de plástico cor-de-rosa, deste século, [...] duas penas de papagaio, uma barriga de Buda, três pedaços de asa de anjo, seis Bíblias e duzentos e dez ‘O Capital’”. (Jogam fora muito esse último, parece que saiu de moda)”¹³. Essa série insólita nos coloca como analistas diante de um imenso arquivo. É preciso separar, rato, pedra, bosta, relíquias, objetos inúteis, eróticos e sagrados, o marxismo e deus, mas tudo está junto e no lixo. Faremos como o trapeiro de Benjamin: “Ele consulta os arquivos da orgia, o cafarnaum dos detritos”¹⁴

Podemos dizer que a escrita de Hilda Hilst nos coloca diante de um jogo paradoxal entre o alto e o baixo no interior da língua, da literatura, dos saberes sobre os corpos e o sexual. As obras *O Caderno Rosa de Lori Lamby* (1990), *Contos D’escárnio e Textos Grotescos* (1990), *Cartas de um Sedutor* (1991) e *Bufólicas* (1992) integram um conjunto em que a confusão dos gêneros, o deboche com o cânone, o desdém do leitor e o sarcasmo com a forma culta da língua se amarram em narrativas em que o sexual caminha junto com o bizarro, o interdito e o *nonsense*. Nessa amarração, o corpo da língua e o corpo do sujeito se enlaçam em uma escrita que põe problemas para a interpretação na medida em que se situa no espaço da sátira, da ironia, do interdito de significação, como disse Pécora: “[...] este interdito carrega um traço ostensivo de crueldade, cujo efeito imediato é o riso com dor, o riso satírico que busca ferir, não o riso [...] pedagógico”¹⁵.

No *Caderno Rosa de Lori Lamby*, a pequena Lori, de oito anos escreve uma história de encontros com homens bem mais velhos em troca de dinheiro para comprar bolsinhas, blusinhas,

¹¹ (LISPECTOR, [1974] 2016, p. 12).

¹² (DINIZ, 2013)

¹³ (HILST, 1991, p. 8).

¹⁴ “O trapeiro é a figura mais provocadora da miséria humana. Lumpenproletário num duplo sentido: vestindo trapos e ocupado de trapos. “Eis um homem encarregado de recolher o lixo de cada dia da capital. Tudo o que a cidade grande rejeitou, tudo o que ela perdeu, tudo o que desdenhou, tudo o que ela destruiu, ele cataloga e coleciona. Ele consulta os arquivos da orgia, o cafarnaum do detritos. Faz uma triagem, uma escolha inteligente; recolhe, como um avaro um tesouro, as imundices que, ruminadas pela divindade da Indústria, tornar-se-ão objetos de utilidade ou do prazer” [...]. Como constata nessa descrição em prosa de 1851, Baudelaire se reconhece no trapeiro”. (2006, p. 395)

¹⁵ (PÉCORA, 2010, p. 27)



tênis e a boneca da “Xoxa”, ao mesmo tempo em que narra as dificuldades de um pai-escritor angustiado pelas pressões do Editor e pela indiferença do público. O livro leva ao limite uma crítica à indústria cultural, seja na figura da menina consumida e consumista, seja na redução da literatura a uma máquina de fazer livros, mas não é só o lixo cultural que vira alvo, a alta literatura também, quando desde a epígrafe, vemos uma citação de Oscar Wild: “Todos nós estamos na sarjeta, mas alguns de nós olham para as estrelas”, seguida do comentário de Lori Lamby: “e quem olha se fode”¹⁶. Debocha-se do nome de grandes autores da escrita erótica, quando o pai de Lori dispara: “eu acho Henry Miller uma pústula, [...] uma bela cagada”¹⁷. Debocha-se também da língua, situada nos limites da escrita e da lambida.

E nos deparamos com as figuras imaginárias da língua de Lori: uma *língua quente*, uma *língua inchada*, uma *língua do jumento do sonho*, a *Língua do Juca*, a *Língua do Tio Abel*, a *Língua em mim*. Ela confunde todas essas línguas com a língua trabalhada do pai:

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 língua?¹⁸

Já a língua falada pelo pai é a *fedida da puta da língua*¹⁹ que os leitores do Brasil não entendem porque são tudo *anarfa*. Assim, a questão da língua permeia o livro inteiro, numa espécie de pacto entre a carne e a palavra, desde o nome da personagem Lori Lamby, passando pela dedicatória do livro à *memória da língua*, assim como por uma língua em suas metáforas orgânicas (lamber, inchar, esquentar), até a língua xingada, não lida, não compreendida, onde já observamos o delineamento de um leitor imaginário (anarfa). Há ainda a língua de Lori, infantil, cheia de repetições e diminutivos, com erros de ortografia e com uma sintaxe própria. Hilda escreve nessa língua e chama a obra de *Caderno*, fazendo pirraça com a língua trabalhada da literatura, a língua do papi, a língua da Lei.

Esse gesto de minoração da língua aparece também em *Contos d’escárnio e textos grotescos*, quando o personagem Crasso, ao contar o motivo que o levou a escrever um livro, dispara: “é tanta besteiragem em letra de forma que pensei, por que não posso escrever a minha?”²⁰ E em outra passagem, quando fala de um encontro amoroso:

[...] Meu pau fremiu (essa frase aí é uma sequela minha por ler lido antanho o D. H. Lawrence). Digo talvez que meu pau estremeceu? Meu pau agitou-se? Meu pau levantou a cabeça? [...]. Fremir é pedantesco. Eu devo ter lido uma má tradução do Lawrence, porque está aqui no dicionário: fremir (do latim fremere) ter rumor surdo e áspero. Dão um exemplo: os velozes vagões fremiam”. Nada a ver com o pau. [...]. Meu pau vibrou, meu pau teve contrações espasmódicas? Nem pensar. Então, meu pau aquilo. O leitor entendeu. [...]²¹

¹⁶ (HILST, 1990a, p. 7)

¹⁷ (*Op. Cit.*, p. 59)

¹⁸ (*Op. Cit.*, p. 71).

¹⁹ (HILST, 1990a, p. 73)

²⁰ (HILST, [1990b] 2002, p. 14)

²¹ (*Op. Cit.*, p. 32)



Em *Contos d'escárnio*, rejeita-se a escrita rebuscada dos grandes nomes da literatura, a escrita em letra de forma, pedantesca, que deixa sequelas em que lê, mas que não dá conta de dizer das partes baixas do corpo. Essa recusa se dá numa espécie de vai-e-vem ao se valer de um registro alto na língua, de requintes etimológicos do latim, de expressões do campo médico, até desabar com um: *meu pau aquilo*. Um *aquilo* que se situa no limite do dêitico e da referência, do *pensar naquilo*, do *falar daquilo*, de toda perversão que cabe nesse *aquilo*, que não diz nada e que abarca tudo. *O leitor entendeu*. Novamente, o leitor é provocado pelo o entendível, o legível.

E nesse jogo entre a língua e o sexual, chegamos ao livro *Bufólicas*, que traz uma leitura das fábulas antigas, mas à moda de Hilda Hilst, rindo da moral, bagunçando os contornos da anatomia e abusando de peripécias sexuais. *Bufólicas* traz personagens como o reizinho mudo e gay, que possui um sexo enorme e o exhibe como cetro; a chapeuzinho que *de vermelho só tinha a gruta e um certo mel na língua suja*²²; além do anão triste, da rainha careca, da cantora gritante e *Filó, a Fadinha Lésbica*. Com uma linguagem lúdica e infantilizada, Filó é descrita como um ser híbrido de fadinha, andorinha e rapaz. Não se trata de ser uma coisa ou outra, mas as três ao mesmo tempo. Essa desfixidez do gênero se materializa nas metamorfoses do corpo: "*Tinha a cona peluda, à noite, peidava, rugia e como num passe de mágica, nascia-lhe um bastão grosso, de início igual a um caroço, lilás, fúcsia, bordô, ninguém sabia a cô do troço*"²³. Filó é descrita como um alguém-fantasia, que deixava uma estrela em tudo o que tocava e um rombo na bunda de quem se apaixonava. Nesse jogo com a fabulação, a linguagem caminha do mais delicado e pueril em direção ao grosso, ao vulgar, numa oscilação constante, mas o que nos chama a atenção é aquilo o que a língua não é capaz de nomear, e a questão não é a cona, o bastão, a xereca, o troço, mas esse algo que resta, que surge como enigma, esse sexual que não se escreve: **a cô do troço**. Repetida diversas vezes como um enigma, a cô sobra como a letra para tudo o que demanda insistente significação.

Para concluir, novamente resgatamos a frase: *é metafísica pura ou putaria das grossas?* Como responder essa questão? Colocando-a no funcionamento do nome próprio Hilda Hilst? Remetendo-a a um leitor imaginário oscilante entre a filosofia e a bandalheira? Ou jogando com os limites de sua forma material, e aí formulamos: *é metafísica das grossas ou putaria pura?*

REFERÊNCIAS

- BAKHTIN, M. (1987). *A Cultura popular na idade média e no renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec, Brasília, Universidade de Brasília.
- BATAILLE, G. ([1929] 2007). O dedão do pé. In: *Inimigo Rumor*. São Paulo, nº 19, p. 84-87, 2º semestre 2006 / 1º semestre.
- BENJAMIM, W. (2006). *Passagens*. Belo Horizonte/São Paulo, Editora UFMG/Imprensa Oficial.
- DINIZ, C. (2013). *Fico besta quando me entendem: entrevistas com Hilda Hilst*. São Paulo: Globo.
- FONTES FILHO, O. Georges Bataille: notas impertinentes sobre demência e monstrosidades na forma clássica. In: *Hypnos*. São Paulo, ano 10, nº 15, 2º sem., p. 32-49, 2005.

²² (HILST, [1992] 2002, p. 23)

²³ (*Op. Cit.*, p. 31-35)



GADET, F. ([1981] 2016). Trapacear a língua. In: BERNARD, C. [et al.]. *Materialidades Discursivas*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, p. 185-199.

HILST, H. (1990a). *O caderno rosa de Lori Lamby*. São Paulo: Massao Ohno Editor

_____. ([1990b] 2002). *Contos d'escárnio: textos grotescos*. São Paulo: Globo.

_____. (1991). *Cartas de um sedutor*. São Paulo: Perosa Editores Ltda.

_____. ([1992] 2002) *Bufólicas*. São Paulo: Globo.

LISPECTOR, C. ([1974] 2016). A via Crucis do corpo. In: *Todos os contos*. Rio de Janeiro: Rocco, p. 527 – 585.

MORAES, E. R. (2002) *O corpo impossível*. São Paulo: Editora Iluminuras Ltda.

MORAES, E. R. (2003). O efeito obsceno. In: *Cadernos Pagu*, Campinas, n. 20, p. 121-130,

PÊCHEUX, M. ([1983] 2008). *O discurso: estrutura ou acontecimento*. Campinas: Pontes Editores.

PÉCORRA, A. (2010). *Porque ler Hilda Hilst*. São Paulo: Globo.