

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE - FURG
INSTITUTO DE LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
MESTRADO EM HISTÓRIA DA LITERATURA

LILIAN DA SILVA NEY

**O RISO EM *BUFÓLICAS*:
O INCOMPOSSÍVEL SE FEZ ORDEM**

Rio Grande
2014

LILIAN DA SILVA NEY

**O RISO EM *BUFÓLICAS*:
O INCOMPOSSÍVEL SE FEZ ORDEM**

Dissertação apresentada como requisito parcial
e último para obtenção de grau de mestre em
Letras – área de concentração em História da
Literatura, pela Universidade Federal do Rio
Grande.

Prof. Dr. Antônio Carlos Mousquer
Orientador

Instituição depositária:
SIB – Sistema de Bibliotecas
Universidade Federal do Rio Grande

Rio Grande
2014

AGRADECIMENTOS

Aos meus Pais – Wilson e Enilda – que

conheci quase ao mesmo tempo!

Meus Irmãos – Enilson, Natanael e Daniel – e a minha Irmã – Débora – os quais descobri como quem descobre um tesouro!

Meu Marido – Volni – por que vivi

o Amor!

E aos meus Filhos

Lennon que abril acolheu numa manhã de terça-feira

Bryan com seu espírito sempre alegre

por que de Mim

serão sempre uma parte inesquecível!

E como não agradecer aos amigos e amigas que sempre estiveram do meu lado, torcendo por mim, incentivando, partilhando do mesmo sonho. A amiga Cláudia Pinho, que me incentivava o tempo todo, às amigas Alessandra Cichoviski, Fátima Feijó, Sandra Czanerski, Lúcia Giacobbo, Vera Mayorca, Zaionara Lima e as outras gurias e guris da Escola Getúlio Vargas que se juntaram nessa jornada. E, também às amigas Fernanda Fonseca, Deise Quevedo, Vanessa Machado, que se formaram comigo na Pedagogia e sempre acreditaram em mim. E agora, a essa turma do Mestrado - 2011, gente bacana que já mora no meu coração e com que eu construí novos horizontes. Meus novos amigos do Invitro, “Laboratório de Escrita Criativa”, onde a minha poesia e outros escritos ganharam tonalidades novas e marcantes.

A minha grande família: avôs e avós, tios e tias, cunhados e cunhadas, primos e primas, sobrinhos e sobrinhas, um beijo muito especial e um abraço em seus corações.

E, um especial, muito Obrigada ao Antônio Mousquer, meu orientador, que mesmo estando respirando os “ares franceses”, nunca deixou de me orientar, de me mostrar o caminho, e ainda iluminou à La Tour Eiffel, as cintilantes e obscuras aventuras que foi esta escrita.

E em especial dedico

À Hilda Hilst:

Abro a Folha da Manhã,
Por dentre espécies grã-finas,
Emerge de musselinas
Hilda, estrela Aldebarã.

Tanto vestido assinado
Cobre e recobre de vez
Sua preclara nudez!
Me sinto mui perturbado.

Hilda girando em boates,
Hilda fazendo chacinhas,
Hilda dos outros, não minha...
(Coração que tanto bates!)

Mas chega o Natal e chama
À ordem Hilda: não vês
Que nesses teus giroflês
Esqueces quem tanto te ama?

Então Hilda, que é sab(ilda)
Usa sua arma secreta:
Um beijo em Morse ao poeta
Mas não me tapeias Hilda.

Esclareçamos o assunto:
Nada de beijo postal.
No Distrito Federal,
O beijo é na boca – e junto.

Carlos Drummond de Andrade

RESUMO

O presente trabalho tem por objetivo a análise da obra *Bufólicas*, da escritora Hilda Hilst. Por intermédio do emblema dos contos de fadas, a escritora constrói sete poesias que narram a passagem da vida das personagens de cunho feérico. Observa-se que nelas surge uma visão de mundo peculiar, suscitando um riso multifacetado, demiúrgico, criador, existencial, de modo a zombar dos valores primordiais cultuados pela sociedade ocidental contemporânea. Assim, analisaremos as personagens com base na descrição de suas características marcantes, as quais são pautadas pela obscenidade, tendência à caricatura e tons de risibilidade. Tais características rompem com paradigmas na medida em que reinventam as histórias canônicas que fazem parte do imaginário ocidental. Esse estudo estrutura-se em três planos: no primeiro deles, a poeta é apresentada conjuntamente com a peculiaridade de sua obra, enfatizando-se os momentos mais representativos de sua escrita. A seguir, faremos a análise das obras que tratam do riso. Ao evocar os conceitos que remetem ao riso de zombaria, definido por Vladímir Propp e a comicidade carnavalizada, teorizada por Mikhail Bakhtin, a intenção é a de demonstrar a sua inter-relação assim como a complementaridade. E por fim, adentraremos no mundo de *Bufólicas*, de forma a investigar a leitura paródica elaborada pela autora, que expulsa a linguagem do seu espaço celestial e instaura o caos, com suas múltiplas possibilidades de leitura nas tessituras cômico-sérias.

Palavras-Chave: Bufólicas. Hilda Hilst. Comicidade. Carnavalização. Paródia.

RÉSUMÉ

Le présent travail a pour objectif l'analyse de l'œuvre *Bufólicas*, de l'écrivain Hilda Hilst. Par l'intermédiaire de l'emblème des contes de fées, l'écrivain construit sept poèmes qui racontent le passage de la vie des personnages de caractère féerique. On observe chez eux surgit une vision du monde particulier en suscitant un rire aux multiples facettes, démiurgique, créateur, existentiel, de mode se moquer des valeurs primordiales vénérables par la société occidentale contemporaine. Ainsi, nous analysons les personnages avec base en description de ses caractéristiques frappantes, les quelles sont guidées par l'obscénité, tendance à caricature et ton de caractère drôle. Ces caractéristiques rompent avec les paradigmes dans la mesure en qu'ils réinventent les histoires canoniques qui font partie d'un imaginaire occidental. Cette étude est structurée en trois plans: au premier d'entre eux, le poète est présenté ensemble avec la particularité de son œuvre, en se soulignant les moments plus représentatifs de son écriture. Ensuite, nous ferons l'analyse des œuvres qui s'occupent du rire. Au évoquer les concepts qui renvoient au rire de moquerie, définissant par Vladimir Propp et la situation comique carnavalisée, théorisée par Mikhaïl Bakhtine, l'intention est montrer sa corrélation, ainsi comme la complémentarité. Et enfin, nous entrerons au monde de *Bufólicas*, de forme l'enquêter la lecture parodique élaborée par l'auteur qui expulse le langage de son espace céleste et instaure le chaos, et ses multiples possibilités de lecture aux tissures comique-sérieux.

Mots-Clés : *Bufólicas*. Hilda Hilst. Comique. Carnavalisée. Parodie.

Sumário

Aventuras cintilantes.....	7
1 Senhora H: uma sedutora nata.....	11
1.1 Por que me fiz poeta	11
1.2 ... E o que foi a tua escrita? Uma aventura obscena de tão lúcida!.....	15
1.3 A santa levanta a saia	25
2 Riso: sine qua non.....	29
2.1 No meio do caminho tinha o riso	29
2.2 Carnaval: uma festa popular	35
2.3 De riso em riso se vai ao longe	40
3 O Impossível se fez ordem.....	45
3.1 Senta que lá vem história.....	45
3.2 Abaixo da linha da cintura	52
3.3 Clube das fadas: aventuras cintilantes	61
3.4 Obscenos cintilâncias	69
3.5 Ridendo castigat mores	766
Moral de estória – E viveram felizes para sempre! Será?.....	78
Bibliografia.....	82
Anexos.....	87

AVENTURAS CINTILANTES

Hilda Hilst!

Foram muitos os caminhos até o verso acima. Vamos amarrar aqui uma ponta do fio de Ariadne e adentrar sem medos por esse labirinto, certos de que, quando chegarmos ao último verso, de volta à porta do labirinto, voltaremos a percorrê-lo.

Mas, antes de entrarmos por esse labirinto, quero convidá-los a conhecer um pouco da minha história e de como cheguei até esse momento. A poesia sempre esteve presente em minha vida, tanto na forma de escrita pessoal, como na de leitura encantada de seus versos. Muito cedo já ensaiava alguns versos inspirados nos poetas que lia, Carlos Drummond de Andrade, Mário Quintana, Cecília Meirelles, Adélia Prado, Cora Coralina, Augusto dos Anjos, dentre outros. Épocas de paixões.

As paixões modificam-se, tornam-se outras e vão construindo-se em outros momentos, como o da chegada dos meus filhos, o do ingresso na faculdade, pela primeira vez em 1988, no curso de Pedagogia na FURG e, depois de um tempo afastada, o retorno em 2000. Assim, a poesia foi ficando em algum lugar esperando para pulsar novamente.

Com a graduação em Pedagogia, a vida novamente se apresenta com novidades. O ingresso na vida pública, trabalhando com Educação, se mostrou frutífero, pois, além do trabalho em si, que é muito gratificante, novamente me vi envolvida por projetos que priorizam a escrita. Assim, em 2011, surge o livro “Vozes”, escrito por alunos da Escola Técnica Estadual Getúlio Vargas da cidade do Rio Grande/RS, organizado por mim e por um colega professor.

Nesse espaço-tempo, muitas discussões foram levando-me a questionar as vivências das quais participava. Surgiu, então, a necessidade de voltar ao estudo acadêmico, mas o que fazer? Dar continuidade aos estudos anteriores ou me aventurar por outras áreas? Do que eu gostava? De ler, e de escrever, poesias, contos, e publicá-los no blog “Libélulas da Lilian”? Isso já não me bastava.

A partir dessa insatisfação, surgiu a ideia de voltar à FURG e cursar Letras. Ao pesquisar o site do curso, descobri o Programa de Pós-Graduação em Letras, Mestrado em História da Literatura. O programa me fascinou, tantas novidades se colocavam diante de meus olhos novamente e agora estava muito mais madura “Não é maturidade, querida, é velhice mesmo” (CADERNOS DE LITERATURA, 1999, p. 13), diria Hilda Hilst. Escolhi, então, como prelúdio dessa maturidade, o Mestrado em História da Literatura.

Abriu-se, enfim, um novo horizonte, cheio de interrogações que não buscavam soluções imediatas, mas, sim, procura constante. As muitas leituras, durante o primeiro semestre de 2011, foram levando-me cada vez mais perto da proposta inicial em trabalhar com literatura feminina, o que se concretizou no semestre seguinte com a disciplina de “Literatura de Expressão Feminina”. Nela, foram analisados diferentes textos sobre a literatura feminina e feminista, além do estudo de obras escritas por mulheres.

Tateando entre muitas autoras, buscando um algo mais, em uma tarde ensolarada, sou apresentada à Hilda Hilst. Estava em frente ao Centro de Convivências, um espaço da Universidade onde os acadêmicos encontram-se para lancha, trocar ideias, estudar, matar o tempo, ficar contemplando a natureza, bastante exuberante em nosso Campus, sempre rodeado de muitos cachorros. Nessa tarde, a Prof.^a Luciana Coronel apresenta-me *A Obscena Senhora D*, publicada em 1982. Nessa obra, Hillé, a personagem narradora conta a passagem de sua vida até a morte, sob o vão da escada, lugar de onde busca o transcendente por meio de um humor negro e blasfematório.

Acontecera, então, o salto para a espiral vertiginosa que é sua escrita. Diante de uma autora com uma obra variada composta de poesia, de dramaturgia, de prosa e de crônica, e que aborda o mais intenso desejo do homem, a busca constante por si mesmo, pelo outro, pelo amor, pelas coisas que contempla, por Deus, pela morte e pela continuidade de si e que o tempo se encarrega de distanciar, inevitavelmente, então, passei a fazer parte de sua teia de “fio-sedução”.

A partir daí, fiz outras leituras de sua obra como *Júbilo*, *Memória*, *Noviciado da Paixão*; *Da Morte*. *Odes Mínimas*. *Poemas Malditos*, *Gozosos e Devotos*. O encantamento, a sedução, uma autora tão intensa e a radicalidade de seus textos apontavam para uma “conversa mais demorada” com a sua obra.

Logo depois, surge em minhas mãos *O Caderno Rosa de Lory Lambi* e *Cartas de um sedutor*. O tom mudava radicalmente, neles um discurso irônico e satírico chamava à luz os mesmos temas trabalhados nas poesias: homem, Deus, amor, vida e morte, em uma anarquia de gêneros que remontam a diferentes gêneros da tradição, que só mais tarde eu compreenderia melhor com as leituras de sua fortuna crítica.

E, finalmente, descubro *Bufólicas*, na disciplina Tópicos Avançados de Literatura Brasileira, ministrada pelo Prof. Dr. Antônio Carlos Mousquer. Reis, rainhas, fadas, magas, anões e até a menina que encantava a minha infância: Chapeuzinho Vermelho. Um exercício bem-humorado que só uma imaginação frenética poderia construir e reconstruir

qual seja, o da moral absurda das fábulas que termina sempre “na ideia de que a liberdade de alguém é a certeza da vingança odiosa dos outros”.

De acordo com isso, esse estudo dá-se a partir da marca do riso e da comicidade, assim como da desconstrução dos contos de fadas e das fábulas, que não se limitam a um “purismo arqueológico”, mas, pelo contrário, buscam abrigo em autores consagrados da literatura do século XX e suas estilísticas.

No primeiro capítulo, Senhora H: uma sedutora nata, apresento a autora e sua obra, contemplando os aspectos que mais se destacam em sua escrita. É certo que não foi possível abranger tudo o que sua obra significa, dada a extensão e a importância de sua produção. Dessa forma, escolhi alguns textos, contos, novelas, poesias para produzir um esboço das principais questões levantadas pela autora.

A *Obscena Senhora D* que representa, segundo Alcir Pécora, “um momento de perfeito equilíbrio de desempenho”, e a fusão de todos os grandes temas que a autora escreveu em seus livros de ficção desde 1970 até 1982 ganha espaço. Ainda nesse capítulo, será analisado três livros de poesia: *Júbilo*, *Memória*, *Noviciado da Paixão*, *Da Morte*, *Odes Mínimas* e *Poemas Malditos*, *Gozosos e Devotos*, o que, segundo Nelly Novaes Coelho, possuem diferenças, “não de valor poético, mas de intensidade”, com os da primeira fase.

E, por fim, a trilogia em prosa, com destaque para *O Caderno Rosa de Lori Lamby* que se apresenta declaradamente ofensivo, pois conta a história de uma menina de oito anos que se entrega a todo tipo de sevícias, ou de delícias, para falar ao modo de Lori, empresariada pelos pais que tentam se livrar das dificuldades financeiras.

No capítulo Riso: sine qua non faço uma análise sobre a comicidade e o riso pautada em autores consagrados como Vladímir Propp, em *Comicidade e Riso*; Georges Minois, em *História do Riso e do Escárnio*; Henri Bergson, em *O riso*; Mikhail Bakhtin, em *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*; José Luiz Fiorin, em *A introdução ao pensamento de Bakhtin*; e David Lodge, em *A arte da ficção*.

Dessa maneira, penso em contribuir para melhor compreender o riso bufólico de Hilda Hilst a partir das considerações dos estudiosos citados anteriormente. A leitura de *Bufólicas* permite perceber o riso potencializado a partir da (des)construção das personagens e das histórias em que estão inseridas, pois, a priori, os contos de fadas e as fábulas, ainda que interessantes, não são histórias cômicas.

E, em *O impossível* se fez ordem procurei reunir de maneira mais crítica possível os contornos e as formas de abordagem das poesias *Bufólicas*. São poemas

cômico-dramáticos politicamente incorretos, apropriações bizarras do discurso pornográfico, permeadas de protagonistas chulos e sórdidos, de lições nada ortodoxas constituídas de uma “liberdade negativa”¹ que vai além do permitido, criando suas próprias escolhas, uma terceira margem, independente dos dogmas considerados tradicionais. Rompendo todos os interditos, a “boa” literatura, a moral e os bons costumes, este livro faz parte da série mais escandalosa de Hilda Hilst, completando a tetralogia obscena.

A paródia, o grotesco, a sátira, imagens carnavalizadas, a reinvenção dos contos de fadas e a moral da história, em que a obscenidade reside no desajuste entre os desejos mais pulsantes e as práticas lascivas do outro, ambos adotados voluntariamente, riem da moral estreita, da mediocridade absurda do homem. Reina, então, a certeza de que a liberdade de um é objeto da vingança odiosa dos outros.

Amaldiçoando a ortodoxia, todas as personagens revelam-se portadoras de anomalias genitais ou morais, em práticas libidinosas: o rei, mudo e gay, governa com o falo; a rainha sem pelos no sexo, entrega-se ao mascate peludo; a maga escreve em seu diário todas as suas perversidades; um anão troca o longo porongo pela angústia de não ter nenhum; Chapéu e sua avó cafetnam Lobão; a Cantora punida pela garganta, por causa de seu canto que excita os homens da vila; a fada lésbica vira homem e no fim é raptada, deixando tristes seus amantes.

E na conclusão espero contribuir com uma leitura não só prazerosa, mas também para o debate sobre a autora e sua significativa obra. Na teia de Hilda Hilst sente-se toda sua perplexidade, toda sua aporia, toda sua imaginativa criação, mas não somos devorados, somos acordados do nosso transe e saímos em busca de nossas utopias, e enquanto a vida transborda, nos aproximamos das coisas indizíveis e absurdas do homem.

A partir de agora, os convido, Arianas e Dionísios, para um passeio permeado de vírgulas, exclamações, interrogações, pontos e, principalmente, muitas reticências, e nessa instigante viagem, responder algumas das perguntas que já se formam em seus pensamentos.

¹ Termo utilizado por Isaiah Berlin, que Alcir Pécora (2010) pega emprestado para falar da obra de Hilda Hilst.

1 SENHORA H: UMA SEDUTORA NATA

1.1 Por que me fiz poeta

Hilda Hilst – Um arco-íris de ar em águas profundas – é uma das mais importantes vozes literárias do século XX do Brasil. Dez anos de ausência e uma extensa obra, percorrendo vários gêneros distintos – poesia, prosa de ficção, teatro e crônica – que ainda há muito o que se estudar, discutir e desvendar. A parte do encômio diversionista que sempre emerge sobre a mulher Hilda, vista como uma mulher ousada, à frente do seu tempo, a porca louca, a beleza exuberante que parecia reclamar mais atenção do que sua escrita; a que faz a mistura de gêneros em seus textos, a que adere ao registro pornográfico, contrariando a pudicícia acadêmica, e que, com não menos intensidade, assim refere-se ao fazer poesia:

É triste explicar um poema. É inútil também. Um poema não se explica. É como um soco. E, se for perfeito, te alimenta para toda a vida. Um soco certamente te acorda e, se for em cheio, faz cair tua máscara, essa frívola, repugnante, empolada máscara que tentamos manter para atrair ou assustar (PÉCORA, 2010, p. 53).

Esse soco, esse embrulho no estômago, essa vertigem, que nos choca, que nos tira do centro, que nos deixa em chamas por dentro, que nos provoca a querer mais, que nos faz amar e odiar, que nos lança em uma espiral vertiginosa, com sua escrita voluptuosa, de um “fervor descomedido”, verbalizam a tessitura de toda sua obra.

A poeta “aldebarã” nasce em 1930, em Jaú – SP, em 21 de abril, às 23h45’, filha de Bedecilda Vaz Cardoso, imigrante portuguesa, e de Apolônio de Almeida Prado Hilst, fazendeiro de café, escritor e poeta. Vive uma vida intensa entre São Paulo e as viagens ao exterior. Argentina, Chile, Europa, França, onde permanece por seis meses em Paris, Itália, onde conhece a cidade de Roma, Grécia, Atenas e Creta e ainda visita Nova York para, por fim, retornar a Paris.

Em 1966, Ela refugia-se na fazenda São José, propriedade de sua mãe, em Campinas – SP, que mais tarde passou a chamar de “Casa do Sol”. A sua decisão de mudar-se para longe da vida de festas e jantares com amigos é atribuída à leitura de *Carta*

a *El Greco*, do escritor grego Nikos Kasantzakis², presente do amigo e poeta português Carlos Maria de Araújo. A leitura se deu na mesma época em que ela sentia que em São Paulo não poderia mais trabalhar, pois a vida agitada não permitia que ela se entregasse totalmente a sua escrita. Não foi uma fuga, diz a autora, “foi uma volta a minha verdade, à minha realidade” (HELENA, 1969, p.26- 27).

Há um erotismo ligado ao divino que a autora atribui a leitura de Kasantzakis. Um dia Kasantzakis combina de se encontrar com uma puta linda em Paris. Quando estava fazendo a barba, surgem-lhe pústulas no rosto e ele acabou não indo. Considerou isso um milagre e se retirou para o Monte Athos para escrever, comenta Hilda, em entrevista a *Cadernos de Literatura* (1999, p. 30).

Era preciso uma renúncia, uma vida reclusa para poder escrever, diz a escritora. Era preciso estar “só para poder compreender tudo, para desaprender e para compreender outra vez. A vida que eu tinha era muito fácil, uma vida só de alegrias, de amantes” (CADERNOS DE LITERATURA, 1999, p.31).

Na Casa do Sol, Hilda Hilst constrói seu próprio tempo, para falar ao modo de Cecílio Elias Neto, escritor e jornalista do *Correio Popular*: “Ali havia um tempo, não um tempo que havia passado, mas um tempo que fora construído. Era o caos, mas o caos belo, o caos organizado. Mais do que isso, a paz do caos” (DESTRI e DINIZ, 2010, p.39-40).

Sim, Hilda escreve, escreve o homem do nosso tempo, escreve Deus, escreve o amado distante, escreve “coisas porcas”, sim, escreve a morte, teatro, prosa de ficção, crônicas, escreve poesia, e *Júbilo, Memória, Noviciado da Paixão*, divisor de águas, de onde emerge como um arco-íris, versos latentes, falas convulsivas, interrogações que nos atingem como um soco, escreve o agora, o *eu-outro*, intensa, densa, carregada de uma carga de paixão avassaladora.

“Meu pai foi a razão de eu ter me tornado escritora” (1999, p. 27), diz Hilda Hilst em entrevista a *Cadernos de Literatura*. Primeiro por que admirava a obra do pai, mas o

2 Nikos Kasantzakis foi um escritor grego, nascido em 1883, na cidade de Heraclion/Grécia. Estudou Direito em Atenas, entre 1902 e 1906. Nessa mesma época, publica seus primeiros textos. Em outubro de 1907, muda-se para Paris, para estudar com seu tutor, Henri Bergson. Na capital francesa, começa sua carreira de escritor e jornalista. Viaja na década de 30, pela Europa, África e Ásia, como correspondente de Imprensa. Em 1938, escreve Carta a El Greco, poema com mais de 33 mil versos, A nova odisseia, que conta a história de um homem que luta com a carne e com o espírito o tempo todo. Foi a partir dessa leitura que, aos 33 anos, Hilda Hilst, decide ir morar no sítio que hoje abriga boa parte de sua obra. No ano de 1956, recebe o Prêmio Internacional da Paz. Morre em 1957 e é sepultado em sua terra natal na Ilha de Creta. Outras obras importantes do autor: Liberdade ou Morte; O Cristo Recrucificado; Os Irmãos Inimigos; Zorba o Grego; A Última Tentação de Cristo; Ascese; Odisseia; O Pobre de Deus. Algumas dessas obras receberam versão cinematográfica.

que a impulsionou a escrever foi o fato de Apolônio Hilst ter sido diagnosticado esquizofrênico ainda muito jovem pondo fim a sua criação literária, que mais tarde, ela, quando adolescente, conheceria a partir dos avulsos guardados por sua mãe Bedecilda. A mãe lhe contava dos artigos que ele escrevia, e guardava os poemas dele. Desde pequena Hilda Hilst teve contato com a obra do pai, com as cartas, os diários e suas indagações sobre como seria a alma na loucura. “A intensidade dele era muito grande e, eu acho que tudo isso fez com que ele ficasse doente” (MAFRA, 2013, p.152,), diz a escritora para, logo em seguida, citar um de seus poemas:

Ames ou não, ó minha amada,
Quero-te sempre boa atriz,
Mentir amor não custa nada,
Custa tanto ser feliz.

Hilda o achava tão perfeito, com tanta vontade da perfeição, que só podia ser louco. Ela achava lindo ser louco e, por isso, grande parte de sua obra é uma homenagem à loucura. Hilda confessa em entrevista à *Suplemento Literário de Minas Gerais* que tinha muito medo de ficar igual ao pai, então a mãe inventava muitas histórias contando que Hilda não era filha de Apolônio e sim de um joalheiro que morava em Jaú. Obcecada, a jovem Hilda saiu atrás do suposto pai até que sua mãe confessou que era tudo mentira e que havia dito aquelas coisas para que ela não sentisse medo.

A ligação com o pai é uma construção de memória. O sentimento em relação a ele, persegue-a por toda a vida, mas que, segundo a autora, foi uma escolha dela. Hilda Hilst queria agradar ao pai. Sua mãe contou, que quando ela nasceu, o seu pai, ao saber que era uma menina, disse: “Que azar!” (CADERNOS DE LITERATURA, 1999, p. 41,). Diante do lamento do pai, diante da sensação de ter sido desprezada, quis mostrar que era “deslumbrante”, no domínio dele, como poeta. Nessa mesma seção de entrevista a *Cadernos de Literatura Brasileira*, ela declara sentir uma certa tristeza por ter conseguido aquilo que ele não pode realizar.

Em uma entrevista ao *O Estado de São Paulo*³, sobre o ato e as motivações que a levaram a escrever, a autora declara a Delmiro Gonçalves:

³ Esta e outras entrevistas foram compiladas e organizadas por Cristiano Diniz em Fico Besta Quando me Entendem: entrevistas com Hilda Hilst, 2013.

... penso que a raiz disso em mim está na vontade de ser amada, numa avidez pela vida. Quem sabe também se não é uma necessidade de viver o transitório com intensidade, uma força oculta que nos impele a descobrir o segredo das coisas. Uma necessidade imperiosa de ir ao âmago de nós mesmos, um estado passional diante da existência, uma compaixão pelos seres humanos, pelos animais, pelas plantas. (...). Também o ato de escrever para mim revela às vezes a insegurança, pois o escritor é um ser frágil, inseguro, ansioso, que procura respostas para todos os mistérios da vida (GONÇALVES, 1975, p. 29).

Até em suas entrevistas Hilda Hilst é efusiva, cheia de assombros, e tudo adjetiva. Nessa mesma entrevista, fala de um “frio escuro lá dentro da gente” e acrescenta que para ela o ato de escrever é um sofrimento que amedronta e do qual não pode fugir. Impressiona-se com as pessoas que dizem sentir prazer em escrever e cita um poema de Edna St. Vincent Millay, poeta lírica, dramaturga e feminista, terceira mulher a ganhar o prêmio Pulitzer de poesia em 1923, onde dizia “Read me, do not let me die” [Leiam-me, não me deixem morrer].

Ao citar o poema de Millay, refere à questão da finitude, de que nunca se está realmente conformada diante da morte e o ato de escrever seria a vontade de existir nos outros. Escrever, para Hilda, serviria mais para perdurar, para continuar a existir fora de nós mesmos, nos outros, porque nunca se está conformado diante da morte e por isso, diz a autora “o que me leva a escrever é uma vontade de ultrapassar-me, ir além da mesquinha condição de finitude” (GONÇALVES, 2014, p. 30).

Quando Hilda Hilst tinha dezesseis anos, foi visitar o pai em Jaú, interior de São Paulo, e nesse dia o pai em sua loucura a confundiu com a mãe e lhe pediu três noites de amor, “só três noites de amor”. Sempre à procura do pai, ela buscava uma perfeição idealizada que só existiu naquele homem que era e não era seu pai, ora tomado pela loucura, ora pelo homem idealizado.

“Acho que só se escreve por motivos como este: a presença, na família, de uma figura trágica que tanto pode ser a da mãe quanto a do pai, às vezes a dos dois... Figuras trágicas de verdade” (PISA & PETORELLI, 1997, p. 39). Era preciso que toda essa confusão conflituosa em que se encontrava saísse de si e, foi isso que a estimulou a escrever.

Em outra entrevista, também compilada por Diniz, a autora, ao ser questionada por Sonia Mascaro (1986, p.85) sobre o ato de escrever, fala em uma sensação de “debilidade”. Tamanha é essa necessidade, que é preciso espelhar-se em alguém, para não se sentir muito isolada. “Escrever é então para mim sentir meu pai dentro de mim, em meu coração, me

ensinando a pensar com o coração como ele fazia, ou a ter emoções com lucidez” (NELLO, 2014, p. 53).

1.2 ... E o que foi a tua escrita? Uma aventura obscena de tão lúcida!

E o que é o vermelho da vida? O que é a vida? E o obsceno? Deus? Cuidado! A morte, esta de atadura e mortalha! Hilda Hilst é esta toda, “Esplêndida avidez, vasta ventura”, demasiada intensa. Vida e morte em um jogo visceral de palavras falando de amor, da morte, de Deus, das coisas da vida, do eu de dentro e o de fora também, da passagem do tempo, das incompletudes do homem, dos medos, conjugando versos, em uma escrita voluptuosa.

No vão da vida, Hilda Hilst move-se ao recusar a ausência e assim seus escritos surgem em tessituras que se constroem esteadas em matrizes canônicas de diferentes gêneros da tradição: os cantares bíblicos, a cantiga galaico-portuguesa, a canção petrarquista, a poesia mística espanhola, o idílio árcade, a novela epistolar libertina, dentre outras tantas, as quais Alcir Pécora define, não como fenômeno à parte, mas que se submetem “à mediação de fenômenos literários decisivos do século XX”, referindo a quadra internacional mais facilmente reconhecíveis por seus escritos: “a imagética sublime de Rilke, o fluxo de consciência de Joyce, a cena minimalista de Beckett, o sensacionalismo de Pessoa”, e ainda “Becker e Bataille” (PÉCORA, 2010, p. 11).

Hilda Hilst, assim como outros poetas maiores e escritores canonizados ajudam “*a fundar culturas inteiras*”, nas palavras de Pignatari (2005, p. 10), citando Camões e a cultura portuguesa, Shakespeare e a inglesa, Dante e a italiana, Goethe e a alemã, Homero e a grega, Joyce e a irlandesa.

Hilda move-se muito à vontade, tanto nos versos como também na prosa. Uma escrita estridente sobre o homem do nosso tempo e suas vicissitudes convertidos em interrogações atrozes. Na vasta paisagem literária brasileira, sua obra destaca-se por uma linguagem única e plural ao mesmo tempo, um gozo sempre visceral que mescla o metafísico e o cotidiano, uma espiral incandescente que busca sempre mais, que se desloca do próprio texto e nos atinge como fagulhas a penetrar a carne nua.

Eliane Robert Moraes, em seu artigo *Da medida estilhada* (p. 114-126) que faz parte de *Cadernos de Literatura Brasileira – Hilda Hilst*, descreve três figuras

fundamentais do imaginário literário da autora paulistana: “o desamparo humano, o ideal do sublime e a bestialidade” temas recorrentes em sua obra.

Na palavra-imagética que atravessa linhas e parágrafos nota-se a fusão de todos os gêneros que ela pratica, como em *A Obscena Senhora D* (2001: 12) publicado pela primeira vez em 1982, pela Massao Ohno, e também o primeiro livro a ser lançado pela editora Globo, e que nas palavras de Alcir Pécora “representa um momento de perfeito equilíbrio de desempenho, no qual se cruzam todos os grandes temas e registros da prosa de ficção que Hilda Hilst vinha praticando desde o início dos anos 70”.

A escolha dessa narrativa se deve, à parte do que já se comentou, em primeiro lugar, por ter sido o livro que me lançou nesse universo sensorial. Poderia afirmar, que fui atingida por um “soco”. Talvez, por se tratar de um limiar, nesse vão de escada para a qual todos nós caminhamos, onde estão as perguntas que inevitavelmente ficam sem respostas, o viço que se afasta, e todas essas máscaras, atrás das quais nos escondemos E, também, por que essa narrativa, não se presta como distração. Não é uma “obra menor” para se ler no ônibus ou no trem. A autora afirmava que “a última coisa que se devia pedir a um escritor (era) novelinhas para se ler no bonde, no carro, no avião” (GONÇALVES, 1975, p. 30). *A Obscena Senhora D* só pode ser lida em profundidade, sentimento do qual compartilho.

Talvez, o mais emblemático, seja o fato dessa novela traduzir na personagem Hillé, muito da pessoa Hilda, de acordo com suas palavras, porém a escritora diz não ser “devastada na mesma intensidade que ela” (MASCARO, 1986, p. 93). Hilda conseguiu mover-se no cotidiano ao contrário da senhora D que acabou morrendo em meio a tantas perguntas⁴, que, inevitavelmente, ficaram sem respostas.

No vão da escada, Hillé, a senhora D, (re)clama seu lugar, “vi-me afastada do centro” (HILST, 2001:17). Aos sessenta anos, ainda sem respostas, angustiada pelo desamparo, pela falta “de alguma coisa que não sei dar nome” (HILST, 2001:17), cria de maneira imaginativa uma estratégia de espera, atrás das “máscaras de focinhez e espinhos amarelos” para falar do tempo “à procura da luz numa cegueira silenciosa, à procura do sentido das coisas” (HILST, 2001:17), ou seja, em uma busca por si mesma.

Para dizer ao modo de Donato Schöler, Hilda apresenta, refratada na personagem Hillé, a realidade em movimento, uma realidade dilacerada pela busca que se reinicia

4 A título de curiosidade, o livro todo possui 394 perguntas. Hilda sempre sentiu uma necessidade grande de perguntar e trouxe para *A Obscena Senhora D*, todos os questionamentos últimos do homem.

sempre, em pura essência. Nesse fazer, aflora a vida ou o que se pensa dela, por meio de uma escrita ornamentada de requintes poéticos.

Assim, Hilda-Hillé vai sempre criando e recriando a vida, o sentido de estar e o de não estar ao mesmo tempo, o sentido do olhar contíguo, o da busca por caminho nenhum, mas sempre “consciente de suas ações e palavras” que

seja poesia ou prosa, desde sua estreia no cenário literário brasileiro, mostrou-se perturbador em virtude do posicionamento singular do sujeito dessa escrita voluptuosa, no tocante aos temas de sua auto-sondagem e aos processos experimentais que a colocam em jogo (DIAS, 2009, p. 23).

A senhora D, assim como as outras personagens, transborda como magma nesse terreno fecundo da “luta agônica entre vida e morte, viço e envelhecimento” (DIAS, 2009, p. 26) porque o corpo se dissolve e a possibilidade de continuidade da existência, acontece por trás das máscaras que cada uma veste.

Hillé também representa ou ressignifica o pensamento de Nikos Kasantzakis, de que é preciso afastar-se do mundo social para que se possa chegar ao conhecimento mais intrínseco do ser humano. Ao mudar-se para o vão da escada, escondendo-se atrás das máscaras que ela mesma constrói, subvertendo a ordem social, urrando e assustando “crionças”,⁵ a senhora D busca incansavelmente compreender

nos vincos, nas dobras, nos frisos, nos fios, nas torçuras, no fundo das calças, nos nós, nos visíveis cotidianos, no ínfimo absurdo, nos mínimos, um dia a luz, o entender de nós todos o destino, um dia vou compreender Ehud... isso de vida e morte, esses porquês (HILST, p.)

Através de uma fala convulsiva, Hillé, personagem narradora, é a única voz que se ouve. Todos os diálogos que envolvem as personagens passam pelo crivo subjetivo de sua mente, num redemoinho de lembranças, dos sessenta anos em que conviveu consigo mesma e que sempre surgem por trás das máscaras das quais se utiliza no convívio com Ehud e as outras personagens que a observam de longe, através da vidraça que os separa e de onde ela também os observa, e também, com o próprio leitor.

O fluxo de consciência vai além dos pensamentos da narradora Hillé. “Ele é muito mais dialógico, ou até teatral, mas sempre está se referindo ao próprio texto que está sendo

⁵ Expressão usada pela amiga Marcia Pedroso Horta, “que crionça é criança e onça” ao mesmo tempo (CADERNOS DE LITERATURA, 1999, p. 32).

construído”, de acordo com as palavras de Pécora (2010, p. 12). Talvez o que esteja exposto *na Obscena Senhora D*, implicitamente, seja a condição de que só é possível nos aproximarmos dos outros quando o fazemos através de nós mesmos.

Hillé nos proporciona um ir além das respostas, da verdade que se pensa estar nas respostas. É um caminhar em busca do horizonte, que sempre se distancia, e que não nos permite ficarmos parados. Hilda Hilst quer sempre mais, assim como as personagens que escreve. Ela quer falar de tudo em seus textos e poder dizer mais ainda.

Hilda justifica essa escolha, a partir do pensamento de Samuel Beckett, na sua peça *Dias felizes*: “Eu não posso dizer mais; diz-se o que se pode”. E por isso, a autora faz perguntas a si mesma: “se eu falasse com a voz do mundo, comoalaria? Se eu falasse com a voz dos ancestrais (que representa o sangue e o sêmen dentro de mim) haveria a refulgência de uma nova voz? É preciso tentar tudo, experimentar tudo” (GONÇALVES, 1975, p. 34).

Quem sabe não seja aí que reside o hermetismo que alguns alegam sobre os seus textos, porque desnudar-se, perceber-se como *Eu* ou como o *Outro* é como olhar-se em um espelho, onde tudo está ao contrário. Assim, quando descrevemos o outro é a nós que nos referimos, somos nós que estamos ali, frente ao espelho e, quando nos percebemos, a imagem que surge nem sempre é aquela que desejamos, posto que, assim como em Narciso podemos ser subjugados pela própria aparência. Desejamos, posto que, assim como em Narciso⁶ podemos ser subjugados pela própria aparência.

O desgaste físico do corpo e o desejo de continuidade revelam a marca de toda sua escrita: o erotismo. Geoges Bataille fez um estudo sobre o erotismo que remete à noção de continuidade, pois, de acordo com o autor, o homem tem a nostalgia da continuidade e o caminho se dá pela morte e pelo erotismo. É o erotismo que nos eleva de um estado de descontinuidade para um estado de continuidade.

Esse desejo de imortalidade presente em sua obra, apresenta-se *na Senhora D* como busca pelo divino, porque o presente nada mais tem a oferecer, e nesse desejo de se afastar das coisas vivas, depois que seu Ehud morreu e junto com ele os peixes do aquário, Hillé recorta peixes de papel pardo que coloca no aquário junto ao vão da escada. Na busca pelo divino, “engolia o corpo de Deus a cada mês, (...) por não acreditar na finitude me perdia

⁶ De vasta simbologia, a flor Narciso cresce na Primavera em lugares úmidos, o que a liga aos símbolos das águas e dos ritmos sazonais e, por conseguinte, da fecundidade. Isso significa sua ambivalência: morte-sono-renascimento. Essa flor evoca em um nível inferior de simbolização a queda de Narciso nas águas em se mira com prazer. Nas interpretações moralizantes, advém o emblema da vaidade, do egocentrismo, do amor e da satisfação consigo próprio, de acordo com as considerações de Chevalier & Gheerbrant.

no absoluto infinito (...) engolia porque acreditava, mas nem por isso compreendia” (HILST, 2001, p. 19).

Buscar uma definição objetiva para o erotismo seria “caminhar em direção oposta ao desejo, ao impulso erótico, que percorre a trajetória do silêncio, da fugacidade e do caos” assim definido por Lucia Castello Branco, (s/d, p. 07). O desejo erótico não se limita apenas à noção de união sexual ou amorosa, mas entende-se à ideia de conexão com a origem da vida, com a morte, com o cosmos e com Deus.

Georges Bataille apresenta uma fórmula sobre erotismo afirmando haver uma conexão entre morte e erotismo, “uma nostalgia da continuidade perdida” que se traduz em torno de dois movimentos opostos: continuidade e descontinuidade, ou seja, o desejo pela continuidade ante a impossibilidade de escapar à morte.

Segundo o autor, nós somos seres distintos, nascemos só, morremos só, e entre nós e o outro há um abismo, ou o que ele denomina “descontinuidade” que, concomitante ao termo continuidade, é a chave para a compreensão do que está em jogo no erotismo. Para apresentar a oposição fundamental entre continuidade e descontinuidade, o autor parte da reprodução assexuada e sexuada⁷ dos seres, contudo, o conceito de Bataille opõe-se ao da reprodução, pois “o que diferencia o erotismo da atividade sexual simples é uma procura psicológica independente do fim natural encontrado na reprodução e na preocupação das crianças” (p. 11).

Nessa mesma perspectiva, Octavio Paz afirma que o erotismo não se deixa reduzir à pura sexualidade animal, e que entre os dois existe uma diferença que procura chamar de “essencial”. O erotismo, para ele, é algo mais do que o desejo sexual e esse algo mais é o que constitui sua essência.

É nessa busca pelo intransponível que Hilda se lança em temas como o amor que é sempre busca, de busca pelo outro carnal ou inatingível, isto é, pelo desejo físico e o metafísico, em tessituras que recobrem o erotismo do corpo, do sagrado e do coração. Na *Senhora D*, as máscaras, as perguntas, os urros, os gritos, Eshud morto, o desamparo, a experiência mística sempre inacabada, a relação com o Divino que se constitui na alternância entre o sagrado e o profano, permitem ver que o impulso erótico nasce desse desejo entre o carnal e o inatingível:

⁷ “O espermatozoide e o óvulo estão no estado elementar dos seres descontínuos, mas se unem e, em consequência disso, uma continuidade se estabelece entre eles para formar um novo ser, a partir da morte, do desaparecimento dos seres separados” (BATAILLE, p. 14).

Também não compreendo o corpo, essa armadilha, nem a sangrenta lógica dos dias, nem os rostos que me olham nessa vila onde moro, o que é casa, conceito, o que são as pernas, o que é ir e vir, para onde Eros, (...) o que é pensar (...) Lixo as unhas no escuro, escuto, (...) há uns vivos lá dentro além da palavra, expressam-se mas não compreendo (HILST, 2001, p.21).

A noção de impulso erótico como busca de conexão pode ser encontrada em Platão, no texto *O Banquete*, provavelmente o mais antigo relato sobre erotismo conhecido no ocidente. Antes do surgimento de Eros, conta Aristófanes, um dos convidados do banquete, a humanidade era composta por três sexos: o masculino, o feminino e o andrógino. Esse último constituía-se de seres redondos que possuíam membros duplicados: quatro mãos, quatro pernas, duas faces, dois genitais, quatro orelhas e uma cabeça.

Esses seres tornaram-se muito poderosos e decidiram desafiar os deuses e, por isso, foram castigados por Zeus, que os partiu em duas partes. Para recompor sua antiga natureza, passaram a procurar suas metades e, ao se encontrarem, se abraçavam e se entrelaçavam nesse desejo de estarem juntos para sempre, buscando a unidade e a restauração de sua perfeição.

Trata-se de uma eterna busca pelo outro, ou seja, de encontrar nesse outro a si mesmo, de encontrar nesse outro a completude que lhe falta, por isso a busca constante, mesmo que frustrada. Esse outro é o amado que não vem, é o conflito entre um Deus/deus sagrado e profano, “a não aceitação de que um dia a vida se diluirá e, com ela, as emoções do sonho e toda essa força em potencial que vive dentro de nós” (SILVEIRA, 2014, p.21).

Hillé busca em si e nos outros as respostas. Busca em Eros morto, busca no divino distante, em uma ânsia de se entregar ao outro como se esse fosse o divino: “Cruzei com tantos rostos, alguns toquei, (...) Te busquei Infinito, Perdurável, Imperecível, em tantos gestos palavras passos, em alguma boca fiquei, curva sinuosidade, espessura, gosto, que alma tem essa boca?” (HILST, 2001, p.76).

Segundo Pécora, o erotismo na produção literária de Hilda Hilst, de imitação deliberada da maneira antiga, aspira ao elevado:

tende ao sublime, ainda que contraposto a traços de rebaixamento, estabelece as balizas de um desejo de aspiração metafísica, que emula modelos poéticos a lo divino, à imitação da poesia mística seiscentista da península ibérica, nas quais o amante é tomado como análogo de um desejo de transcendência (2010, p. 19).

A paixão de Hillé é tão avassaladora que acarreta uma desordem violenta que a felicidade que deveria ser gozo, pode ser comparada ao seu oposto, o sofrimento. Se, para Bataille, o erotismo é “a aprovação da vida até na morte” e o seu domínio é o da violação, a morte é aquela que nos tira a possibilidade de ver imortalizado o ser descontínuo que somos, então, “Só a violência pode, assim, fazer tudo vir à tona, a violência e a inominável desordem que lhe está ligada!” (1987, p. 16).

Se, para Bataille, o erotismo é inseparável da violência e da transgressão, ou seja, o erotismo é uma infração, então, se desaparecessem as proibições, o erotismo desapareceria junto e com ele todos os homens pelo menos na forma em que os conhecemos. Também, para Paz, o erotismo é algo mais que violências e lacerações. É algo diferente que pertence ao domínio do imaginário, como a festa, como o rito. E por ser um ritual, algumas vezes faz fronteira com a violência e a transgressão, na qual o sacrifício aparece real ou simbolicamente representado.

O erotismo pensado a partir dessas perspectivas não envolve apenas o gozo e o prazer, mas, a morte e o sentimento de aniquilamento e, com isso, a dor. Isso se explica pelo fato de que a morte é a maior violência que sofremos, porque nos arranca da obstinação de ver perdurar o ser descontínuo que somos, de acordo com Bataille.

É preciso uma violação do ser constituído, na sua descontinuidade, para imaginarmos a passagem de um estado a outro essencialmente distinto. Ou seja, a concretização do erotismo pretende atingir o mais íntimo do ser, no ponto em que o coração nos falta. O que significa dizer que é necessário em nós, a dissolução relativa do ser normal ao do desejo erótico. Essa dissolução também se dá no campo do sagrado, do erotismo divino, pois ao contemplarmos o sagrado nos aproximamos da emoção da santidade, que nos isola, nos deixa na solidão, e que por isso, Hillé envolta nessa emoção sagrada, sente-se afastada de tudo: “vi-me afastada do centro de alguma coisa que não sei dar nome” (HILST, 2001, p. 17).

O erotismo na obra de Hilda Hilst traduz, então, a experiência erótica, não só com o interdito do corpo, mas, também, na busca de Deus, como se vê com evidência nos 21 poemas de *Poemas Malditos, Gozosos e Devotos*. Neles, o único ser desejado da poesia é Deus, assim como busca-se o amor distante em *Júbilo, Memória, Noviciado da Paixão* e em *Da Morte. Odes Mínimas*.

Dessa condição finita surge a necessidade de escrever não por simples vaidade, mas pela necessidade de comunicação com o outro. A poeta diz que “é preciso estimular a mente do outro. Nem que esse outro não entenda direito, não tem importância, o estímulo

foi dado” (HELENA, 1969, p. 26). E, são muitos os motivos para se escrever, seja na vontade de ser amada ou de viver o transitório com intensidade ou seja como aquela força oculta que nos impulsiona a descobrir o segredo das coisas, porque vivemos sempre em busca de nós mesmos, de se chegar ao âmago de nós mesmos.

Hilda Hilst afirma que quando escrevemos falamos de nós mesmos, referindo-se aos escritores, e que é somente através de nós mesmos que conseguimos nos aproximar dos outros. Há esse desejo de que o outro se incorpore ao nosso espaço de sedução, que faça parte desse “fio-sedução”. Em outra entrevista, ela diz: “o escritor está sempre se dizendo, se revelando de várias formas múltiplas através dos personagens” (MASCARO, 1986, p. 90).

Esse desejo apresenta-se como um mistério que não se deixa decifrar por inteiro. Por que o quero e dele tanto dependo? Por que é no Outro – amado, Deus ou a morte – que nos vemos refletidos, e por essa característica justifica-se a espera, a busca constante.

Daí, a solidão, porque essa falta, esse outro que não me pode completar e não há como abrandar esse sangramento todo, pois o “amado” também não está para me consolar, e sem ele também não estou, como se vê no poema que dedica a Dionísio, pedindo que este não venha, para poder ouvir as “coisas do lá fora”. Como o amado só tem ouvidos para o “sumo” do seu “canto”, prefere-se pensar na riqueza do amanhã, e a cada noite “preparando aroma e corpo” o verso se faz em sua sábia ausência (HILST, 2001, p. 59).

Nos poemas que compõem a obra *Júbilo, Memória, Noviciado da Paixão*, o centro de atração temático é o amor não-realizado, no amado que despreza o seu amor. Este amante se metamorfoseia em nomes que simbolizam os diferentes modos de figuração do amor. Dionísio, Túlio, amigo, ideia, todos sempre flamantes, cintilantes, e sempre o tempo que distancia os amantes, como fio condutor, do amor, do desejo, da paixão, das partidas, da saudade, do gozo, dos rompimentos amorosos, porque é impossível reter seu fluxo.

É pelo chamamento erótico que o “eu” busca a sua completude e continuidade, sendo ele o próprio elo fundamental nessa procura. Busca não somente o amor de Túlio ou o de Dionísio, mas também se refere à morte, como se fosse um pacto, em que tenta estender seus dias de gozo e mais uma vez o tempo flui incessante. E, mais uma vez o “eu” suplica a demora do outro, agora de sua irmã, a qual nomeia “morte”, pede para que ela espere um pouco mais, que contemple o mundo, e que fique um pouco mais entre a roseira e o junco, ou mesmo sob a sombra das paineiras, “porque o amor de Tulio/ O vermelho da vida/ pela primeira vez/ Se anuncia fecundo” (HILST, 2001, p. 47).

O erotismo em Hilda Hilst se dilui por toda sua obra e não só nos poemas ao amado que nunca está, que é sempre busca, mas também na reflexão sobre Deus e sobre a Morte. Em *Poemas Malditos, Gozosos e Devotos* percebe-se o erotismo poeticamente representado, ora por uma descrição temerosa, ora por contestações contundentes.

Hilda professa e questiona o Deus judaico-cristão que pode ser percebido logo na primeira estrofe do poema de abertura que já anuncia que o que está em jogo. Fala não como uma serva passiva, mas como alguém que contesta, desde o título, utilizando-se de uma escrita subversiva e até mesmo blasfêmica, para falar Daquele de que é preciso se ter “Cuidado”. Ainda que blasfeme, diz a escritora “o meu negócio é o sagrado. É Deus mesmo, meu negócio é com Deus” (CADERNOS DE LITERATURA, 1999, p.30). É preciso ter “cuidado” com o “Pai” que “mandou seu filho/ ser trespassado”, porém, o “eu” alerta para esse Deus sádico que vitimiza aqueles que diz amar. Por isso, adverte o leitor para Esse que é também um “sedutor nato” representado no segundo poema dessa obra, pois “rasteja e espreita/ levita e deleita/ É negro/ Com luz de ouro”. Continua, assim, sua advertência deixando clara a ruptura com o Deus Judaico-Cristão, adorado por sua misericórdia e bênçãos infinitas.

Faz, também, pedidos angustiados diante de sua crueldade e magnitude e, mesmo temerosa em sua súplica, avulta uma sedução latente. O medo da morte provoca o transbordamento do desejo por um Deus que não é apenas sedutor, mas é um executor sádico e, por isso, temeroso de que Ele se aperceba de suas misérias, ou de suas “veladas grandezas”. Assim, nada pede, apenas agradece: “se tenho a pedir não peço/ Contento, eu mais lhe agradeço/ Quanto maior a distância”, e apenas se permite “uma dança, vezenquando”.

Mais uma vez, o amante é um ser fugidio que provoca a eterna busca diante da impossibilidade de alcançar o ser desejado. Para Pécora, nos poemas deste livro, em particular, Deus é senão dúvida, dor e ameaça do vazio.

Da mesma forma que dialoga com Deus e com o amado, que pode ser representado por diferentes formas, o faz com a morte, que aparece com mais intensidade em *Da Morte. Odes Mínimas*. Publicado em 1979 o livro apresenta um diálogo “incisivo e desafiante” com a morte.

Hilda lembra que seu pai afirmava que a “perfeição é a morte, não será isso a maior certeza da nossa imortalidade?” (MAFRA, 1993, p. 151), e isso teve muita influência em sua vida, o que pode ser observado nos muitos poemas que dedica a esse tema. A rejeição à morte, como algo último leva ao engrandecimento de sua obra. Bataille declara que “o

erotismo é a aprovação da vida até na morte”, mas o que chama de morte, é a consciência que temos dela.

Hilda fala na problemática da morte em sua poesia, que sempre esteve constante nas suas personagens, homens e mulheres que estão sempre perguntando ou meditando sobre a morte. Assim como eles, ela também não se conformava com o conceito de que a morte é definitiva, que se acaba tudo nela, e por isso é um tema que sempre aflora em sua obra e, que segundo a autora, é “uma preocupação que sei que irá perdurar em minha obra futura, e que vou repetir até a exaustão esse tema” (GONÇALVES, 1975, p. 32).

A consciência da nossa existência finita, da morte biológica, do passado, do presente e do futuro, provoca a busca pela compreensão desse problema contingencial da natureza humana. O eu poético de Hilda Hilst busca na obra referida, por meio da palavra, do chamamento, razões para compreendê-la e, para isso, concentra seus versos entre o místico, o filosófico, o psicológico e o religioso.

Para falar dessa “dura hora”, coloca-se como seu par, um par feminino, ligado à terra, que se apresenta múltipla e sensual: “Duas mulheres fortes/ Na sua dura hora”. Atraída pela possibilidade da impossibilidade, Hilda Hilst não foge à reflexão sobre a finitude do homem e busca dentro de si as respostas desse mistério doloroso e inquietante: “Demora-te sobre a minha hora./ Antes de me tomar, demora./ Que tu me percorras cuidadosa, etérea/ Que eu te conheça lícita, terrena”.

Diante da morte inevitável, o que resta é tentar compreendê-la, amenizando sua possibilidade iminente, em uma relação de troca. Filosofando com ela, ora pela fala do amado que não veio, ora para falar com Deus, discute-se a própria existência. A morte entrega-se aos apelos do ser que indaga sua pressa e esse ser consegue, ainda que, por um espaço de tempo, cessar sua possibilidade de finitude.

É nesse contexto que o “eu poético” de Hilda Hilst restitui um sentido para a existência, redimensionando através de um jogo de imagens que dessacraliza a morte e revelando a visão hilstiana sobre a imortalidade.

Hilda Hilst acreditava em uma continuidade depois da morte. Sempre fascinada “por esse lado do invisível” e pela ideia de que a vida não pode terminar sem nenhum vestígio. Ela acreditava que a experiência da vida – emocionante e terrível – não poderia findar com a morte. “No fundo, eu sempre desejei que alguma coisa sobre-existisse do homem, que ficasse alguma coisa, e essa descoberta de estar viva veio me mostrar que tudo continua” (MAFRA, 1993, p. 151).

Enquanto o “tempo-morte” cavalga veloz, constrói “durante o dia seu muro de girassóis e espia a vida”, Hilda Hilst nos presenteia com uma obra cheia de mistérios, em uma “assustadora intimidade com a morte”. Nesse fazer mostra-se com a mesma altivez e luxúria com a qual concebe toda sua escrita.

1.3 A santa levanta a saia

Apesar de escrever por quase quarenta anos em uma produção ininterrupta o público não a lia, o que causava grande frustração na autora. Então, em 1991 decide escrever uma literatura licenciosa e traz para o público “coisas que todo mundo entende”, de acordo com suas palavras a *Cadernos de Literatura Brasileira*:

O que eu posso te dizer? Eu quis me alegrar um pouco. Eu tinha uma certa alegria sabendo que escrevia muito bem, mesmo não sendo lida. Mas de repente eu quis me alegrar. Comecei a sentir um afastamento completo de todo mundo. Eles nunca me liam, nunca. Então decidi fazer o livro (1999, p. 29).

Surge o *Caderno Rosa de Lori Lamby*, considerado pornográfico, assim como os outros livros que escreve a seguir e ainda a “poesia impagável” de Bufólicas. Essa tetralogia provocou um apelo escandaloso que, para Pécora, acabou por diluir a compreensão do obsceno em toda a sua obra. O autor também contesta o uso dos termos erotismo e pornografia em relação ao conjunto da obra, a não ser que se redefina radicalmente seus significados ou que sejam tomados “em sentido muito diverso do corrente”.

A tetralogia obscena não pode ser considerada pornográfica porque não tem como finalidade excitar o leitor, mas, provocar-lhe um choque e assim derrubar as mentiras que sustentam a sociedade, de acordo com as palavras de Luisa Destri e Cristiano Diniz⁸. O que se configura na trilogia é o questionamento da subserviência da literatura às regras editoriais que visam somente o lucro.

Há em toda a tetralogia uma profusão divertida de substantivos que nomeiam os órgãos sexuais femininos e masculinos e também àquele comum aos dois sexos. Para o órgão feminino: xiruba, maldita, passarinha, fornalha, chambica, coisinha, nhaca, entre muitos outros nomes estrambólicos. Para o órgão masculino, a infinidade de substantivos

⁸ Artigo que integra o livro *Por que ler Hilda Hilst*, organizado por Alcir Pécora, publicado pela editora Globo em 2010.

também se estende em uma curiosidade vocabular: rombudo, mastro, mastruço, besugo, mondrongo, pintudão, ganso, porongo, estrovenga, e muitos outros mais. E para o órgão comum de dois gêneros: rodela, pregueado, cibazol, oiti, porvarino, chibiu, cuzaço, mucumbuco, e mais uma infinidade divertida de nomes.

O Caderno Rosa é antes de tudo um romance metanarrativo paródico que satiriza a arte de escrever romances e toda a pornografia que existe por trás desse comércio literário. A ótica satírica na qual Hilda Hilst lança sua luz, vai além do ato de escrever e tentar ser vendido ou lido. Essa formalização mexe com tabus como a sexualidade infantil, a pedofilia, a prostituição infantil, que nesse caso se agrava porque Lori é iniciada nesse mundo pelos pais, brinca seriamente com obras de autores como D. H. Lawrence, Henry Miller, Pierre L  uys ou George Bataille e ainda com as novelas francesas do século XVIII, na forma de diários ou epístolas que foram amplamente imitados em todo o mundo.

Há ainda outros três elementos literários que fazem de *O Caderno Rosa de Lori Lamby*, não uma obra pornográfica como intentam alguns, nem de menor valor est  tico, ou uma obra não-séria. Em primeiro plano, a personagem, que na tradição libertina, vai descobrindo aos poucos os prazeres carnavais e desnudando-se de sua pureza, é uma criança inocente. O pior crime está em sua iniciação que é incentivada pelos pais e na própria inocência de Lori em achar normal prestar favores sexuais em trocas de doces e “delícias” e de pronunciar “bananeiras”⁹. O obsceno se identifica com a moral, ou a falsa moral, que introduz cada vez mais cedo as crianças no mundo adulto.

A anarquia de gêneros também faz parte dessa obra, assim como nos outros livros escritos por Hilda Hilst. Em *O Caderno Rosa de Lori Lamby*, além do diário de Lori, intercalam-se cartas, contos e relatos e poesia clássica. E as máscaras do narrador provocam o questionamento: s quem realmente escreve o livro? Lori Lamby, ou a menina de oito anos seria o alterego do pai de Lori que em uma tentativa de vender sucumbe aos apelos do seu editor, o Lalau, e resolve escrever bandalheiras.

A perspectiva que Hilda Hilst passa ao leitor    crítica e desconfortante, pois satiriza a política literária. A realidade    vista sob outro ponto de vista que não o habitual, pelo menos, o habitual que a moral e os bons costumes tentam incutir na sociedade, que igualmente faz de conta que acredita. Constrói um discurso totalmente novo, apropria-se de textos de diferentes épocas, de autores diversos, e nos insere em um processo de reflexão a

⁹ As duas palavras significam na ordem: sevícias e bandalheiras, mas que são descritas por Lori como ela as compreende.

partir das primeiras linhas, jogando-nos dentro da cena e de onde não é mais possível sair sem um redimensionamento do nosso olhar.

Essa teia de matrizes diversas aparece mais uma vez em *Contos d'escárnio. Textos grotescos*. A anarquia de gêneros que se constrói com base no emprego de matrizes canônicas de diferentes gêneros, para dizer ao modo de Pécora. Neles, Crasso, o narrador, não se preocupa com um conto arrumadinho, com começo, meio e fim. Escreve “à maneira dos verbos chineses” e vai incluindo em sua narrativa:

(...) romance memorialístico; diálogos soltos intercalados à história; imitação de certames poéticos à moda das antigas academias; apóstrofes aos leitores, maltratados como ignorantões; apostrofes aos órgãos sexuais personificados, como apropriações bizarras de lugares-comuns do discurso pornográfico; contos e minicontos com autoria distribuída a diferentes personagens do livro; crônicas políticas; comentários etimológicos e eruditos; crítica literária, etc (PÉCORA, 2010 p. 14).

Crasso é um antinarrador de uma linguagem chula, que também faz uma crítica ao mercado banal da vendagem de livros: “[...] ao longo de minha vida tenho lido tanto lixo que resolvi escrever o meu.” E na sequência: “É tanta bestagem em letra de forma que pensei, por que não posso escrever a minha?” (PÉCORA, 2010, p. 16)

Em *Cartas de um sedutor*, o livro que encerra a trilogia obscena em prosa de Hilda Hilst, o narrador Karl ou Natiu descreve, em uma linguagem sardônica e cheia de um humor sutil, situações extremas de sexo proibido, confronta os costumes e a hipocrisia do comportamento do homem social. Redimensiona, assim, o olhar crítico frente às regras impostas à sociedade de consumo e a indústria cultural.

A pornografia não está escrita nos livros de Hilda Hilst, posto que estes não têm intenção libidinosa, mas sim, tirar o homem social do seu centro de conforto e expô-lo as suas próprias reflexões. A pornografia está no relacionamento promiscuo entre mercado editorial e o escritor que, na expectativa de ser lido, sucumbe, muitas vezes, aos apelos mais baixos, mesmo indo de encontro aos seus princípios.

Hilda Hilst justifica o lançamento de sua obra pornográfica alicerçada no pensamento de D. H. Lawrence sobre a literatura obscena, de que os textos precisam provocar choque no leitor e assim derrubar as mentiras que sustentam a sociedade, conforme lembram Luisa Destri e Cristiano Diniz. Com isso esperava, ao escandalizar o leitor, fazê-lo acordar, ganhar consciência, tirá-lo do estado de latência de sua vida

pequeno-burguesa. “Eu achava que não poderia deixar a pessoa dormindo; eu deveria sacudir a todos e a toda frivolidade, a futilidade de cada dia” (PÉCORA, 2010, p. 52).

Fechando a tetralogia obscena, Hilda Hilst mais uma vez desestrutura as balizas canônicas com um livro de poesias que desmorona a realidade cotidiana. *Bufólicas*, *corpus* desse estudo, que conta em sete impagáveis poesias a vida e a passagem do tempo das personagens em que guarda as temáticas dos contos de fadas, porém, com uma característica bastante singular – o riso.

Em uma espécie de voyeurismo, um rei, um anão, uma rainha, uma maga, a Chapéu, uma cantora e uma fada, colocam em xeque as questões existenciais. Chamam, assim, o leitor pelo apelo sexual, recolhendo “verdadeiras gemas de matéria baixa”, em um ato transgressor da palavra posta pelo avesso.

Rindo de ou rindo com, o riso torna-se um meio para escaparmos da opressão, ou seja, ele estabelece um ponto de ruptura entre os ditames da razão, da lei e da consciência e as banalidades sociais. Para isso, na literatura, a representação satírica de Hilda Hilst incumbe-se de fazer transbordar o riso pelo cômico, pelo grotesco, pelas grosserias, pelas exacerbações, pelo burlesco, pelo baixo calão, que se manifestam em grande estilo nas poesias *Bufólicas*.

Para a análise do riso e da comicidade no gênero cômico-sério, ao qual *Bufólicas* pertence, nos apoiaremos nas teorias de alguns autores que estudaram sobre o tema: Mikhail Bakhtin, Vladímir Propp, George Minois, Henri Bergson, entre outros, no capítulo a seguir.

2 RISO: SINE QUA NON

2.1 No meio do caminho tinha o riso

Morrer de rir; quem ri por último ri melhor; rir é o melhor remédio; o homem é o único animal que ri; rir até gargalhar; chorar de tanto rir; quem ri por último é por que não entendeu a piada; ridendo castigat mores...

Disciplina, ordem, regras sociais, a moral e os bons costumes, a igreja, a política, as normas familiares, todos nos impõem estatutos dos quais não se pode fugir sem o risco de sermos marginalizados. Todas essas forças nos capturando e nos jogando em uma espiral biológica e política deixando apenas uma fagulha para reacendermos o fogo que nos impele para a nossa própria existência.

O riso é essa fagulha que estrategicamente nos potencializa e nos permite uma revisita aos padrões estabelecidos. Cientes de nossa condição finita, o riso ao lado do humor, aparece como redentor do pensamento. Revela-se para o exterior, e com isso, alcança o poético, o sagrado, o erótico e outras experiências essencialmente humanas, revertendo a visão que temos da condição absurda que é a existência humana.

A prosa de Hilda Hilst situa-se nos gêneros do cômico-sério, e a partir dos elementos de sua poética, e por meio de uma leitura ao mesmo tempo divertida e crítica, satiriza o homem e sua vivência nos tempos modernos, os mitos, a ciência, a verdade por trás das máscaras e, assim, tudo se altera. Nesse fazer, subverte a realidade construída sob um olhar ao mesmo tempo ferino e bem humorado. Apropria-se também, parodisticamente de textos de todas as épocas, fazendo referência a diferentes discursos, com reflexões nada sutis e com efeito veloz e agudo.

Neste capítulo pretendemos analisar conceitos sobre o riso na literatura, buscando elementos norteadores como a carnavalização, a sátira, a ironia e a paródia, que constituem matéria essencial para entendermos a comicidade em *Bufólicas*, *corpus* dessa dissertação. São inúmeras as conotações a respeito do riso na tradição literária. Porém, alguns fatos devem ser considerados a fim de que melhor conduzamos nossas reflexões.

A teoria, usando as palavras de Propp, é necessária em qualquer campo do conhecimento humano, não sendo mais dispensável em nossos dias. Porém, o escritor russo alerta para uma falha fundamental daquelas teorias que se pautam sobre abstrações, ou seja, sem nenhuma relação com a realidade, o que ele chama de “filosofemas mortos”.

São páginas repletas de meros raciocínios desprovidos de novidades ou fato algum, ou meras ilustrações.

A essência da comédia em Aristóteles e, também, no século XIX, durante o Romantismo, tinha, de acordo com Propp, aquele caráter abstrato, pois a definiam a partir da tragédia como seu oposto, que na consciência dos antigos gregos possuía significado prioritário. No Romantismo, as teorias estéticas fundamentavam-se no sublime, no belo em oposição ao cômico enquanto algo baixo e, portanto contrário ao sublime. Propp propõe um estudo da comicidade, procurando defini-la enquanto tal, sem a preocupação de teorizá-las a partir do sublime ou do trágico.

Mikhail Bakhtin, por sua vez, aponta que o riso ocupa lugar modesto nesses estudos, provenientes dos especialistas do folclore e da história literária não considerarem o humor do povo em praça pública como objeto de estudo do ponto de vista cultural, histórico, folclórico ou literário. Tais estudos, segundo ele, quando aparecem, chegam totalmente deformados, pois as ideias e as noções aplicadas ao estudo lhe são alheias, posto que se formaram a partir da ótica da cultura e da estética burguesa dos tempos modernos.

Além dos teóricos já citados, pretendemos decifrar o riso por meio das nuances que o circulam. Para tanto, faremos o uso dos conceitos e argumentos apontados não apenas por Vladímir Propp em *Comicidade e Riso*, mas em vários outros, como Georges Minois, em *História do Riso e do Escárnio*; Henri Bergson, em *O riso*; Mikhail Bakhtin, em *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*; Linda Hutcheon, em *Poética do Pós-Modernismo*; José Luiz Fiorin, em *A introdução ao pensamento de Bakhtin* e David Lodge, em *A arte da ficção*.

Muitos estudiosos do riso afirmam que o homem é o único animal que ri, que não há comicidade fora daquilo que é propriamente humano, que se explica tanto pelo conhecimento de sua condição finita, como pela sua superioridade diante do risível. A concepção de sujeito desejante de seu corpo e de sua vida, porém circunscrito às normas sociais, morais, culturais e religiosas, e principalmente, à limitação biológica, marcada pela descontinuidade do ser, encontra no riso uma saída para o distanciamento que o atormenta e uma subversão do paradoxo vida-morte.

Assim, significa dizer que o riso surge falando do indizível, daquilo que foge às normas, como uma fuga diante da morte premente, posto que, diante do absurdo da parca vida humana, é pelo riso que tomamos consciência de nós mesmos, permitindo-nos uma convivência mais pacífica com a morte. O riso assume um papel social, produto dos costumes e ideias produzidos por essa sociedade.

Enquanto ato subversivo, o riso questiona as ações das autoridades instituídas na tradição cultural da sociedade. Ele derruba esses valores arraigados e quebra sua suposta seriedade, por meio da ironia, da paródia, da comicidade e de outros instrumentos de que a linguagem se apropria. Nessa direção aponta Propp (1992, p.46): “O riso é uma arma de destruição: ele destrói a falsa autoridade e a falsa grandeza daqueles que são submetidos ao escárnio”.

O riso bufólico de Hilda Hilst pode ser melhor compreendido a partir das considerações dos estudiosos citados anteriormente. A leitura de *Bufólicas* permite perceber o riso potencializado a partir da (des)construção das personagens e das histórias em que estão inseridas, pois, a priori, os contos de fadas e as fábulas, ainda que interessantes, não são histórias cômicas.

O tom bufo, a chacota corrosiva, o rebaixamento, o baixo corpóreo em evidência, essa degradação toda, essenciais na abordagem de Bakhtin, submetem o elevado, o sério, o sagrado, ao riso, destituindo-os de sua aura de sacralidade e grandeza, ou seja, tornam-se humanas e, por isso, passíveis do riso. Este não é um riso negativo, e sim, um riso regenerador do qual emerge a vida, como bem lembra Bakhtin:

Degradar significa entrar em comunhão com vida das parte inferior do corpo, a do ventre e dos órgãos genitais, e portanto com atos como o coito, a concepção, a gravidez, o parto, absorção de alimentos e a satisfação das necessidades naturais. A degradação cava o túmulo corporal para dar lugar a um novo nascimento. E por isso não tem somente um valor destrutivo, negativo, mas também um positivo, regenerador: é ambivalente, ao mesmo tempo negação e afirmação (1983, p. 19).

Em *Bufólicas*, lançado em 1992, constituído de sete poemas em que as personagens e as situações remetem aos contos de fadas, há uma conjugação na e pela linguagem obscena de uma consciência grotesca de um mundo posto do avesso, uma subversão dos valores éticos e estéticos, o que ressignifica as experiências humanas em sua totalidade existencial. Um exercício paródico que zomba da tradição dos gêneros literários e, também problematiza o pensar e o fazer estéticos que estão associados a nossa condição humana. O rebaixamento material e corporal do realismo grotesco provoca o riso ambivalente que sai consagrado ocupando um lugar primeiro diante das verdades socialmente aceitáveis que movem a nossa existência.

O riso esconde, assim, seu mistério, como diz Minois, e acrescenta uma infinidade de adjetivos caracterizando os ilimitados estudos possíveis acerca da paródia e do próprio riso:

Alternadamente agressivo, sarcástico, escarnecedor, amigável, sardônico, angélico, tomando formas de ironia, do humor, do burlesco, do grotesco, ele é multiforme, ambivalente, ambíguo. Pode expressar tanto a alegria pura quanto o triunfo maldoso, o orgulho ou a simpatia. É isso que faz sua riqueza e fascinação ou, às vezes, seu caráter inquietante (...). Na encruzilhada do físico e do psíquico, do individual e do social, do divino e do diabólico, ele flutua no equívoco, na indeterminação. Portanto, tem tudo para seduzir o mundo moderno (MINOIS, 2003 p. 15-16).

Ainda dentro desse universo do risível, Propp divide em seis tipos os diferentes aspectos do riso: o riso bom, o riso mau/cínico, o riso alegre, o riso ritual, o riso imoderado e o riso de zombaria, que são iminentemente humanos, ou seja, só existe comicidade, e conseqüentemente o riso, naquilo que é propriamente humano, que remete a sua presença. O autor, partindo da enumeração detalhada de Iurêniev, teórico e historiador soviético da comédia cinematográfica que reproduzimos a seguir, salienta a importância que o autor dá aos aspectos do riso e sua ligação às diferentes atitudes do ser humano:

O riso pode ser alegre ou triste, bom e indignado, inteligente e tolo, soberbo e cordial, indulgente e insinuante, depreciativo e tímido, amigável e hostil. Irônico e sincero, sarcástico e ingênuo terno e grosseiro, significativo e gratuito, triunfante e justificativo, despidorado e embaraçado. Pode-se ainda aumentar esta lista: divertido, melancólico, nervoso, histérico, gozador, fisiológico, animalesco. Pode ser até um riso tétrico! (PROPP, 1992, p. 27-28).

O teórico destaca o *riso de zombaria* como importantíssimo para a compreensão das obras literárias que o autor, apesar de considerá-lo mais tarde, não refere na extensa lista. Propp, a partir dos estudos de Iurêniev, coloca a zombaria em primeiro plano, pois “as relações recíprocas entre as pessoas que surgem durante o riso, ligadas ao riso, são diferentes: as pessoas zombam, ridicularizam, desfazem” (PROPP, 1992, p.28), e acrescenta a importância dessa observação para seus estudos.

Partindo da importância de se estudar o riso enquanto tal, Propp define três elementos constitutivos do riso: quem ri, quem é objeto do riso e a relação entre eles. Rimos dos defeitos dos outros, sejam eles morais, sociais, físicos ou intelectuais, mas, o risível surge “da manifestação repentina de defeitos ocultos e de início totalmente

imperceptíveis. Daí pode-se concluir que o riso é a punição que nos dá a natureza por um defeito oculto ao homem, defeito que se nos revela repentinamente” (p.44). Percebemos, então que é preciso um distanciamento entre quem ri e quem é o objeto do riso.

Uma passagem de *Bufólicas*, no primeiro poema, que conta a história de um rei gay, mudo e que governa com a peroba, comprova essa manifestação de defeitos ocultos. O clímax da história quebra com as expectativas, pois a atitude do rei “mudo” não é a esperada pelos seus súditos. Levado pela emoção, pelo desejo erótico, à procura de “um buraco negro/ para raspar (seu) ganso”, o rei age impensadamente e suas palavras proferidas “na rampa e na sacada” perdem-se “na memória dos tempos” (HILST, 2002, p. 14).

Propp, ao falar da sátira, afirma que a mesma não pode ser aplicada a objetos ou seres inanimados, se estes não estiverem associados a alguma característica humana. O mesmo se dá em relação aos animais; é preciso que a ideia de princípio espiritual seja concebida. Por essa razão, os aspectos e as ações físicas do homem são assunto profícuo na sátira. E desses aspectos e ações satíricas, o *corpus* dessa dissertação, mostra-se campo fértil.

Em *Bufólicas*, esse princípio espiritual relacionado aos animais pode ser percebido, por exemplo, no terceiro poema, Drida, a maga perversa e fria, em que um cachorro e um pato são humanizados pelos seus atos: “Comi o cachorro do rei/ Era um tipinho gay/ Que ladrava fino/ Mas enrabava o pato do vizinho.” Ora, trata-se de relações homoafetivas, que a princípio, por sua natureza, estariam vinculadas aos humanos. Neste caso, humanizam o cachorro e o pato e, por isso, são passíveis de riso.

Propp chama a atenção ainda para outros elementos constitutivos do riso, dos quais vamos destacar alguns, devido a sua aproximação maior com o nosso *corpus*. As características e as ações físicas são manifestações que podem levar ao riso. O “rir de” um rei gay; da choca preta da Chapéu; do longo porongo do anão; dos traques de uma maga perversa; da passarinha careca de uma rainha; da garganta-tesão de uma cantora; e ainda, do dedo prazeroso de uma fadinha.

Porém, em todos eles há uma outra manifestação que, Propp, identifica como “malogro da vontade” que é provocado por causas que se encontram fora da pessoa, mas também, podem ser puramente interiores, inerentes à pessoa. As causas interiores constituem a base, e as exteriores seriam o pretexto para sua manifestação fora. O autor refere-se à “distração humana sobre a qual existem inúmeras anedotas” e, usando uma

expressão aparentemente contraditória, diz ser possível que “a distração é consequência de alguma concentração” (PROPP, 1992, p. 95).

Essa manifestação acontece, por que, seja por distração, por vontade interior ou exterior, as personagens Bufólicas acabam, de uma ou outra forma, sofrendo esses malogros da vontade. Seja pelo uso distraído da voz, na maioria dos casos: temos a Cantora Gritante que morre pela garganta, a avó e o lobo que deixam escapar seu caso amoroso, o rei que fala impensadamente, o anão Cidão que não soube especificar seu pedido e outros casos que serão analisados no próximo capítulo.

Bakhtin, também discorre acerca do riso, utilizando-se, para isso, dos estudos sobre a obra de François Rabelais¹⁰. Na sociedade da Idade Média, segundo ele, havia uma divisão claramente acentuada entre o sério e o cômico. O sério era defendido pelas autoridades, pelos religiosos e pelos senhores feudais como atributo da cultura oficial. O cômico pertencia, essencialmente, à cultura popular, opondo-se à cultura oficial, devido ao seu valor subversivo. O autor faz uma analogia entre o carnaval e a literatura carnalizada. Nesse caso, a obra precisa ser marcada pelo riso que relativiza as coisas sérias ao dessacralizá-las e, também, às verdades estabelecidas e a tudo que é superior.

Observando o carnaval, o autor chega à teoria como a conhecemos, de que, “a carnavalização é a transposição do carnaval para a literatura”. Em oposição ao tom sério, propõe a inversão do tradicional e emancipa-se socialmente, através dessas manifestações carnavalescas pertencentes à vida cotidiana. O núcleo dessa cultura, ou seja, o carnaval situa-se “nas fronteiras entre a arte e a vida” (BAKHTIN, 1993, p. 06).

O autor define, ainda, a carnavalização como uma celebração do riso, e a paródia como o elemento que mais se aproxima de sua teoria, pois, através da sátira, faz-se a subversão da ordem e da realidade, responsáveis, então, pela queda das barreiras hierárquicas e dos tabus institucionalizados.

“A comicidade dirige-se à inteligência pura; o riso é incompatível com a emoção”, aponta Bergson (2004, p. 104). Isso quer dizer que, o que é risível para uns, não o é para outros. Os aspectos humanos, silhueta, rosto, movimentos, personalidade, raciocínio, ou seja, tanto a vida moral quanto a intelectual podem tornar-se objetos do riso. Mas, para que isso ocorra, é preciso um distanciamento, conforme explicita Bergson:

¹⁰ Escritor francês, médico e frade, ocupa um dos primeiros lugares entre os autores europeus, indiscutivelmente ao lado de Dante, Boccaccio, Shakespeare e Cervantes. Influenciou poderosamente, não só na literatura e língua literária francesa, mas também na literatura mundial. Sua principal qualidade é de estar ligado mais profunda e estreitamente às fontes populares que determinaram o conjunto de seu sistema de imagens, assim como sua concepção artística (BAKHTIN, 1993).

Descreva-se um defeito que seja o mais leve possível: se me for apresentado de tal maneira que desperte minha simpatia, ou meu medo, ou minha piedade, pronto, já não consigo rir dele. Escolha-se, ao contrário, um vício profundo e até mesmo, em geral, odioso: ele poderá tornar-se cômico se, por meio de artifícios apropriados, conseguirem, em primeiro lugar, fazer que ele me deixe insensível (BERGSON, 2004, p. 104).

Não queremos dizer com isso que o vício será cômico, mas que poderá tornar-se cômico, o que dependerá da habilidade do autor em utilizar a própria linguagem ao explorar as múltiplas possibilidades de manipulação das situações expostas. *Bufólicas* apresenta uma variedade desses “vícios” tão bem construídos, que rimos, não aquele riso gargalhado da comédia, mas um riso sutil, um riso crítico, porque na comédia rimos do gesto, e o riso sutil, crítico, incide sobre o ato. Isso, por que “o riso é a sabedoria, e filosofar é aprender a rir” (MINOIS, 2003, p. 62).

Para um entendimento sobre esse riso, pensemos em uma “rainha”, como a imaginamos, sua sobriedade, sua discrição, que traz em si o peso do modelo instituído, como se vê em “A rainha careca”, segundo poema de *Bufólicas*. Ula, a rainha, tem uma “passarinha careca” e chora e implora por um punhado de pentelhos. Ao ser atendida, pula e grita de alegria. Os aspectos humanos, os movimentos, a vida moral e intelectual, o seu “vício”, tornam-se cômicos devido a grande capacidade de Hilda Hilst desdobrar-se sobre a linguagem.

Antes de passarmos para o próximo riso, faremos uma referência ao carnaval como festa popular, que é o ponto de partida para entendermos os termos carnavalização e zombaria citados nos parágrafos anteriores. Logo após essas considerações, veremos o riso em suas manifestações carnavalizadas, grotescas, irônicas, satíricas e paródicas.

2.2 Carnaval: uma festa popular

O carnaval dos nossos tempos não é mais vivido como àquele da Idade Média e do Renascimento. Hoje, assistimos ao carnaval, o festejo que antecede a Quaresma, instituída pela Igreja Católica no século XI. Carros alegóricos minuciosamente enfeitados, homens e mulheres com roupas ornamentadas ou com quase total ausência delas, sempre

homenageando alguma personalidade conhecida da história, do cinema, do meio social, da literatura.

O carnaval popular é um espetáculo do povo, sem palco e sem ribalta, onde não existe divisão entre atores e espectadores. Todos participam ativamente da ação carnavalesca. O carnaval não se apresenta, como uma peça teatral, mas vive-se nele, obedecendo as leis que vigoram durante o espetáculo, vive-se, nas palavras de Bakhtin, “*uma vida carnavalesca*”. Uma vida às avessas, em um mundo invertido, desviado de sua ordem habitual. O carnaval é a segunda vida do povo, baseada no princípio do riso.

Revogam-se o sistema hierárquico e todas as formas de submissão: medo, etiqueta, reverência e outros ditames determinados pela desigualdade social hierárquica ou qualquer outra espécie de desigualdade entre os homens. Dessa forma, elimina-se a distância entre os homens e o que passa a vigorar é “o livre contato familiar entre os homens” ou ao modo de Bakhtin, uma categoria específica. “Através dessa categoria do contato familiar, determina-se também o caráter especial da organização das ações de massas, determinando-se igualmente a livre gesticulação carnavalesca e o franco discurso carnavalesco” (BAKHTIN, 2010, p. 123).

Todo o comportamento, o gestual e a palavra do homem saem de sua reclusão hierárquica – classe, título, idade, fortuna, etc. – que os delimitava na vida “extracarnavalesca” e, por isso, tornam-se excêntricos e inoportunos da visão do cotidiano não-carnavalesco. Forja-se, portanto, “um novo modus de relações mútuas do homem com o homem” (BAKHTIN, 2010, p. 123) que se sente capaz de se opor às onipotentes relações de poder da vida extracarnaval.

Em contraste com essas festividades carnavalescas, as festas oficiais da Idade Média, tanto as da Igreja como as do Estado feudal, contribuíam ainda mais para consagrar o regime em vigor. Uma revisita ao passado que servia para sancionar a ordem social presente. A festa oficial tinha o objetivo de tornar perenes e imutáveis as regras que regiam o mundo. Hierarquias, valores, normas e tabus religiosos, políticos e morais triunfavam nessa verdade dominante que assumia o status perene.

A cultura popular na Idade Média e no Renascimento apresenta-se em um mundo infinito de formas e manifestações do riso, opondo-se à cultura oficial, ao tom sério, religioso e feudal da época. As festas públicas carnavalescas, os ritos e cultos cômicos especiais, os bufões e tolos, gigantes, anões e monstros, palhaços de diversos estilos e categorias, a literatura paródica vasta e multiforme, etc. – possuem uma unidade de estilo e

constituem partes e parcelas da cultura cômica popular, principalmente da cultura carnavalesca, una e indivisível (BAKHTIN, 1993, p.03-04).

Bakhtin subdivide as múltiplas manifestações citadas acima em três grandes categorias que refletem um mesmo aspecto cômico do mundo e que, estreitamente inter-relacionadas, combinam-se de diferentes maneiras.

“As formas dos ritos e espetáculos” pertence à primeira categoria, incluindo-se os festejos carnavalescos, as obras cômicas representadas nas praças públicas, etc. As praças eram tomadas pelo povo nesses ritos e procissões, celebrando a “festa dos tolos”, “a festa do asno”, “as festas do templo”, “as festas agrícolas”, todas acompanhadas por bufões, bobos, gigantes, anões, monstros e animais “sábios”. O riso sempre acompanhava essas cerimônias que parodiavam os cerimoniais sérios. Essas festas realizavam-se com a intervenção dos elementos de uma organização cômica, oferecendo uma visão de mundo distorcida, não-oficial, construindo, assim, “um segundo mundo e uma segunda vida” (BAKHTIN, 1993, p.04-05).

Outra forma de cultura cômica popular são “as obras cômicas verbais” de qualquer natureza (incluindo-se as paródicas), orais e escritas, em latim ou em língua vulgar. Travestiam-se nessas obras, em um espírito carnavalesco, escrituras sagradas, nobres, elevadas, eruditas, científicas, dogmáticas, etc. A literatura cômica em linguagem vulgar era ainda mais diversificada e nela encontramos escritos análogos à paródia sacra, preces paródicas, canções de Natal, lendas sagradas paródicas, e outras, que utilizavam as fórmulas e os símbolos do carnaval, mais do que os escritos em latim.

Por fim, a terceira forma de expressão da cultura popular, as “diversas formas e gêneros do vocabulário familiar e grosseiro”, entre eles, os insultos, os juramentos, os blasfêmias populares, etc. É uma forma de comunicação baseadas nos gestos e vocabulário decorrentes do nivelamento social, anulando-se as formalidades e etiquetas. Esse vocabulário define a linguagem carnavalesca na sua função ambivalente, isto é, humilhante e libertadora. Os abusos físicos também caracterizam o comportamento carnavalesco, é a queda do alto, ou ainda, simbolicamente, a morte que dá a vida.

Havia uma diferença entre esses ritos e espetáculos organizados à maneira cômica, uma diferença de princípio, em relação aos da Igreja ou aos do Estado feudal que tinham caráter sério. No primeiro caso, ofereciam uma visão do homem, do mundo e das relações humanas, deliberadamente não-oficial, uma segunda vida, criava uma espécie de dualidade do mundo.

Porém, essa dualidade na percepção do mundo e da vida humana já existia no estágio anterior da civilização primitiva. No folclore dos povos primitivos, coexistiam os cultos sérios e os cultos cômicos, os primeiros, por sua organização e seu tom, tinham suas divindades convertidas em objetos de burla e blasfêmia pelos cultos cômicos; da mesma forma, acontecia com os mitos sérios em relação aos mitos cômicos e injuriosos; e paralelamente, aos heróis, seus sócios paródicos.

Porém, nas etapas primitivas, os aspectos sérios e cômicos da divindade, do mundo e do homem, eram, provavelmente, igualmente sagrados e oficiais, pois o seu regime social não conhecia nem classes nem Estado, de acordo com Bakhtin. No primitivo Estado romano, por exemplo, “durante a cerimônia do triunfo, celebrava-se e escarnecia-se o vencedor em igual proporção; do mesmo modo durante os funerais chorava-se (ou celebrava-se) e ridicularizava-se o defunto” (BAKHTIN, 1993, p.05).

Entretanto, ao se estabelecer o regime de classes e de Estado, torna-se impossível conceder direitos iguais a ambos os aspectos, de modo que as formas cômicas vão adquirindo um caráter não-oficial, modificando-se seu sentido, aprofundando-se, e finalmente, transformando-se nas formas da cultura popular.

Na Idade Média, o princípio cômico que reside nos ritos carnavalescos, em alguns casos, paródias do culto religioso ou eclesiástico, são exteriores à Igreja e à religião. Sua finalidade é libertá-la de qualquer tipo de dogmatismo, como também, do misticismo, da piedade, todos pertencentes à esfera particular da vida cômica.

O riso é o elemento unificador dessa diversidade de manifestações carnavalescas, que se inter-relacionam e se combinam de diferentes maneiras. Um riso coletivo em oposição à formalidade proibitiva da cultura oficial e do poder real e eclesiástico. Não é um riso negativo e destrutivo, que “liberta não apenas da censura exterior, mas antes de mais nada do grande censor interior, do modo do sagrado, da interdição autoritária, do poder, medo ancorado no espírito humano há milhares de anos” (BAKHTIN, 1993, p.81).

O riso carnavalesco é patrimônio do povo, o riso é de todos, é universal, atingindo a todas as coisas e pessoas, o mundo é percebido em seu aspecto jocoso, no seu alegre relativismo; é um riso ambivalente: ao mesmo tempo nega e afirma, é morte e vida, é burlador e sarcástico simultaneamente ao riso alegre e cheio de alvoroço. Escarnece do próprio povo, nunca está completo, sempre renascendo e se renovando com a morte, é um mundo em evolução em que os que riem também estão incluídos.

Assim é o mundo bufólico, alegre, jocoso, principalmente, cheio de alvoroços: um rei que governa com o falo, uma rainha que se entrega para o primeiro passante, uma maga

que espalha traques pelo caminho dos magos, uma menina (a Chapéu) que sodomiza o lobo, um anão triste e seu longo porongo, uma cantora que morre pela voz e uma fadinha lésbica que espalha alegrias em forma de uma estrelinha que ninguém conhecia a “cô”.

Outro elemento importante das festividades carnavalescas é o uso das máscaras, feitos de diversos materiais, papel, madeira, pano, gesso. É o motivo mais complexo e carregado de sentido da cultura popular. Na máscara, revela-se com clareza a essência profunda do grotesco. Para Bakhtin, a máscara traduz “a alegria das alternâncias e das reencarnações, a alegre relatividade, a alegre da identidade e do sentido único, a negação da consciência estúpida consigo mesmo;” (1993, p. 35). A essência profunda e complexa da máscara carrega outros simbolismos ao se transformar em manifestações como a paródia, a caricatura, a careta, as contorções e as “macaquices”. Ela não somente encarna o princípio de jogo da vida baseada numa inter-relação da realidade e da imagem, do princípio material e corporal, como também carrega os traços da sua indestrutível natureza carnavalesca.

A máscara incorpora a ambivalência plena, pois traveste e renova o sujeito numa relatividade social na qual se diluem as fronteiras que delimitam as camadas sociais e realidade é encoberta com uma imagem-símbolo. Dessa forma, a máscara exerce uma função morte-renascimento, pois liberta o povo durante as festividades de suas rotinas habituais, opõe-se a todos as hierarquias sociais, traveste e inverte a vida cotidiana. Ela promove um desnudar-se de sua real identidade, e com isso elimina-se a distância entre as pessoas e a relativização das hierarquias, o corpo individual desaparece e o homem passa a integrar a coletividade indissolúvel.

Outra característica marcante dessas festividades é a linguagem familiar da praça pública, que se distinguia pelo uso frequente de grosserias, de palavras injuriosas, algumas bastante longas e complicadas. Mas, o que Bakhtin destaca, são as grosserias blasfematórias dirigidas às divindades, constituindo-se em elementos necessários dos cultos cômicos mais antigos. Assim como outros atos carnavalescos, as blasfêmias eram ambivalentes, isto é, ao mesmo tempo em que degradavam e mortificavam, simultaneamente regeneravam e renovavam. Essas blasfêmias, que determinavam o caráter verbal típico das grosserias na comunicação familiar carnavalesca, adquiriam um caráter e profundidade intrínsecos e universais, criando uma atmosfera de liberdade.

As obscenidades, assim como as blasfêmias e outras formas de grosserias, converteram-se, de certo modo, em um receptáculo, onde essas expressões verbais proibidas e eliminadas da comunicação oficial se reuniram. Essas palavras assimilaram a

concepção carnavalesca do mundo, modificando suas antigas funções, que pela sua origem, tiveram diversas funções na comunicação primitiva basicamente de caráter mágico e encantatório, e adquiriram um tom cômico geral transmutando-se nas fagulhas da chama única do carnaval, convocada para renovar o mundo.

O rebaixamento é traço marcante do realismo grotesco¹¹ pois faz a transferência para o plano material e corporal, da terra e do corpo, de tudo que é elevado, espiritual, ideal e abstrato, em um conjunto alegre e benfazejo. Isto é, o cósmico, o social e o corporal estão ligados indissolúvelmente numa totalidade viva e indivisível” (BAKHTIN, 1993, p. 17). Assim como várias paródias latinas da Idade Média extraíam da Bíblia, dos Evangelhos e de outros textos sagrados os detalhes materiais e corporais degradantes, Hilda Hilst faz o mesmo, porém, utilizando-se de textos consagrados pela literatura: os contos de fadas.

Outras formas do realismo grotesco, entre elas a paródia, carregam essa característica do rebaixamento, da corporificação, da aproximação da terra, qualidade essencial desse realismo, que tem seu apogeu na literatura do Renascimento. De natureza carnavalesca é também inseparável da sátira e da ironia, assim como de outros gêneros sério-cômicos. A paródia ambivalente e bivocal parodia os textos sérios, zombando de suas vozes e, ao mesmo tempo, afirmando-se uma alegria com a outra voz. Dessa forma, “nega-se o discurso de autoridade e afirma-se a relatividade das coisas” (FIORIN, p. 97).

2.3 De riso em riso se vai ao longe

Sant’Anna afirma que na paródia a linguagem dobra-se sobre si mesma, dialogando com a realidade da própria linguagem, num efeito metalinguístico, e que pode se dar tanto a nível da intertextualidade, quanto a nível da intratextualidade, remetendo, assim, aos estudos de Bakhtin sobre a paródia. Sant’Anna considera a leitura do formalista russo referência obrigatória nos estudos sobre a paródia, pois:

¹¹ O termo grotesco surge no Renascimento que teve na sua origem uma significação restrita. Escavações feitas em fins do século XV, nos subterrâneos das Termas de Tito, em Roma, trazem à luz um tipo de pintura ornamental ainda desconhecida. Foi chamada de “grotesca”, derivado do substantivo italiano “grotta” (gruta). Anos mais tarde, foram encontradas decorações semelhantes em outros lugares da Itália. Eram formas vegetais, animais e humanas, que num jogo insólito, fantástico e livre, confundiam-se e transformavam entre si. Não havia fronteiras claras e definidas entre esses reinos naturais. As formas inacabadas misturavam-se num movimento interno exprimindo-se na transmutação de umas formas em outras (BAKHTIN, 1993).

preocupado em caracterizar os efeitos cômicos de diversas obras literárias, ele acabou extrapolando e, em vez de se limitar apenas ao estudo da paródia, acabou dando uma grande contribuição aos estudos socioliterários modernos, formulando os princípios básicos da teoria da carnavalização (1995, p. 09).

A paródia carrega a memória de ambos, ouvem-se a voz do parodiado e a do parodiante, por isso, ambivalente. Ao mesmo tempo em que zomba da voz séria, “afirma-se uma alegria com a outra voz” (FIORIN, p. 97), logo, nega o discurso de autoridade e afirma a relatividade das coisas. Hilda Hilst parodia não só escritores canônicos, como também o mercado editorial e, ainda, fere finamente as relações com Deus e com a morte.

A paródia é, geralmente, considerada como um deboche ou um exagero das peculiaridades do outro, porém, nem sempre ela carrega esses atributos. Para Propp, não só as peculiaridades individuais podem ser parodiadas, mas também, os fenômenos negativos de ordem social. A paródia sendo uma imitação das características exteriores da vida ou da arte acaba por ocultar ou negar aquilo que é parodiado. É também um dos instrumentos mais poderosos da sátira social, pois revela a fragilidade interior dos fenômenos de caráter sócio-políticos.

O humor paródico possui, pois, uma característica muito específica, que se utiliza do riso carnalizante, que se desvia do poder ideológico e literário vigentes, adquirindo força denunciatória ao questionar esses valores tradicionais. Ou, em outras palavras, a escrita paródica substitui o símbolo que antes identificava sujeito e objeto, deixando um espaço polissêmico que retira o leitor de sua participação contemplativa e o coloca como coautor.

A paródia, uma marca forte do Modernismo brasileiro de 22, implica um trabalho linguístico que atinge não só a literatura, mas também a sociedade. Volta-se, como vimos, para um ou vários textos, literários ou não, um movimento ou período literário, para os aspectos culturais de uma determinada época ou sobre os modelos de um gênero ou forma literária, e, em Hilda Hilst, também para o próprio texto em construção, assumindo-se como uma autoparódia.

Assim como Rabelais, objeto de estudo de Bakhtin, Hilda Hilst e suas *Bufólicas*, ridicularizam as instituições, o fanatismo, o dogmatismo, mostrando abundante e livremente imagens escatológicas de defecação, da morte, da destruição do corpo, desveladas no baixo corpóreo de um modo alegre e bem-humorado. Além disso, vale-se da linguagem das ruas entronizando uma coloquialidade que subverte aquelas socialmente aceitas pela prática canônica.

O riso de zombaria, como já apontou Propp é colocado em primeiro plano para os estudos literários, pois apenas ele está ligado à esfera do cômico. Todo o campo da sátira está ligado ao riso de zombaria, que é o tipo que mais se encontra na vida. A vida física, a vida moral e a vida intelectual, todas são passíveis de se tornarem objeto do riso. Esta observação estende-se também à arte, incluindo aí a literatura.

A sátira menipeia, de natureza carnavalesca, possui em sua estrutura elementos da carnavalização, que parecem, a princípio, heterogêneos e incompatíveis: “elementos do diálogo filosófico, da aventura e do fantástico, do naturalismo de submundo e da utopia, etc.” (BAKHTIN, 2010 p. 134). A cosmovisão carnavalesca é o princípio que consolidou todos esses elementos heterogêneos, por isso, considerada a força unificadora de elementos diferentes, ajudou a remover barreiras de toda espécie entre os gêneros, aproximando elementos distantes e unificando os dispersos. Mesmo passando por diversas mudanças em seu aspecto externo, conservou a sua natureza interna, que se caracteriza por “uma colocação manifesta das últimas questões da vida e da morte e por uma extrema universalidade” (BAKHTIN, 2010, p. 134).

Sem intenção moralizante, a sátira caracteriza-se por situações limites, opostas, uma violação do moralmente ou socialmente aceito, uma quebra de paradigmas, que geram peripécias de todos os tipos. É um gênero bastante flexível e mutável, capaz de penetrar em outros gêneros, pois teve grande influência no desenvolvimento da literatura europeia, assim como exerceu influência na literatura cristã antiga, na literatura bizantina, na Idade Média e no Renascimento e na Idade 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: uma palavra, uma verdade materializada na imagem do sábio que procura essa verdade (BAKHTIN, 1993, p. 114).

Outras particularidades fundamentais desse gênero são assim descritas por Bakhtin: combinação do fantástico livre e do simbolismo; é o gênero das “últimas questões”; o fantástico experimental; experimentação moral e psicológica; cenas de escândalos, comportamento excêntrico, declarações inoportunas, etc; contrastes agudos e jogos de oximoros; incorpora elementos da utopia social; emprego de gêneros intercalados: novelas,

as cartas, discursos oratórios (...) e fusão dos discursos da prosa e do verso; sua publicística atualizada (1993, p 115-118).

Ainda seria possível trazer um outro riso: o hilstiano. Esse riso apresenta-se, principalmente, em sua prosa de ficção, tanto na trilogia obscena, quanto em outras obras que a autora escreveu. O hibridismo de gêneros que compõem sua obra em prosa dessacraliza o próprio ato de criação literária. Parte dos desejos mais obscenos e dos aspectos mais grotescos das personagens e os opõem à essência maior do escritor, a busca pela perfeição. Personagens antinarradores utilizam-se da paródia, da intertextualidade, da carnavalização e do grotesco para lançar olhares nada animadores tanto ao ato de sua produção, como ao da cultura mercadológica literária.

O Caderno Rosa de Lori Lamby traz as implicações da relação com esse mercado a partir da visão à maneira da tradição libertina. Nessa tradição, a narrativa geralmente parte da inocência da personagem que aos poucos vai sendo iniciada na vida dos prazeres carnavais e espirituais. Porém, Lori tem apenas oito anos e, para piorar, é iniciada pelos pais, agravando ainda mais crimes como a pedofilia e o incesto. Assim como ocorre nas novelas libertinas, “se Lori é ingênua, ela é também naturalmente disposta para a bandalheira e nada vê de mal ou reprovável na venda de favores sexuais aos adultos, ainda mais se a venda se converte, por sua vez, em consumo de lixo cultural” (PÉCORA, 2010, p. 23).

O eixo narrativo é, desde uma perspectiva hedonista, lúdica, amoral e consumista, composto por um diário de menina que incorpora a anarquia de gêneros, comum à prosa hilstiana. Assim, a autora, combina à sua maneira, improvável ou inusitada, diferentes gêneros da tradição. Nesse processo de composição conectam-se:

um conjunto de cartas, contos e relatos variados; discussões a respeito de livros (nas quais, por exemplo, os modelos de erotismo moderno, como Lawrence ou Miller, são debatidos e recusados); traduções de poesias antiga; debates de discussões estilísticas e lexicológicas; além da admirável proliferação que faz com que, ao “Caderno Rosa”, se siga um “Caderno Negro”, e a este mais um conjunto de fábulas reunidas em um “Caderno do Cu do Sapo Liu-Liu” (PÉCORA, 2010, p. 24).

Alcir Pécora apresenta outras possibilidades a esse processo prolífero: 1- o que estava escrito não se referia ao vivido por ela, Lori Lamby, mas aos escritos rascunhados pelo seu pai, torturado por um editor malvado; 2- a personagem Lori ser apenas o nome do narrador-personagem criado pelo narrador-personagem do pai de Lori, também incompreendido pelo seu editor ambicioso, o Lalau; 3- também é possível sacar-se

narrador de dentro de narrador, caderno de dentro de caderno, sem que nada se afirme como possibilidade única.

Já em Bufólicas, a comicidade ocorre porque os poemas procedentes dos contos de fadas presumem-se sérios, porém na linguagem pela qual são transmitidas as histórias, na sua peculiaridade, na imagens e no tom irônico e satírico, reinventados pela autora, faz explodir o riso. Neles, a autora expulsa a linguagem do seu espaço celestial e instaura o conflito. Mas, sobre isso, dedicaremos o próximo capítulo.

3 O INCOMPOSSÍVEL SE FEZ ORDEM

3.1 Senta que lá vem história

O homem e sua inevitável infelicidade, seu desmazelo, seu pessimismo diante das coisas, o constante conflito entre a razão e o coração, são a espinha dorsal dessa obra. É o homem em seu estado natural, quase animal, alimentando-se dos sonhos dos outros na impossibilidade dos seus próprios sonhos.

O tom das poesias *Bufólicas* afastam-se radicalmente daquelas que Hilda Hilst dedicou-se em obras, como *Júbilo*, *Memória*, *Noviciado da Paixão*, ou em *Da Morte: Odes Mínimas*, ou ainda, *Poemas Malditos*, *Gozosos e Devotos*.

O que se percebe nesses poemas é, além do evidente deboche com o ser humano e suas necessidades mais elementares, seja de aceitação pelo outro, pela sociedade a qual pertence, ou pela busca por si mesmo, o caráter de paródia, de imitação grotesca, da caricaturização das personagens, a referência a obras consagradas como as histórias infantis e as fábulas que percorreram séculos até os dias de hoje.

Percorrendo os versos (ditos pornográficos por alguns críticos) percebe-se na obra, uma arma contra a ordem social e a ordem moral instituídas. Os desejos carnavais manifestadamente descritos fogem em direção oposta ao ideal literário ou ao ideal que defende o erotismo por alusão e nunca pela explicitude.

Os versos bufólicos ousam tanto lexicalmente, isto é, por falar sem preâmbulos, por falar as coisas ao pé da letra, ou usando uma expressão de Pietro Aretino¹², “foder ao pé da letra”, (BRANCO, s/d, p. 58) mas, principalmente, por ferir a moral do homem que se farta de água benta aos domingos, porque sua proposta de linguagem traz um erotismo cômico-satírico, sem enfeite algum, avesso a toda sexualidade pragmática arraigada e proposta pela cultura ocidental cristã.

Apesar desse erotismo literal, cômico, satírico, marcado pelo traço da ironia, dos termos chulos, do desnudamento do corpo, da pormenorização sexual, embora rotulada de

¹² Pietro Aretino foi um dos cultivadores do gênero erótico-satírico na Itália (1492-1556). Entre suas obras eróticas estão os *Sonetti Luxuriiosi*, que o poeta escreveu sob a inspiração das pinturas “obscenas” de Giulio Romano. Essa expressão encontra-se no poema 7: “(…)/ Vi vuo fatter per lettera, comare.” Na tradução: “Ao pé da letra quero-vos foder”. Com seus poemas ridicularizava a imagem pública de figuras ilustres, cuja retidão era mantida às custas do cinismo e da hipocrisia. Seus *Sonetos Luxuriosos* foram traduzidos no Brasil por José Paulo Paes (BRANCO, s/d).

pornográfica, os versos de *Bufólicas* mantém a sofisticação, referem às cantigas de escárnio e maldizer dos poetas provençais e galego-portugueses, sem perder o lirismo.

Bufólicas trata de poemas, para falar ao modo de Junqueira, em uma “insólita comunhão de sátira e desespero, de pensamento e emoção, de caducidade e transcendência, de liturgia e perversão, de náusea profana e êxtase religioso, de discurso oratório e balada metafísica”¹³ (JUNQUEIRA, 1989, p. 12).

São desventuras que acontecem em grande velocidade, desfechos que chegam ao insólito de tão incríveis, aventuras estranhas que destoam do normal, provocando o riso, que para a autora, inspirada nas palavras de Bataille “existem várias formas de saída para o excesso de lucidez, e uma das possíveis saídas é o riso” (PURCENO, 2010, p. 64).

Utilizando-se do que Nelly Novaes Coelho (1999, p. 67) chama de “uma tarefa nomeadora” existente na voz de Hilda Hilst, “a da palavra demiúrgica que cria o Real”, a autora, com muita supremacia mistura inteligentemente o sagrado e o profano, o medíocre e o elevado, o cômico e o sério, prosa e poesia, ou seja, uma literatura ambivalente capaz de atingir um lirismo sublime e superior, e, por outro lado, provocar o riso inteligente e sagaz.

As próximas linhas abordarão os sete poemas que Hilda Hilst soube tão bem personificar e nos mostrar que tudo, os valores morais, os físicos, o emocional do homem, apontam para uma mudança de paradigmas e podem ser passíveis do riso.

Bufólicas traz à cena os contos de fadas num tom dessacralizante, a começar pelo título, um neologismo criado por Hilda Hilst, que nos remete a dois substantivos diferentes, mas, relacionados à literatura – bucólicas – lembrando as canções pastoris, e – bufão – o riso acompanhando a palavra, ou o desempenho de um bufão, de extração cômica popular. Hilda Hilst amálgama essas duas palavras e forma a sua, criando uma paródia esdrachada dos contos de fadas.

A epígrafe que anuncia o livro e seu tom dessacralizante “Ridendo Castigat Mores”, ou rindo se castigam os costumes, acompanham a figura de um homem, seria ele o “biscate peludo” e uma mulher portando uma coroa, seria a “rainha careca”? O nome do livro e a epígrafe são, como já afirmou Pécora, um exercício de estilo que parodia os contos de fadas assim como as fábulas e suas alegorias morais.

¹³ Ivan Junqueira, na introdução do livro, *Ensaio de T. S. Elliot*, faz uma crítica ao escritor e aos versos de seu livro, *The Wast Land* “sem a leitura dos quais ninguém poderá entender seu ensaísmo ou sua crítica literária. Nesses versos, sua visão do mundo é essencialmente pessimista e apocalíptica, sugerindo-nos uma árida “terra desolada” na qual se arrastam e agonizam os “homens ociosos”.

Os contos de fadas do nosso imaginário, nem sempre foram representados como os conhecemos hoje. Isso pressupõe um retorno ao passado longínquo da sociedade humana, época em que questões como vida e morte só podiam ser explicados pelo pensamento mágico. A palavra era o meio de transmissão das narrativas baseadas na imaginação e na intuição, a fim de compreender o desconhecido e também, como forma de perpetuar as situações vividas pelos grupos de pessoas que ali coexistiam.

Para Nelly Novaes Coelho (1991), que desenvolveu um estudo sobre os contos de fadas, as narrativas míticas ou lendas, são as primeiras formas de narrativa popular. São narrativas que falam de heróis extraordinários, duendes, deuses, em que as situações estão ligadas ao domínio do sobrenatural, aos mitos que dão origem as coisas e ao homem.

As diferentes formas de narrativas orais nascidas entre os povos da Antiguidade, e depois com a sua forma escrita, foram sendo fundidas, difundidas e transformadas até chegarem às nossas mãos, porém “o caudal de literatura folclórica e de velhos textos novelescos que, apesar de terem origens comuns, assumem em cada nação um caráter diferente” (COELHO, 1991, p. 11).

Dessas formas narrativas, os contos maravilhosos e os contos de fadas surgiram de fontes bem diferentes, mas que pelo seu caráter maravilhoso, acabaram identificadas entre si como formas iguais. Porém, cada uma dessas narrativas dá expressão a problemáticas diferentes.

Os contos de fadas de origem celta eram escritos em poemas que revelavam amores estranhos, fatais, eternos, etc. Mais tarde, esses poemas integraram o ciclo novelesco arturiano, essencialmente idealista e preocupado com os valores eternos do ser humano: os de seu espírito, e transpondo os séculos chegaram ao nosso século.

Os contos maravilhosos tiveram sua origem nas narrativas orientais e enfatizam a parte material/sensorial/ética do ser humano, ou seja, suas necessidades básicas: estômago, sexo e vontade de poder, as paixões do corpo. *As mil e uma noites* trazem um acervo extraordinário sobre as paixões do corpo, uma paixão mais erótica do que o amor espiritual.

As fadas fazem parte do folclore europeu ocidental e de lá migraram para as Américas quando ficaram conhecidas como seres fantásticos ou imaginários, de beleza surpreendente sob a forma de mulher, com virtudes e poderes sobrenaturais. Esses seres maravilhosos interferem na vida dos homens, ajudando-os em situações limites, quando nada mais pode ser feito.

Para Coelho, as fadas também podiam encarnar o Mal, representando as bruxas, ou seja, o avesso da figura bela das fadas. E ainda, salienta para o fato de que, vulgarmente fada e bruxa “são formas simbólicas da eterna dualidade da mulher ou da condição feminina” (1991, p. 32). Esses seres mágicos e encantados tem seu nascimento “naquela fronteira ambígua entre o real e o imaginário, que vem, desde a origem dos tempos, atraindo os homens (1991, p. 32).

De acordo com os estudos de Coelho, “a espiritualidade marcante ou a tendência para a fantasia e para o mistério” possibilitou a transmutação do real ou da História, para o imaginário ou para a lenda, e daí, para a literatura. Os romances e narrativas maravilhosas bretãs foram os precursores dos contos de fadas. Sob esse aspecto, Coelho aponta para a presença pela primeira vez das fadas: “A diluição da História na lenda ter-se-ia dado com o nascimento da literatura céltico-bretã: os *lais*, romances ou novelas de cavalaria, nos quais as fadas teriam surgido pela primeira vez, como personagens” (1991, p. 43).

Entre os muitos textos fontes, o “Beowulf” e os “Mabinogion” serviram de referência tanto para o surgimento das fadas como prova da diluição da História no mito.

O primeiro texto fonte é um poema expresso em língua anglo-saxã, originário das Ilhas Britânicas. Surgido em meados do século VII é considerado, ao lado das sagas escandinavas, um dos mais belos e importantes textos épicos da Europa anglo-saxã e nórdica, que relata fatos acontecidos na Dinamarca do século VI, em terras do rei nórdico Hygelac, vividos pelo seu heroico sobrinho Beowlf.

“Os Mabinogion” são poemas escritos em língua gaulesa por volta do século IX e também pertencem aquela fronteira entre o real e o imaginário onde cresceram os textos fontes da narrativa maravilhosa. Estão entre os mais antigos documentos da poesia primitiva céltico-gaulesa. São relatos fantásticos, seres maravilhosos, sortilégios, fadas, magos, encantamentos e metamorfoses, animais monstruosos, paisagens irreais, em que o rei Artur e seus cavaleiros engendram todo tipo de peripécias.

Dessa primitiva coletânea surgem os *lais* bretões, que transformando aqueles motivos originais, acabaram por dar origem às novelas de cavalaria arturiana. Sobre a imaginação nova e misteriosa dessas primeiras novelas, pode-se afirmar que:

O mundo clássico greco-romano não conhecera nada igual. Nem tampouco o conhecia o mundo germânico, que engendrou a epopeia heroica das canções de gesta. Nos celtas, estariam, pois, as raízes desse novo espírito mágico, sensual-místico e etéreo, que mais tarde se vai fundir de maneira perfeita com o espírito do Cristianismo nas novelas do ciclo do Graal, criação medieval (1991, p. 47).

Esses *lais* mostram um mundo envolto em magia, metamorfoses, a natureza presente pelas árvores representam o mundo natural, o elo de ligação entre os homens e o mundo sagrado. Esses elementos mágicos e naturais nos permitem ver o mundo pelo olhar dos celtas, pois carregam em seus versos elementos importantes para o estudo da cultura e da sociedade celta.

As Novelas de cavalaria do rei Artur ou do ciclo arturiano tornaram-se conhecidas por toda a Europa. As coletâneas multiplicavam-se por toda parte. Isso explica a espiritualização que tomou conta da Europa medieval e, que na literatura novelesca substitui o ideal guerreiro-religioso das novelas carolíngias. Nesse momento predomina o ideal heroico-amoroso-mágico sobre o guerreiro.

Lancelote do Lago foi um dos cavaleiros mais fascinantes das aventuras heroico-amorosas. Nutria um amor indestrutível pela rainha Ginevra, esposa do rei Artur. Desse amor – mágico e pecaminoso – nasce Gallaz, o único cavaleiro que encontrou o Graal.

Nas narrativas arturianas mistura-se o sobrenatural diabólico, o maravilhoso das metamorfoses e a magia das fadas em sua ambivalência benéfica/maléfica. Um novo ideal começa a surgir, a partir dessa complexa mistura de elementos, – o ideal de vida cristã –, transformando a ordem sentimental em disciplina ética e a confundir as emoções da arte e do amor com a ação prática do real.

A primeira publicação, escrita por Perrault, em fins dos anos 1600, destinada às crianças continha oito contos, todos originários dos antiquíssimos *lais* ou dos romances céltico-bretões e de narrativas originais indianas, que foram perdendo seus significados originais com as transformações e fusões sofridas.

A Bela Adormecida no bosque, Chapeuzinho Vermelho, O Barba Azul, O Gato de Botas, As fadas, A Gata Borralheira, Henrique do Topete e O Pequeno Polegar, faziam parte de Contos da Mãe Gansa. São seis contos de fadas e dois contos maravilhosos, já que à época ainda não havia distinção entre eles. Todos eram igualados como história e contos do passado, ou como Contos da Mãe Gansa.

Assim como Perrault, os irmãos Grimm recolheram da memória popular as antigas narrativas maravilhosas, lendas ou sagas germânicas e, posteriormente, publicaram com o título de Contos de fadas para crianças e adultos, entre 1812-1822. Porém, apenas uma ou duas dezenas transformaram-se em literatura infantil.

Os contos mais conhecidos são: “A Bela Adormecida”, “Os músicos de Bremen”, “Os sete anões e a Branca de Neve”, “O Chapeuzinho Vermelho”, “A Gata Borralheira”, “O corvo”, “As aventuras do irmão Folgazão”, “A dama e o leão”, entre outros.

Assim como em Perrault, nos Grimm, os motivos, episódios e personagens, revelam o fundo comum das fontes orientais, célticas e europeias. Para que as personagens alcancem o final desejado, precisam vencer muitos obstáculos. Também é comum aos dois a atmosfera de leveza, bom humor e alegria, neutralizando os medos ou dramas existentes nos contos.

Diferentemente dos autores acima, o dinamarquês Hans Christian Andersen, que, hoje é considerado o verdadeiro criador da literatura infantil, tem seus contos desprovidos desse espírito de leveza, pois o que predomina, geralmente, é um ar de tristeza ou dor.

Andersen escreveu por volta de duas centenas de contos infantis, uma parte retirada da literatura popular nórdica, de origem germânica e a outra parte, criação do próprio autor. Sob o título de Eventyr ou contos, essa nova literatura apresenta-se enternecida pelo sentimentalismo romântico que surgia na época.

Assim como nos contos de fadas, as poesias *Bufólicas*, falam de reis, rainhas, anões, fadas, objetos mágicos, bruxas, etc. Todas essas personagens, representando o bem ou mal, retomam as temáticas dos tradicionais contos de fadas. Envolvem o leitor misturando o onírico e o sobrenatural e criam um clima de magia em que o cruzamento entre o real e o imaginário forma uma teia entre o mundo possível e o impossível.

A imaginação “febricitante” de Hilda amaldiçoa a ortodoxia e daí surgem anomalias físicas e morais. São versos “bandalhos” que parodiam a tradição dos gêneros literários dos contos de fadas e das fábulas. Dessa forma, o riso circunda o livro *Bufólicas*, em não raros momentos, sardônico, alegre, sarcástico, despudorado, divertido, gozador, e, em outros, animalesco, burlesco ou de zombaria entre tantos aspectos do riso, que em todos os casos ligam-se às diferentes atitudes dos seres humanos.

Porém, “a estratégia escandalosa de chamar a atenção para sua obra por meio da suposta adesão ao registro pornográfico” (PÉCORA, 2010, p. 09), não desabona sua produção literária, assim como não é possível isolá-las da sua literatura considerada séria, como intentaram alguns críticos ou apologistas de Hilda Hilst, pois:

Os escritos obscenos de Hilst apenas manifestam, com a crueza do calão, do sarcasmo ou do bestialógico, a mesma marca cega que está em todos os textos hilstianos como um interdito de significação. Esse interdito carrega um traço ostensivo de crueldade, cujo efeito imediato é o riso

com dor, o riso satírico que busca ferir, não o riso polido e pedagógico da comédia aristotélica (PÉCORA, 2010, p. 25-26).

Dessa forma, Hilda Hilst em *Bufólicas*, “escreve torto por linhas certas” o fato de que a liberdade de um é com certeza alvo de ódio e ciúmes vingativos, o obsceno reside na ambivalência entre os desejos mais puros e generosos de um lado e as crueldades assumidas do outro lado. O que Hilst faz é sardonizar o homem que está sempre, mesmo que por meios baixos, tentando se igualar ou superar o outro.

As sete figuras-personagens traduzem papéis fundamentais do imaginário ocidental, porém, são desvestidas, mostradas pelo avesso em atitudes que nada têm de convencional, em que o erótico obsceno tem papel ambivalente, pois ao mesmo tempo em que desmistifica a imagem da mulher idealizada dentro de um sistema patriarcal, por outro lado, não corresponde a esse modelo patriarcal, pois as libidos estão expostas sobre todas as formas.

A dessacralização traz marcas da carnavalização, teoria desenvolvida por Mikhail Bakhtin, desenvolvida no segundo capítulo, mas que reforçamos aqui, devido sua importância. O deslocamento da vida de seu curso habitual, a violação da moral, de tudo o que é aceito na sociedade, o caráter excêntrico, impregnam a obra *Bufólicas*.

O baixo corporal é outro princípio pertencente à carnavalização que Hilda Hilst soube aproveitar com maestria, conjugando órgãos genitais, a satisfação das necessidades naturais, a cópula, dando ênfase para os “baixios” do corpo em oposição às funções nobres. Porém, ao tomar o lugar do outro, o baixo não aparece como algo negativo, mas como regenerador, como princípio da vida.

Em *Bufólicas*, Hilda Hilst, mostra corpos que nada têm em comum com as imagens clássicas de corpos bem acabados, proporcionais, jogando em uma grande espiral os defeitos e anormalidades grotescas desses corpos. “Daí, os orifícios e protuberâncias desmesurados: boca aberta, falo descomunal, ventre enorme, seios imensos, anus exposto” (FIORIN, 2008, p. 96).

O reizinho gay, além do fato de ser gay, tem um enorme falo que usa como cetro; a rainha de farta cabeleira que nada tinha nos meios por que de passarinha era careca; Drida, a maga perversa e fria defecava sobre as casas e ainda se divertia com atos sexuais sádicos; a Chapéu e sua avó que nada tinham de moral e a avó ainda enganava a neta ao fornicar com o Lobão atrás do fogão; Cidão o anão triste que possuía um órgão enorme “que quando ativado/ virava... a terceira perna do anão”; a cantora gritante que se utilizava da

voz para excitar os homens da vila; e Filó, a fadinha lésbica que praticava atos sexuais com homens e mulheres e até com bonecas.

A autora vai esculpindo imagens, desenhando-as em suas formas grotescas, são falos gigantes, um lobo afeminado, uma rainha careca em seus meios, uma menina nada inocente... Bizarrices, que Alcir Pécora declara ser:

Um exercício de estilo que parodia tanto fábulas antigas, como suas histórias antigas, com suas histórias de maravilhas que constituem alegorias morais, quanto conto de fadas, aos quais também aplica desfechos hilariantes em que o pior crime é o da inocência. (2002, p. 08)

Nesse sentido *Bufólicas* é híbrida, paródica, há uma grande liberdade imaginativa e/ou fantasiosa sem preocupação com a verossimilhança, o caráter satírico não é moralizante, ou seja, possui características da carnavalização, pois:

Para ser carnavalesca, é preciso que uma obra seja marcada pelo riso, que dessacraliza e relativiza as coisas sérias, as verdades estabelecidas, e que é dirigido aos poderosos, ao que é considerado superior. Neles aliam-se a negação (a zombaria, o motejo, a gozação) e a afirmação (a alegria). Por isso, ela opera muito com os duplos, os dois polos: o nascimento e a morte, a benção e a maldição, o louvor e a injúria, a juventude e a decrepitude, o alto e o baixo. (FIORIN, p. 96)

Dessa forma, Hilda Hilst vai destronando reis, rainhas, fadas, desconstruindo as histórias clássicas e delegando-lhes lugar privilegiado no imaginário popular, em que a inocência dá lugar a bandalheira e ao obsceno acompanhados do riso. Esse riso tem uma força corrosiva que leva a uma explosão de liberdade, e os dogmas e o autoritarismo perdem seu lugar privilegiado, dando lugar a uma força regeneradora.

A seguir serão abordados os sete poemas que Hilda Hilst soube tão bem personificar e nos mostrar que tudo, os valores morais, físicos, emocionais do homem, apontam para uma mudança de paradigmas e podem ser passíveis do riso.

3.2 Abaixo da linha da cintura

Predominam no livro uma infinidade de adjetivos, advérbios e substantivos nomeando todos os orifícios mais baixos do homem. Nas imagens do corpo e da vida

corporal, os exageros, as hipérboles, a profusão, os excessos, - sinais mais marcantes do estilo grotesco – aparecem em todas as páginas.

“O REIZINHO GAY”, história que abre o livro, aponta desde o seu título, a primeira inversão cômica: o rei é gay e reina com o falo. Nos contos de fadas, o rei é sempre soberano, um ser distinto que reina com amor e carinho, que é justo e que acolhe os seus súditos, ou seja, é um sujeito bem acabado, que usa as funções nobres do corpo, “as do alto, do pensamento, do espírito” (FIORIN, 2008, p. 97).

O rei sempre ocupou lugar de destaque nas civilizações, todas as imagens a seu respeito são sempre de um ser superior a que se deve respeito. Seu papel de controle estende-se do domínio cósmico ao domínio social, onde reina o estabelecimento da justiça e da paz, do equilíbrio e da harmonia.

O rei céltico era eleito entre os representantes da classe militar e seu grande papel é assegurar a prosperidade de seus súditos. Porém, o rei que se vale de sua autoridade para usurpar o povo, o rei mau, termina seus dias tragicamente, afogado numa cuba de vinho ou cerveja em seu castelo incendiado.

Nesse primeiro poema, o título serve de apresentação para a personagem caracterizada pela sua sexualidade e os primeiros versos anunciam um primeiro rebaixamento:

Mudo, pintudão
O reizinho gay
Reinava soberano
Sobre toda a nação.
Mas reinava...
APENAS...
Pela linda peroba
Que se lhe adivinhava
Entre as coxas grossas.

Um rei mudo e com falo enorme que lhe serve de cetro. Em Bakhtin (1993) o falo¹⁴ tem importância dentro do sistema de imagens grotescas, posto que, ao referir-se à

¹⁴ O falo é símbolo de poder gerador, fonte e canal do sêmen, enquanto princípio ativo. De diversos símbolos procede um sentido fálico, como o pé, o polegar, a pedra erguida, a coluna, a árvore, etc. Sua representação não é obrigatoriamente esotérica nem erótica: ela significa

fecundação, remete à recriação, ou, nesse caso, à reformulação da ordem estabelecida. Mas também, é preciso chamar a atenção ao aspecto topográfico essencial da hierarquia corporal carnavalizada, o falo toma lugar da fala, essa localiza-se na boca e no pensamento, lugar alto, do nobre, enquanto, no reizinho pintudão é remetida para o órgão gigantesco do rei.

O cetro e a fala pertencem ao alto do corpo e da vida corporal. Transformar um objeto superior em um inferior é destroná-lo, rebaixá-lo, e, nesse caso, evoca, a substituição do rosto pelo falo. É o rosto às avessas, o alto pelo baixo. “O objeto representa um papel que não é o seu, e graças a isso anima-se de uma maneira nova” (BAKHTIN, 1993, p. 328). O falo ganha vida própria, as características particulares da sua matéria podem ser apalpadas, renovando esse objeto.

Além disso, encontramos em grande escala o exagero nominal do órgão que traz a palavra ao reino: referindo-se ao rei como pintudo e pintudão, apresenta uma série de nomes ligadas ao órgão sexual: peroba, bronha, régio falo, gigante, etéreo, ganso e mastruço. Bakhtin afirma que: “a concepção grotesca do corpo vivia nas imagens da própria língua, nas formas do comércio verbal familiar; ela residia também na base de todas as gesticulações que servem para injuriar, rebaixar, espicaçar, etc.” (1993, p.298).

Essas denominações também fazem parte das outras poesias e de suas personagens, como podemos observar em “O anão triste” – pau, ganso, porongo, bastão, terceira perna, estrovenga, mastruço, tico, bimba, berimbau. – mas, essas denominações também podem ser observadas nas personagens femininas: passarinha, monte, meios, cabeluda, pertencentes a Ula, a rainha careca; gruta, choca preta, buraco, (Chapéu e sua avó), para o lobo, quinhão e nabo; em “A cantora gritante” e “Drida, a maga perversa e fria” os nomes referem-se a ambos os sexos: cuzaço, no dele dito cujo, buraco (ânus), rodela, bagos, xerecas, gorgomilos, baixios, nabo, garganta-tesão; a fadinha Filó também entra nessa lista: cona, bastão grosso, troço, oiti e bunda.

Voltemos ao ponto de partida da análise sobre o poema e ao primeiro verso, “mudo, pintudão”, um em oposição ao outro, pois enquanto a mudez é símbolo de ausência da

simplesmente a potência geradora que, sob essa forma, é venerada em diversas religiões. Segundo Galeno, a opinião que prevaleceu durante toda a Idade Média é a de que o sêmen provém do cérebro e desce pela medula. Ele, o falo, é chamado de sétimo membro do homem: ele é o centro e em torno dele se ramificam as pernas, os braços, a coluna vertebral por onde corre o sêmen e a cabeça onde este se forma. Para Sepher Yerira, o falo preenche uma função, não somente geradora, mas equilibradora no plano das estruturas do homem e da ordem do mundo. Esse sétimo membro é também relacionado com o sétimo dia da criação, dia do repouso, e com o justo, cujo papel é o de equilibrar e sustentar o mundo. Daí a importância dada ao bom ou ao mau uso desse sétimo membro (CHEVALIER & GHEERBRANT, p.418).

palavra, pintudão é a força, que faz do “reizinho gay” um soberano ditador, que usa o pênis como cetro, e que faz a todos sucumbir diante desse gigantesco falo.

Na continuidade do poema, “diante do mistério/ desse régio falo/ que de tão gigante/ parecia etéreo”, as imagens do corpo grotesco e os exageros do baixo material elevam-se ao sobrenatural, tomam proporção de algo divino e elucidam o sistema de imagens ambivalentes. As imagens do corpo e da vida corporal adquirem, assim, valores cosmológicos divinos pela palavra criadora.

Dessa forma, apesar de causar estranheza a caracterização de um rei como “mudo, pintudão” e portador de uma anomalia genital que motiva o olhar para as partes baixas do corpo, não o desabona. É justamente essa anomalia que lhe garante o poder sobre seus súditos, mesmo sem usar sua voz.

Porém, se a palavra não era necessária, no desfecho do poema, a exposição ápice do rebaixamento é a manifestação pública da nobreza sobre seus desejos mais recônditos. Por isso, seus desejos homoafetivos explodem num grito:

Ando cansado
De exhibir meu mastruço
Pra quem nem é russo.
E quero sem demora
Um buraco negro
Pra raspar meu ganso.
Quero um cu cabeludo!
(HILST, 2002, p.14)

Vem à tona um dos tabus sexuais da nossa sociedade, a preferência sexual “deformada” desse rei, pois não só vai de encontro aos discursos religiosos e morais, como também contraria as palavras bíblicas “crescei e multiplicai-vos”, e que nesse conto, o que cresce e se multiplica aos olhos dos súditos é a “linda peroba” do reizinho gay. Ora, o rei infringe as duas acepções dadas ao falo: não se incumbe da função geradora e menos ainda da equilibradora e sustentadora do mundo, ou seja, nem o equilíbrio das estruturas do homem nem a ordem do mundo estão livres desse domínio maléfico.

Além do fato de usar o falo como cetro, diante do qual todos se calam e acabam sucumbindo, representa, ainda, a sociedade falocêntrica, em que as palavras ficam em segundo plano quando se trata de olhar o outro como atrativo sexual. Essa morte pode ser

analisada desde uma perspectiva social ou moral e até mesmo no que se refere à justiça e a política.

Temos, ainda, o destronamento desse rei em minúsculas, que por si só já é uma forma de escárnio, que mata de susto seus súditos, e como não há Rei sem reino, Hilda Hilst ri e faz rir diante do grotesco, do absurdo que é usar a palavra para tamanho descabimento e aí se encontra a envergadura moral da história: “a palavra é necessária diante do absurdo” (HILST, 2002, p. 14).

Os versos finais acabam por dessacralizar esse rei, ao matar todos os súditos de susto diante das palavras do soberano pintudão, que “na rampa e na sacada” ordena para si e sem demora “um buraco negro/ para raspar meu ganso/quero um cu cabeludo!” e que vem balizados pela moral da história:

E foi assim
Que o reino inteiro
Sucumbiu de susto
Diante de tal evento...
Desse reino perdido
Na memória dos tempos
Só restaram cinzas
Levadas pelo vento.

Moral da estória:
A palavra é necessária
Diante do absurdo.
(HILST, 2002, p.14)

Observamos nesse poema, e em todos os outros dessa obra, um recurso típico das fábulas, que nesse caso, para o reizinho gay, não foi suficiente reinar com seu “régio falo”, mas precisou tornar público seus desejos mais íntimos, e num processo de carnavalização do reino rebaixou tudo ao governar com seu cetro/pênis. Esse emprego ou destinação que não são seus desencadeia o riso regenerador, e o objeto renova-se no seu modo de existência inédito.

Análogo ao reizinho, temos “A rainha careca”, que tinha sua virtude imaculada em “uma passarinha careca”. O ponto nervoso do poema está no contraste entre a figura régia

e a dama queixosa de sua desaventurada castidade. Sua maior tristeza, e nem mesmo sua farta cabeleira, traziam alívio a sua aflição e descontentamento. Assim começa o poema: “De cabeleira farta/ De rígidas ombreiras/ de elegante beca/ Ula era casta/ Porque de passarinha era careca.”

Assim como o rei, a rainha na tradição cultural, seja nas histórias infantis ou nas cinematográficas, desempenha um papel importante, boa ou má, ela faz parte da trama, às vezes por toda a história e em outras por um breve momento, como é o caso da mãe de Branca de Neve. Na versão dos irmãos Grimm, a rainha desejou ter uma filha branca como a neve que caía do céu como se fossem penas, bochechas vermelhas como o sangue que manchou a neve depois que ela espetou seu dedo numa agulha enquanto costurava e negra como o ébano do caixilho da janela por onde olhava a neve.

A ordem da rainha foi atendida e logo em seguida nasce uma menina com a cutis tão alva como a neve e tão corada como o sangue e com cabelos negros como o ébano. O desejo real foi atendido, mas a mãe-rainha desaparece da história para dar lugar à madrasta-rainha que fere e inveja a enteada.

A nossa rainha-careca também tem seus desejos atendidos por um “biscate peludo”, mas, diferente das duas rainhas anteriores, nem morre nem desfere maldades. Tudo o que ela quer é um final feliz para sua passarinha que só é casta, porque é desprovida de pelos pubianos. Assim como o reizinho gay, Ula também dessacraliza um símbolo moral e social que o peso do emblema carrega. Nesse caso, a castidade não reside no pensamento, nem no ato procriativo, mas no prazer erótico. Ambos reinam por seus órgãos sexuais, isto é, destronam a fala e a castidade, pertencentes ao pensamento/cabeça para os baixos corpóreos grotescos que um e outra apresentam.

Da mesma forma que o reizinho, também “O anão triste”, o segundo poema que vamos analisar, traz em seus versos semelhanças com o texto anterior. Nesse poema encontramos o excesso nos dois extremos: o anão¹⁵, personagem típico do realismo grotesco, e o falo excessivo pelo tamanho.

¹⁵ Na tradição dos povos nórdicos os anões geralmente acompanham as fadas que têm aparência aérea, enquanto os anões estão ligados às grutas, às cavernas nos flancos das montanhas, onde escondem suas oficinas de ferreiros. Vindos do mundo subterrâneo ao qual permanecem ligados, simbolizam as forças obscuras que existem em nós e em geral tem aparência monstruosa. Segundo a tradição ele é um guardião tagarela que se exprime de preferência por enigmas. Continua ligado à natureza da qual conhece os segredos, mesmo tendo renunciado ao amor. A história cita anões que se destacaram por dons excepcionais de orador e pensador. Alípio de Alexandria era famoso por sua ciência e sabedoria: agradecia a Deus por ter sobrecarregado sua alma apenas com uma ínfima porção de matéria corruptível (COELHO, 1991).

Novamente, a desproporcionalidade dos membros do corpo, o exagero, o hiperbolismo e o excesso provocados pela desigualdade corporal lembram a imagem do corpo híbrido. Temos, assim, “seres humanos extraordinários, todos de caráter grotesco” que se encontram personificados em “gigantes, anões e pigmeus, personagens dotados de diversas anomalias físicas” (BAKHTIN, 1993, p. 302-303), mas que, no caso do anão Cidão, personificam-se no enorme “porongo”.

O anão Cidão vive um dilema, pois, apesar de estar sempre “de pau em riste”, ele “vivía triste”, porque não podia “meter o ganso na tia/ nem na rodela do negrão”, “é que havia um problema:/ o porongo era longo/ feito um bastão.” Ora, duplamente estigmatizado, tudo o que Cidão fazia era se lastimar sentado numa “pedra preta e fria”. Tudo o que mais queria era se livrar de sua “terceira perna”.

Novamente aparece o grotesco como impulso ao riso, pois, o fato de a personagem ser anão e ter o “porongo” longo, o impossibilita de “Meter o ganso na tia/ (ou) na rodela do negrão”. Mais uma vez o tamanho do falo está ligado ao prazer e a força do poder.

Nessa história em particular, a vantagem de ter um enorme falo só lhe traz tristezas, pois ele não pode usufruir de seu membro como os outros homens ou como o reizinho gay. O riso se dá no contraste, no ter e não poder usar, e que só pode em prece pedir aos céus que lhe resolvam a situação, prometendo riquezas à Igreja, se Deus o livrasse da “estrovenga”.

Novamente o lugar excludente se faz presente. Cidão é estigmatizado pela ausência de sexo, apesar de possuir um pênis de tamanho avantajado, que na sociedade falocêntrica é um privilégio. Porém, o fato de possuir um pênis não dá a Cidão essa felicidade que os primeiros versos exprimem tão bem.

O corpo retratado pela insígnia do grotesco, pelo jogo de contrastes, provoca o riso. O triste anão, em busca por solução, recorre ao Senhor, ao plano do “alto”, para resolver um problema do “baixo”, que por si só, revela uma subversão dos valores morais-religiosos, ao relativizar a oração, que é considerada superior, pois dirigida aos Céus.

Afastado dos outros, pois não compartilha com eles os lugares aconchegantes, muito pelo contrário, vive “numa pedra preta e fria”¹⁶, pelo ato nobre da oração promete a Deus oferendas a sua Igreja, se Ele o livrasse de sua infelicidade, e assim dizia:

¹⁶ Tradicionalmente a pedra ocupa um lugar de distinção. Existe entre a alma e a pedra uma relação estreita. A pedra e o homem apresentam um movimento duplo de subida e de descida. A pedra é também, símbolo da Terra-mãe, ela é viva e dá a vida. A pedra bruta é a matéria passiva, ambivalente: se apenas se exerce sobre ela a atividade humana, ela se envilece;

Se me livrares, Senhor,
 Dessa estroenga
 Prometo grana em penca
 Pras vossa igreja.
 (HILST, 2002, p.25-26)

De pronto foi atendido, porém algo ainda mais triste acontece, e num jogo de opostos, uma drástica solução:

No mesmo instante
 Evaporou-se-lhe
 O mastruço gigante.
 Nenhum tico de pau
 Nem bimba nem berimbau
 Pra conta o ocorrido.
 (HILST, 2002, p.25-26)

E novamente a tristeza do anão, duplamente estigmatizado pelo excesso ou nesse caso, a falta dele, pois agora:

Além do chato de ser anão
 Sem mastruço nem fole
 Foi-se-lhe todo o tesão.
 (HILST, 2002, p.25-26)

Descobre, assim, a incompetência “das Alturas”, esse ser superior que pertencente ao plano do “alto”, é rebaixado ao plano inferior, ao humano com sua imperfeição e incompetência. Porém, as agruras não param por aí, pois um douto que por ali passava debocha da ingenuidade do anão diante dos feitos do Senhor:

(...) ó céus!
 Por que no pedido que fizeste

se ao contrário, é a atividade celeste e espiritual que se exerce sobre ela, com vistas a fazer dela uma pedra talhada acabada, se enobrece (CHEVALIER & GHEERBRANT, 1998).

Não especificaste pra Alturas
Que te deixasse um resto?
(HILST, 2002, p.25-26)

Ora, respondeu o anão:

Porque pra Deus
Qualquer dica
É compreensão segura.
(HILST, 2002, p.25-26)

Diante do destino trágico do anão, não existe compaixão, nem mesmo pelo douto, figura sábia, doutrinada, erudito e, por isso, pertencente ao plano do “alto”, e novamente o rebaixamento, a inversão dos valores, pois em vez de uma palavra sensata, o douto lhe responde em tom sarcástico :

Ah, é, negão? então procura.
(HILST, 2002, p.25-26)

É pondo em jogo os preconceitos sociais, que o texto faz uma denúncia, qual seja, a da falsa moral que se estabelece na sociedade. De forma irônica, parodia a figura do anão, num jogo de oxímoros, nesse caso, o grande e o inexistente que apontam para o exagero, que representam metaforicamente a importância dada aos tamanhos, sejam eles de ordem sexual ou de ordem material.

Antes de examinarmos a moral da história, é necessário lembrar que, nos rituais primitivos da Grécia Antiga, o falo gigante era objeto de veneração, de adoração divina, mas aqui ele é relevado ao plano terrestre, inferior, motivo de chacota e deboche.

Diante da moral da história: “Ao pedir, especifique tamanho/ grossura quantia”, (HILST, 2002, p.28) o silogismo para falar das grandes verdades (no caso a compreensão divina), é na moral da história utilizado para ridicularizar a lucidez do pensamento.

Deus, em um ato cruel e desumano não só o livra do enorme falo, como o deixa sem nada, como um castigo, novamente é grotescamente transformado. Hilda Hilst ri da desgraça e da tragédia que acometem a humanidade, principalmente dos homens, por se tratar de um tabu sexual, fazendo da moral da história um grande deboche.

Pertencer sempre aos extremos, ora com um órgão extremamente grande, e no momento seguinte, totalmente desprovido, marginalizado por sua condição crítica de opostos, incita ao riso, não só pela condição física do anão e dos conflitos estéticos da sociedade, mas, sobretudo pela destronização de um Deus que permite que um filho seu logre o constrangimento diante da sociedade.

3.3 Clube das fadas: aventuras cintilantes

Vamos começar por uma personagem quase unânime em todos os contos de fadas: a rainha, que aparece sempre com toda sua majestosa aparência, ora personificada na figura da madrasta, ora como bruxa, e, quando surge como uma boa mãe sofre o infortúnio da morte, como é o caso da progenitora de Branca de Neve.

“A rainha careca” inaugura nossa lista de personagens femininas parodiadas nesses poemas. Ula é o nome da personagem de “farta cabeleira”, porém “careca nos meios”. Ela é uma rainha, traz as marcas de sua majestade nos versos que simbolicamente a identificam: “De cabeleira farta/ De rígidas ombreiras/ de elegante beca” (HILST, 2002, 15).

Sabemos da grande inventividade de Hilda Hilst em nomear suas personagens e de sua aprofundada erudição, portanto, esse brincar com os nomes, não é um ato inconsciente, mas provável de intencionalidade.

Sobre a construção dos nomes das personagens, Hilda Hilst tem uma habilidade ímpar para criar nomes bastante incomuns. Segundo ela, o gosto por textos hebraicos, ensaios sobre religiões primitivas, sobre comportamento, são grandes aliados na criação de seus protagonistas. Hilda afirma que “O texto muda completamente se você sabe a origem dos nomes”. Grande parte dos nomes que escolhe tem a ver com nomes arcaicos, porém outros nomes, usa pela sonoridade, por que o som é agradável aos ouvidos. Como exemplo, cita Hamat e completa dizendo que é uma palavra cujo som lhe agrada. De origem árabe, quer dizer “sogra”, o que a deixou impressionada e um pouco triste: “Que estranho, um nome tão bonito para sogra”, porque “parece que quase todas as sogras não são muito agradáveis”, completa Hilda (COELHO, 1989, p. 121).

Ainda sobre os nomes, de acordo com o Dicionário de Linguística, “os sufixos diminutivos juntam-se a uma base léxica de substantivo próprio ou comum, adjetivo ou

mesmo advérbio, para apresentar o ser, o objeto ou a qualidade como pequenos ou insuficientes”, dando à rainha a insígnia de pequena. Da mesma forma, o Dicionário Houaiss, dá ao termo “ula” o sentido de “grande agitação, correria, confusão” (2001, p. 2799), além de significar o substantivo *ulo*, elemento compositivo grego, “gengiva”, “cicatriz” e “crespo, anelado” e, ainda, “queixume de pesar, dor, desgosto; lamento, gemido” (2001, p. 2800), ligado ao verbo ulular: “gritar aflitivamente, emitir som plangente”.

O que parecia causar estranhamento, agora justifica o uso do nome que conjuga os diferentes aspectos da personagem que a lançam do alto de seu altivo estatuto: “De cabeleira farta/ De rígidas ombreiras/ de elegante beca/”, para o baixo de sua “passarinha careca”.

Outra personagem que merece uma análise do nome é a avó da Chapéu, “Leocádia era sábia”, assim começa o poema. De origem grega, significa tudo o que se refere a leão. Mas, no poema, a avó não tem essa força e o brilho típicos do rei dos animais, pois ao ser maltratada pela neta, responde “estremunhada”: “Ando cansada de ser explorada/ Pois da última vez/ Lobão deu pra três/ E eu não recebi o meu quinhão”.

Mas, Leocádia nomeia outra personagem hiltiana. Ao falar sobre a timidez da velhice, a vergonha que se tem do próprio corpo, em oposição a algumas “velhotas absolutamente lúbricas”, inspirada na “lubricidade das velhotas” escreveu uma crônica intitulada “Besteira”. O roteiro conta a história de uma velha que contrata uma governanta para arranjar homens para si. Leocádia, diz Hilda, é uma “velha divertida, uma velha que deseja mesmo o passional” (MAFRA, 1992, p. 155).

A avó Leocádia também tem desses desejos libidinosos, pois sodomiza o Lobão, “uma bichona peluda”, junto com a neta. Mas essa, diferente da outra, não quer ser passional, pelo contrário, estremunha-se ao não receber seu quinhão.

. Os primeiros versos de “A rainha careca” descrevem o sofrimento da rainha que de farta cabeleira tem por oposição uma passarinha careca. Essa desarmonia dessacraliza e joga para baixo a figura áulica, que traz em seu título o peso das convenções sociais, dada a sua função superior no reino.

De cabeleira farta
De rígidas ombreiras
de elegante beca
Ula era casta

Porque de passarinha

Era careca.

(HILST, 2002, p.15)

Já percebemos aqui a primeira inversão, pois a rainha, era sim, uma mulher bela, portadora de seu papel simbólico, moral e social, porém, o rebaixamento dessa rainha se dá, pela castidade ser proveniente de uma anomalia, que é a de ter “passarinha careca”.

A rainha de Hilda Hilst é desconstruída pelas partes baixas do corpo e não pelo alto corpóreo, no caso a cabeça, representado pelo longos cabelos que indicam o lugar pertencente à mulher na sociedade: fiel, casta, bela, dedicada, servil.

Segundo Chevalier & Gheerbrant, os cabelos, na maioria das vezes representam certas virtudes ou poderes do homem, como a força e a vitalidade, como se vê, no mito bíblico de Sansão. São também elementos determinantes tanto de personalidade, como de uma função social ou espiritual, individual ou coletiva. Na mulher é considerada uma das principais armas e o modo como o usa, também, demonstra valores: à mostra ou escondido, atado ou solto e é com frequência sinal de disponibilidade, do desejo de entrega ou da reserva de uma mulher.

Além disso, os cabelos no sentido social e antropológico têm seu significado. As solteiras usam-nos soltos, livres, indicando seu estado de virgindade, enquanto as mulheres casadas mantêm-nos presos indicando seu compromisso. Há também, outros significados, os cabelos fartos revelam feminilidade e energia erótica, que Ula apresenta abundante, mas restrito apenas a sua imaginação, pois a realização física do seu desejo encontra-se vedado por um “monte lisinho”.

Percebendo esse paradoxo a lhe provocar desejos, uma noite ao avistar “um tênue fiozinho” clama aos “céus”:

Por que me fizeram

Tão farta de cabelos

Tão careca nos meios?

(HILST, 2002, p.15)

Então, um dia passa por ali um “biscate peludo” com a solução para seu infortúnio, criando o clímax da história:

Um dia
 Passou pelo reino
 Um biscate peludo
 Vendendo venenos.
 (Uma gota aguda
 Pode ser remédio
 Pra uma passarinha
 De rainha.)
 (HILST, 2002, p.15-17)

Note-se aqui, não só a inversão do substantivo “gota” ao referir-se a remédio em oposição à gota seminal que iria desvirginar a rainha, mas também, o contraste entre o biscate peludo a serviço de uma rainha de passarinha careca. O filtro mágico do amor, a “gota aguda” que iria curar o problema da calvície da passarinha real:

Não tema, cavalheiro,
 Disse-lhe a rainha
 Quero apenas pentelhos
 Pra minha passarinha
 (HILST, 2002, p.17)

Dessa forma, desfaz-se o temor do biscate, pois tudo o que a rainha queria eram pelos, e imediatamente ele arrancou de seu próprio peito os pelos que o cobriam e os colou na rainha com “saliva de ósculos” e, concomitante penetrou-lhe os meios.

Em Ula há todo esse jogo de contrastes: farta cabeleira/passarinha careca, rainha/biscate, rainha/prostituta, choro inicial/felicidade final. Tendo seu desejo afinal satisfeito, agora a rainha careca, não chora mais e vive como nos contos de fadas ou como na tradição cristã, ainda cultuada hoje: “felizes para sempre” ou “até que a morte os separe”.

UI! UI! UI! gemeu Ula
 De felicidade.
 Cabeluda ou não
 Rainha ou prostituta

Hei de ficar contigo

A vida toda!

(HILST, 2002, p.17)

Assim, ao se desenrolar os fios dessa teia, a ilusão ou desilusão da rainha, ao ser salva por um biscate e seus tufos do peito, o riso se sobressai. Por isso que Propp anuncia em seu livro que “tanto a vida física, quanto a vida moral e intelectual do homem podem tornar-se objeto de riso”. Dessa forma a natureza física da rainha careca, põe a nu os defeitos de sua natureza moral ao apelar para qualquer passante a solução de seu sofrimento e lágrimas que por muito tempo a acompanharam.

Dessa forma, toda a história converge para a moral da estória, “Se o problema é relevante, / apela pro primeiro passante”. As convenções sociais caem por terra, pois independentemente de quem soluciona a problemática instituída, seja da nobreza ou da plebe, rei ou biscate, o que realmente importa é que “Feliz, mui contentinha/ A Rainha Ula já não chora”.

Passemos agora a Leocádia, a Chapéu e ao Lobão, que contam de forma obscena uma das mais famosas histórias dos contos de fadas contadas em muitas versões diferentes pelo mundo todo, que brinca com a história tradicional, com sua linguagem chula e injuriosa. Referimo-nos a história de Chapeuzinho Vermelho¹⁷, que recebeu muitas versões e traduções.

Em uma relação de poder entre a Chapéu e a avó Leocádia, a história conta sobre a ligação empresarial entre neta e avó, sem nenhuma relação afetiva, contrariando, já desde o

¹⁷ A história literária desse conto começa com Perrault em uma versão sem final feliz. Conhecida pelo título “Capuchinho Vermelho”, começa do mesmo modo que as outras histórias. A avó faz um capuchinho (chapeuzinho) vermelho para a neta, o que levou a menina a ser conhecida por esse nome. Um dia, a mãe manda Capuchinho levar umas guloseimas para a avó que está doente. No caminho pela floresta se encontra com o lobo. Esta lhe conta que vai para a casa da avó. O lobo sai em disparada na frente, e quando chega na casa da avó de Capuchinho engole a velhinha. Quando a menina chega, o lobo pede a menina que se deite com ele na cama, sem roupa que foram jogadas no fogo. E aí, as perguntas tradicionais, porém nessa versão são acrescentadas mais duas: “Vovó, que braços enormes você tem!” e “Vovó, que pernas grande você tem!” e logo a seguir as perguntas tradicionais que já conhecemos. Ao final o lobo come a menina. Depois o relato continua com uma pequeno poema expondo a moral da história: “boas meninas não devem dar ouvidos a qualquer tipo de pessoas”. Mas também, alertava para os “lobos gentis”, os tipos mais perigosos, que seguem as mocinhas nas ruas e até mesmo às suas casas. Cento e sessenta anos depois, os Irmãos Grimm, emprestam um caráter de contos de fadas à Chapeuzinho Vermelho. Nessa versão, aparecem somente as perguntas dos “olhos”, das “orelhas” e da “boca” grandes. É também nos Grimm, que aparece o lenhador que salva a netinha e a avó das entranhas do lobo mau, que depois tem o estômago preenchido por pedras. O lobo se acorda com sede e se afoga na água que pretendia beber.

princípio os contos tradicionais. A neta Chapéu não demonstra nenhum respeito por sua avó. Seu tratamento em relação à avó lembra a linguagem familiar da praça pública, caracterizada pelo uso de grosserias ou de expressões injuriosas. A neta grita-lhe injúrias como: “Sai bruaca/ da tua toca imunda”. Ao infringir as regras verbais atribuídas à literatura culta, adquire um valor cômico que provoca o riso.

A neta, que “de vermelho só tinha a gruta/ e um certo mel na boca suja”, continua seus insultos ordenando que a avó prepare para o “Lobão”, “confeitos” “carnes” e “esqueletos” para saciar sua fome, pois “a bichona peluda” é o ganha pão das duas.

Aí vem Lobão!
 Prepara-lhe confeitos
 Pois bem sabes
 Que a bichona peluda
 É o nosso ganha-pão.
 (HILST, 2002, p.23)

Notamos que o “negócio” que avó e neta gerenciam é a sodomização do lobo, que na história original é dotado de força e esperteza, mas que no discurso de Hilda Hilst aparece como uma “bichona peluda”, subordinada da Chapéu. Essa, por sua vez, de inexperiente, fraca e inocente nada tem, ao contrário, dirige um grande negócio. A avó, também desprovida de valores morais, perde o respeito ao se tornar cafetina do Lobão.

O Lobão, contrariando o comportamento idealizado pela sociedade em relação a homossexualidade, isto é, de se relacionarem somente com pessoas do mesmo sexo, é também posto em questão, pois apesar de sodomizado, também tirava o seu quinhão com a avó Leocádia. Os dois fornicavam atrás do fogão da Chapéu, que grita:

Num átimo percebo tudo!
 Enganaram-me! Vó Leocádia
 E Lobão
 Fornicam desde sempre
 Atrás do meu fogão!
 (HILST, 2002, p.24z)

O que se pode tirar desses versos é a desconstrução provocada pelas atitudes da avó e do Lobão. Tais ações causam um estranhamento no leitor acostumado aos ideais construídos sobre a homossexualidade e, principalmente, no que se refere ao comportamento esperado de uma avó, mais especificamente, da avó da Chapeuzinho Vermelho das histórias que conhecemos. A desconstrução também ocorre na figura da Chapéu, que nos contos de fadas mais conhecidos é uma menina ingênua, tem um bom comportamento, é meiga e educada.

Como já observamos em outros excertos, os versos que iniciam a história da Chapéu, que: “De vermelho só tinha a gruta/ e um certo mel na boca suja”, mostram o rebaixamento do que é elevado – o chapéu vermelho que cobre a cabeça – para o baixo – a gruta vermelha da Chapéu. Ora, se a cabeça geralmente simboliza o ardor do princípio ativo, a autoridade de governar, ou segundo Platão, por sua forma esférica pode ser comparada ao universo, ao microcosmo, o que a faz convergir para o simbolismo do único, da perfeição, nesse caso, ao compará-la à “gruta vermelha” da Chapéu, estamos novamente diante do realismo grotesco de Bakhtin.

Do mesmo modo, no que se refere ao mel, que simboliza o alimento primeiro, alimento e bebida ao mesmo tempo, é antes de tudo um símbolo vasto de riqueza, de coisa completa e sobretudo de doçura. Não encontramos nada de doce ou suavidade na fala da Chapéu. O diálogo com a avó é sempre injurioso e desbocado.

Hilda Hilst ridiculariza não só as personagens, mas também as suas profissões, a empresária Chapéu, que é cafetina; a avó exerce a profissão de cozinheira, e o Lobão se deixa explorar pelas duas, mas demonstra ser um sujeito culto, pois apropria-se de frases elevadas para construir seu discurso: “Que discussões estéreis/Que azáfama de línguas! / A manhã está clara e tão bonita! / Voejam andorinhas/ Não vedes?”

Aqui, o Lobão apropria-se de um discurso tipicamente parnasiano, regurgitando palavras pouco e raramente usuais no português coloquial, para logo em seguida desconstruir essa projeção, pois volta a falar de modo banal e corriqueiro, voltando-se para o baixo, com expressões chulas:

E por que tens, ó velha,
Os dentes agrandados?
Pareces de mim um arremedo!
Às vezes te miro
E sinto que tens um nabo

Perfeito pro meu buraco.

(HILST, 2002, p.24)

Mais uma vez, as imagens grotescas aliam-se às palavras, aos gestos, à mudança de sentidos, à linguagem grosseira e vulgar, além do princípio da vida material e corporal ligado a imagens do “corpo, da bebida, da comida, da satisfação das necessidades naturais e da vida sexual” (BAKHTIN, 1993, p.16).

Dessa forma, por meio desse tom irônico e sardônico das relações formais entre neta, avó e lobão, Hilda Hilst reinventa a discussão sobre o papel social que assumimos. Daí para a moral da história, a de que “um id oculto mascara o seu produto”.

Mas de que rimos afinal? Da avó destratada pela neta e que vive a reclamar o seu quinhão? Da Chapéu que foi traída? Do lobo sodomizado? Ri-se da surpresa, do inesperado, da expectativa criada pelo leitor. Rimos, sobretudo, da ética e da moral rebaixadas pelas práticas sexuais e sociais não convencionais ou inesperadas em relação ao emblema de que cada uma se reveste na tradição.

O mesmo tom jocoso com que Hilda Hilst nomeia suas personagens, revela-se em “Drida, a maga perversa e fria” em um texto especialmente perturbador, que faz uma analogia com “Brida”, de Paulo Coelho. Hilda Hilst provoca o riso ao referir-se ao livro do autor que conta a história de Brida O’ Fern, uma irlandesa de 21 anos, que orientada por um mago, Mago de Folk, percorre o caminho de Santiago de Compostela, motivada pela vontade de aprender os mistérios do universo. Porém, Brida toma como mestra, Wicca, uma bela mulher que lhe ensina através da Tradição da Lua, a antiga Tradição das Bruxas sobre o universo, a sabedoria e o tempo.

E o que faz a autora paulista? Zomba e escarnece daquilo que a vida tem para ensinar, da magia do lugar, procurado por aqueles que buscam respostas universais, desmistificando o caminho sagrado. Numa inversão de valores zomba de todos e ainda faz uma alusão satírica ao *Diário de um mago* bem no final do poema enchendo de traques o caminho dos magos, ao afirmar, que se vai a Santiago com sua “espada de palha e bosta seca”.

E agora vou encher de traques

O caminho dos magos.

Com minha espada de palha e bosta seca

Me voy a Santiago.
(HILST, 2002, p.20)

Os nomes hilstianos são mesmo emblemáticos, seja pela sua sonoridade, como ela mesma afirmou ao escolhê-los, “porque o som é bonito e porque (a) agradam”, seja pelo significado que carregam, Ula, Leocádia, Drida, independentes de sua origem revelam muito sobre o comportamento de quem nomeiam. Se o texto muda, de acordo com suas palavras, quando sabemos a origem dos nomes, Drida é o caso mais gritante, é o que mais diretamente nos remete a outro texto, “Brida”, que já foi reproduzido em uma telenovela pela TV Manchete em 1998.

Além dos nomes, outras implicações estão presentes nos poemas que vamos analisar a seguir, em todos eles as figuras Bufólicas são atreladas à paródia, ao grotesco e ao rebaixamento, recursos com que Hilda Hilst reproduz de forma bastante despojada.

3.4 Obscenos cintilâncias

“Filó, a fadinha lésbica”, trata de outra personagem bastante conhecida entre nós, a fada, que leva o nome dos livros escritos para crianças e as histórias que lhes são contadas. Nesse caso, temos a fadinha Filó que, contrariando a moral ética e estética dos contos originais, é lésbica e à noite se transforma, nascendo-lhe um bastão grosso entre as pernas. Diferente das fadas do nosso imaginário, essa é gorda e miúda com pezinhos redondos, a cona peluda, entre outras adjetivações. Depois de satisfazer os desejos e apetites sexuais dos moradores, deixa como presente uma “estrelinha fúcsia”, tudo isso com o seu dedo, nas vezes da varinha de condão.

A mão refere-se à orientação sexual da fadinha, mas que perde sua feminilidade e traveste-se de homem e, assim, engana jovens mocinhas desavisadas e inocentes. Aqui se percebe a conotação homossexual da fadinha, que trazia alegria através do sexo que seu dedo proporcionava. Porém, as fantasias e investidas sexuais de Filó vão mais profundo, pois à noite ela se transformava e “nascia-lhe um bastão grosso” que a todos e a todas satisfazia na “Vila do Troço”.

Não é só a fadinha que possui “um bastão grosso”. Esse está presente no “reizinho gay”, no “Anão Cidão” e, ainda, na vó Leocádia, que o Lobão, depois de seu discurso

misto de parnasiano e vulgar, grita-lhe: “Às vezes te miro/ E sinto que tens um nabo/ Perfeito pro meu buraco”. No mundo burlesco e grotesco de Bufólicas tudo é possível, já que no aparente rebaixamento das personagens tradicionais e das situações por eles vividas configura-se o aspecto satírico-cômico.

A questão que se põe na “Vila do Troço” é a capacidade mágica da fadinha Filó, que preserva essa habilidade de trazer alegria para a vila, a comunidade da qual faz parte. Porém, essa fadinha em especial nada tem a ver com a bondade, com a alegria, com a felicidade das fadas dos contos tradicionais. Filó tem forte apelo sexual, pois, a felicidade que proporciona está relacionada ao sexo.

Era com esse “troço, lilás, fúcsia, bordô” que Filó satisfazia a todos na “Vila do Troço”. Todos, “Mocinhas, marmanjões/ Ressecadas velhinhas/ Todo mundo gemia e chorava/ De pura alegria”, até o dia em que foi seqüestrada por “Um cara troncudão/ Com focinho de tira/ De beijo bordô, fúcsia ou maravilha/ (ninguém sabia o nome daquela co”. A partir desse momento todos na vila foram acometidos por grande tristeza, pois nunca mais foi vista, e em ninguém mais metia o dedo ou o troço que a noite lhe nascia.

Faziam fila na Vila.

Falada “Vila do Troço”.

Famosa nas Oropa

Oiapoc ao Chuí

Todo mundo tomava

Um bastão no oiti.

(HILST, 2002, p.32)

Essas relações lembram aquelas praticadas pelo povo de Sodoma e Gomorra, onde todo tipo de perversão sexual era permitido, principalmente os ligados à homossexualidade e à imoralidade. Por causa de sua iniquidade, ambas foram destruídas com fogo e enxofre por Deus. Os últimos versos aludem a essas práticas sodomitas, principalmente às relações anais: “E nunca mais se viu/ Alguém-Fantasia/ Que deixava uma estrela/ Em tudo que tocava/ E um rombo na bunda/ De quem se apaixonava.”

Todos na Vila procuravam a fadinha, “mocinhas, marmanjões/ ressecadas velhinhas” para desfrutar “de pura alegria”. Mas, um dia, toda essa felicidade partiu nas costas de um “troncudão” que nadando feito um rinoceronte, levou-a para morar na Ilha.

Carregava Fadinha.
 De pernas abertas
 Nas costas do gigante
 Pela primeira vez
 Na sua vidinha
 Filó estrebuchava
 Revirando os óincho
 Enquanto veloz veloz
 O troncudão nadava.
 (HILST, 2002, p.33)

Aqui fica evidente o apelo sexual, “de pernas abertas veloz, veloz” insinuando o ato sexual, o que não condiz com a vida pura e fantasiosa das fadas.

Nesse poema pode-se inferir mais de um significado, primeiramente, em relação à fadinha que se desloca de seu lugar não em relação aos milagres e felicidade que proporciona, mas ao modo como os faz, através das relações sexuais, independente de idade, aparência ou sexo. Outro significado, é em relação à sexualidade da fadinha que tinha um “troço”, um pênis, diferenciando-se das mulheres patriarcalmente construídas, e assim, nada impede que as mulheres apaixonem-se por ela.

Também é possível perceber a figura masculina, o protótipo do homem social aceito, a masculinidade que é capaz de tirar a fadinha do seu mundo perdido em gozos promíscuos que aparece na figura do “troncudão”. Análogo ao povo sodomita, a “Vila do Troço” é destruída, não pelo fogo divino, mas por um “troncudão” que, em seu nado promíscuo com a fadinha de pernas abertas sobre suas costas, salva-a desse lugar e ao mesmo tempo o destrói, pois rouba do povo o princípio de seu prazer.

Ao relativizar o papel feminino e seus modelos, lésbica, mocinhas, ressecadas velhinhas, Filó rompe com a expectativa da figura das fadas, que se sacia e sacia a todos, deixando uma “estrelinha cor de maravilha/ Fúcsia, bordô”, caracterizando o que seria cômico, ao divertir-se com atos sexuais com todos da Vila.

Entre as mulheres-encanto, a nossa próxima protagonista lembra em seus primeiros versos outra personagem dos contos de fadas. Mas essa não tem um “viveram felizes para sempre”, pois, perseguida pela inveja, acaba eternizando em sua “garganta-tesão” o “nabo do jumento Fodão”.

“A cantora gritante” conta a história de Alva, que com seu canto excitava os homens da vizinhança, o canto que toca a alma e o grito que pode ser de protesto ou de alegria. Seu grito-canto era afrodisíaco, pois excitava os homens que copulavam com suas esposas sempre que a ouviam.

Cantava tão bem
 Subiam-lhe as oitavas
 Tantas tão claras
 Na garganta alva
 Que toda a vizinhança
 Passou a invejá-la.
 (HILST, 2002, p.29)

Assim como em Branca de Neve, a Cantora também sofre da inveja das mulheres, aqui, pelo seu belo canto que excitava os homens da vizinhança, tem também, a morte premeditada, que na primeira é articulada pela madrasta, e nessa, pelas mulheres de “xerecas inchadas”, pois os maridos de tanto “lhe ouvir os trinados/ a cada noite/ em suas gordas consortes/ enfiavam os bagos” e, assim, as mulheres cansadas, “curvadas, claudicantes/ de xerecas inchadas” maldizendo sua sorte, resolveram calar a voz que as mortificavam.

Percebemos aqui um paralelismo entre as duas histórias, pois Branca de Neve era mais bela do que a rainha; e a Cantora Gritante tinha o poder de excitar os maridos, trazendo o foco da atenção masculina para si. Do mesmo modo, podemos nos referir a beleza de Branca de Neve que vinha de sua pele alva, assim como a voz da Cantora de “garganta alva”.

Ademais, os castigos das duas personagens dão-se pelo mesmo modo: por via oral. Uma é envenenada pela maçã, e a outra calada pelo enorme nabo do jumento Fodão em uma noite de muita escuridão, de muita chuva e lua negra:

Amarraram o jumento Fodão a um toco negro.
 E pelos gorgomilos
 Arrastaram também
 A Garganta Alva
 Pros baixios do bicho.

(HILST, 2002, p.30)

Mais uma vez, fica evidente a parodização pela apropriação dos contos de fadas, a voz mágica da cantora, a inveja das mulheres, os homens e os animais em um contraste marcante com o erotismo, o desejo, o aviltamento, a inveja. Porém, na versão hilstiana, a personagem não tem um final feliz, não é despertada pelo beijo do amado, mas tem sua voz calada pelo ato vingativo das mulheres da vizinhança.

Esse ato vingativo e grotesco no calar da voz, passando pelos gorgomilos da protagonista o sexo do jumento, num ato grosseiro daquilo que teria que proporcionar prazer nos encaminha para a moral da história que descreve muito bem a inveja que acomete o homem, “se o teu canto é bonito, cuida para que não seja um grito”.

A garganta tem outra acepção, pois pela goela ela “bebe” o líquido que dá a vida e a tira também. Já vimos a importância do falo como poder gerador, fonte e canal do sêmen, como princípio ativo. Se ele é base de equilíbrio entre o céu e a terra, o é também na “Cantora Gritante”, onde tudo volta ao normal após o castigo da cantora.

Para Rabelais, assim como para Hilda Hilst, os nomes próprios têm grande importância. Nele, a maioria adquire o caráter de apelidos, tanto aqueles que forjou, como aqueles que a tradição lhe legou. Para ele, “Se um nome tem um valor etimológico determinado e consciente o qual, ainda por cima, caracteriza a personagem que o traz, já não é mais um nome, mas uma alcunha” (BAKHTIN, 1993, p. 405).

Dessa forma, Drida, Ula, Leocádia, Chapéu e Alva, a nossa cantora, os nomes das protagonistas dos poemas bufólicos, incluem uma ideia de apreciação, positiva ou negativa, já não são mais neutros, são na realidade um “brasão”, ou como declara Bakhtin, “todos os verdadeiros apelidos são ambivalentes, isto é, tem um matiz elogioso-injuriioso” (1993, p. 405).

Nesse caso, fazendo uma analogia entre os “gorgomilos” ou a “garganta-tesão” da “Cantora Gritante” e os nomes dos principais heróis de Rabelais: Gargantua, Grandgouser, Gargamelle e Pantagruel. Vamos levar em consideração os três primeiros que significam “goela”, não como um termo anatômico neutro, mas como uma imagem elogioso-injuriiosa da glotonaria, da absorção dos alimentos, do banquete.

Quando Gargantua nasceu, lançando um grito feroz: “Beber! Beber! Beber!” ao que disse seu pai: “Que grand tu as” (subtendendo a goela) acabou por batizá-lo com esse nome. A etimologia cômica dada a palavra anima de fato o sentido verdadeiro da palavra “goela”.

Esses mesmos nomes elogios-injuriosos também povoam as Bufólicas, não só os nomes, mas a alusão a eles, como é o caso da “garganta-tesão”, que bebe a própria morte. A garganta-alva, pura, que “cantava tão bem” acaba sendo maculada pela inveja das mulheres, “curvadas, claudicantes” que a arrastam pelos gorgomilos para os baixios do jumento “Fodão”.

No conjunto de poemas, o riso zomba dos males do universo e, como um ópio, apropria-se de tudo e de todos, espirituais e carnavais, mas em nenhuma das Bufólicas, esse riso está tão bem expresso como em “Drida, a maga perversa e fria”. Assim como a madrasta e a bruxa, a maga também pertence àquelas personagens dotadas de dons maléficos:

Pairava sobre as casas
Defecando ratas
Andava pelas vias
Espalhando baratas
Assim era Drida
A maga perversa e fria.
(HILST, 2002, p.19)

Nesse poema, a maga, personagem central do texto, defeca sobre todos e vinga-se daqueles que faziam travessuras. Procura, assim, divertir-se com o mal, com a aflição e com o desconforto que infligia às pessoas. De forma jocosa, traz temas como inveja, ambição, traição. Assim, esculpidos com um tom hilariante, as imagens escatológicas da Maga a defecar ratas sobre as casas e a lançar baratas sobre as vias, desvelam, de acordo com Fiorin (2008, p. 98), “a presença do baixo corporal, não de uma maneira vergonhosa, mas de um lado alegre e bem-humorado”.

As maldades que pratica, e os atos sadomasoquistas são descritos com minúcias, revelando toda a perversidade de que é capaz:

Enforquei com a minha trança
O velho Jeremias.
E enforcado e de mastruço duro
Fiz com que a velha Inácia
Sentasse o cuzaço ralo

No dele dito cujo.

(HILST, 2002, p.19)

Novamente se anunciam termos grotescos, postos pelo avesso, em um movimento para baixo, que, nesse trecho, revela o sentido desses movimentos. Drida rebaixa o alto “de régia função” relegando-o “ao buraco fundo” que ressurge em uma nova função. Sua validade, sua importância régia, agora tem conotação sexual. Percebemos, aqui, que a orientação para baixo, ligada ao baixo material e corporal, faz parte, de acordo com Bakhtin, “do motivo tradicional de substituição do rosto pelo traseiro” (1993, p. 328).

E, assim, fazendo maldades, a maga brincando com os órgãos e os corpos sem demonstrar nenhuma piedade, nem mesmo pelos animais, continua a desferir golpes carregados de crueldades, copulando com o cachorro do rei, porque ele era gay e sodomizando o pato do vizinho, que não goza de sorte melhor, pois tem seu corpo depenado, depois de “cagar” no cercado da maga.

Porém, nesse poema, a maga não sofre nenhum tipo de sanção, como habitualmente ocorre nos contos de fadas, muito pelo contrário, viaja feliz para Santiago, fazendo uma sátira ao livro de Paulo Coelho *O diário de um mago*. Outra personagem que não sofre sanção alguma é Ula, que como a maga vive feliz seus dias com o biscate peludo que lhe concedeu pelos para sua genitália. Como não sofre sanção alguma por seus atos, a maga diverte-se ainda mais ao escrever em seu diário as maldades que comete ao povoado, provocando-lhe sofrimento moral e físico.

Hilda Hilst inverte a moral dos contos de fadas, que é a procura pelo certo. Em *Bufólicas*, premia as maldades da maga com uma viagem para outro lugar. Dessa forma o bem não sai vencedor, Drida atribui a cada morador uma maldade pelos atos que cometem. Ao velho Jeremias, o enforcamento com suas tranças, e ainda senta a velha Inácia em seu “mastruço duro”; incendeia o “buraco” da neguinha porque este não era usado para sua “régia função”; sodomiza o cachorro do rei por ele ser gay, e o pato foi depenado por defecar em seu cercado.

O bem sai perdendo nessas histórias, ninguém ousa contrariá-la, nem mesmo os homens mais poderosos. Ela, por sua vez, ri da mediocridade daqueles a quem faz mal.

Hilda Hilst termina essa história ainda com conselhos nada benéficos, uma moral da história às avessas, incentivando o leitor a escarnecer, a zombar da maga, em uma indisfarçável brincadeira com *Brida* de Paulo Coelho: “Se encontrares uma maga (antes que ela o faça), enraba-a”.

Tudo o que a maga faz é um desaforo e conta com uma soberba ultrajante, em seu diário, coisas que tememos, colocadas em cena sem cortinas para encerrá-las, ficando ali expostas a sua própria podridão.

Hilda coloca humor, ironia profunda diante das situações terríveis, porque modifica essa viagem extraordinária das verdades essenciais no que ela realmente é: uma coisa bestialmente insignificante diante desse infinito insuportável que é a nossa existência.

3.5 Ridendo castigat mores

Percebe-se, nos poemas analisados, que a autora enaltece os prazeres carnavais e satiriza os valores morais e intelectuais sob a perspectiva do burlesco, da caricatura, do exagero, do grotesco. Assim, num dialogismo paródico com as histórias infantis, Hilda Hilst vai de encontro ao ideologicamente correto, pondo em revista nossos moralismos (falsos), transformando o final feliz para o bem em um final feliz para o mal, como mostra Leandra Alves dos Santos em *O grotesco em Fluxo*, de Hilda Hilst (SANTOS, 2009, p, 41)

A junção desses sentimentos ao humor sarcástico, presentes no texto, (diga-se poemas), e a sensação de que tudo está mais diretamente ligado às emoções humanas, causa desconforto, pois surpreende pelo inesperado das situações apresentadas. Assim, Hilda Hilst faz uma provocação à falsa moralidade de homens e autora consegue mostrar que qualquer coisa pode se render ao riso, mesmo se tratando de valores morais e éticos.

As situações extremas, exageradas, grotescas e absurdas, levam o leitor ao riso e a uma análise crítica implícita em cada um dos poemas-histórias e sua moral da história, pois atrela as figuras à paródia e a caricatura, recursos típicos do discurso satírico, colocando por terra tudo o que encontra pela frente.

É um livro para adultos, com uma mudança de paradigmas que desconstrói a lembrança da história original e cria um novo olhar sobre nosso próprio conhecimento. A condição humana inscrita nesses versos não é a da indiferença, que é o oposto ao riso, nas palavras de Hilda Hilst, mas pelo e no riso mostra o escárnio, a zombaria, um desconforto ante a realidade da nossa sociedade.

Com o riso destrona, põe por terra a hipocrisia humana, em uma narrativa transgressiva, irônica, sarcástica, e o leitor mergulha em seus versos e na moral da história que subverte os valores. Assim, o impossível se faz ordem nesses versos bufólicos, o riso, o burlesco, a sátira, a paródia, se entrelaçam e nos desafiam a rever a moral e os costumes a que estamos acostumados a aceitar como corretos.

Hilst assume o discurso popular ao se utilizar de palavras constituídas do imaginário popular quando se refere aos jargões para os órgãos sexuais femininos e masculinos: passarinha, gruta, cona, peroba, mastruço, cacete, buraco negro, rodela, dentre outros. Dessa forma, sem se utilizar de eufemismos, que poderiam suavizar sua obra, abusa dessa forma obscena contrariando as formas sociais, morais e intelectuais aceitas pela sociedade, sem perder apesar dos jargões obscenos, o aspecto lírico que permeia sua obra.

Em cinco das *Bufólicas*, o castigo da moral da história respeita o discurso da sátira tradicional, ou seja, a humilhação de vícios mesquinhos: um rei que sucumbe junto com seu reino; a Chapéu que descobre a traição da avó e do lobo; o anão Cidão perde sua linda peroba; o estupro oral da Cantora Gritante e o sequestro da fadinha lésbica por um “troncudão”.

A exceção fica com Ula e com Drida que castigam, ao que parece, as convenções sociais, escapando da penalidade moralista das *Bufólicas*, pois, enquanto a primeira satisfaz-se com os desejos sexuais que tanto procurava, a outra desdenha todos que atravessam seu caminho e, por fim, sobe em sua “espada de palha e bosta seca” e sai a espalhar “traques” “o caminho dos magos”.

O riso impiedoso e satírico hilstiano questiona a linguagem do poder e, por meio dela, figuras representativas dos valores morais e sociais afirmam uma alegria com essa outra voz que, excêntrica, tira do centro a linguagem canônica e coloca aí a voz do povo. Finalmente, ao se ler *Bufólicas*, é preciso estar atento para não se impressionar com o obsceno e o baixo corpóreo representado e com isso deixar de perceber o sentido maior de sua poesia: o sentido poético. Talvez tenhamos que olhar “de novo. Com menos altivez. E mais atento”.

Moral da estória – E viveram felizes para sempre! Será?

Estamos de volta à porta do labirinto, agora, com certeza, mais ávidos de Hilda Hilst e sua escrita instigante e maravilhosa. Pelo menos para mim foi um grande prazer estar tanto tempo assim nos abraços de Hilda. Fazer parte de sua “teia-sedução”, conhecer outros autores que também se apaixonaram por sua tessitura. Tantos os vieses escolhidos, os temas selecionados, as poesias mais amorosas, as mais ardentes e sensuais, os apelos ao inacessível, os contos divertidos por suas situações surpreendentes e inesperadas, as crônicas que muito pouco sei a respeito, dentro desse labirinto esfuziante, perder-se é encontrar a si mesmo.

A importância de Hilda Hilst dentro das manifestações literárias brasileiras faz jus aos comentários dos muitos críticos e estudiosos de sua obra. Para Alexei Bueno, embora tenha atribuído apenas um pequeno parágrafo sobre a autora, em *Uma História da Poesia Brasileira*, a sua poesia “de grande riqueza semântica e verbal, às vezes suculentamente barroca, outras cruamente eróticas, é das mais importantes da poesia brasileira da segunda metade do século XX” (2007, p. 377).

Pécora, um de seus estudiosos compara a sua obra, com a de grandes escritores, como Rilke, Joyce, Beckett, Pessoa, Becker e Bataille, para citar alguns. Refere-se, sobretudo, a anarquia de gêneros que produz em sua prosa, “como se fizesse deles exercícios de escrita” (2010, p. 10). Salienta que esses textos se constroem com base em matrizes canônicas de diferentes gêneros da tradição, os cantares bíblicos, a cantiga galaico-portuguesa, a canção petrarquista, a poesia mística espanhola, o idílio árcade, a novela epistolar libertina, entre outros, que não se submetem ao purismo arqueológico, mas, à mediação desses escritores citados acima.

Da mesma forma, Cristiane Gandro em seu artigo compilado por Elaine Cintra e Enivalda Freitas e Souza, em *Roteiro poético de Hilda Hilst*, fala da poesia de Hilda Hilst, como o poder transformador da palavra, comparando-a a Guimarães Rosa, que junto com ela, ajudam a fundar culturas inteiras. Ressalta que a cultura brasileira não é a mesma depois de *Grande Sertões Vereda* (1956), *A Obscena Senhora D* (1982), *Amavisse* (1989). Atribui à poeta um “fervoroso amor pela originalidade, toda a sua obra registra um intenso trabalho de linguagem e de musicalidade” (GANDRO, 2009, p. 322).

Ligia Fagundes Telles, amiga de Hilda e também escritora, fala da autora, comparando sua poesia com a dos grandes líricos da língua, como Luís de Camões,

passando por Murilo Mendes e, sua prosa poética como fundadora e por isso menos compreendida. Ela também fala sobre o que parece transitório, como é o caso de sua trilogia obscena, mais tarde revela-se em uma densidade de criação de um de seus momentos mais fecundos. Conclui dizendo que “Hilda é um ser humano pleno, uma amiga sem papas na língua, uma escritora para todo o sempre, imortal” (CADERNOS DE LITERATURA, 1999, p. 17).

Coelho, intensifica esse rol de apaixonados por Hilda, falando de uma poesia “obscuro/luminosa” ao referir-se ao livro *Do amor*, cujo tema-eixo, gira em torno da “luta gerada pela ânsia incontida de um *eu* em busca da fusão plena com o *outro* (CADERNOS DE LITERATURA, 1999, p. 66). As interrogações radicais que surgem, sejam de natureza física (psíquico-erótica) ou de natureza metafísica (filosófico-religiosa), nascem de uma tríplice voz, quais sejam: a do ser humano, a da mulher e a da poeta, a quem cabe a *tarefa nomeadora*: “a da palavra demiúrgica que cria o Real”(CADERNOS DE LITERATURA, 1999, p. 67).

Contudo, uma das mais evidentes provas de sua importância no cenário literário brasileiro é o Instituto Hilda Hilst – Centro de Estudos Casa do Sol. Nesse espaço cultural divulga-se tanto a obra da escritora, como também, o de escritores nacionais e estrangeiros. Além disso, promove um intercâmbio cultural entre países; parcerias com entidades do terceiro setor que se dedicam à área cultural ou de educação, para projetos afins; o Programa Residente, que oferece hospedagem para estudiosos, artistas, cientistas sociais, na sede da Instituição.

No “fio-sedução” bufólico de Hilda Hilst, a *tarefa nomeadora*, sofre agora, uma paradoxal inversão, as personagens operam em sentido oposto ao dos contos de fadas e das fábulas, a ironia percorre o fio condutor dos acontecimentos narrados. Um discurso ao mesmo tempo de dominação e opressão, mas, ao que parece, com o consentimento de todos. Por se tratar de um texto paródico e irônico, é possível transpor a seriedade dos assuntos tratados pela linguagem com que são transmitidos os temas das histórias.

A caracterização das personagens, tanto física quanto psicológica ou moral e também a social, apresenta discordâncias com as personagens dos contos que foram tomados de empréstimo: um rei que governa pelo seu órgão genital; uma rainha “virgem” porque de passarinha é careca; a maga que, a princípio, faz o papel da bruxa, mas as suas maldades vão além da maldade habitual, pois além de descrevê-las em seu diário, ainda as torna seu projeto de vida; um anão que tem, paradoxalmente, ora um falo enorme e no momento seguinte, “nenhum tico de pau”; a fada que é lésbica e à noite vira homem e no

fim é raptada como uma donzela; a cantora que tem sua morte pelo veículo (garganta) que sabia utilizar tão bem; e por fim, a Chapéu, sua avó e o Lobão, que desconstroem totalmente a história da menina “ingênua” que conhecemos.

Dessa forma, atores e espectadores se misturam, assim como acontecia nos ritos e espetáculos cômicos da Idade Média, todos vivenciam os “espetáculos” bufólicos, inclusive o leitor, que não sai imune ao fim da história. Retirado, mesmo que pelo instante da leitura, dos modelos da vida oficial, renova-se e uma nova visão do mundo e do homem e das relações entre ambos torna-se mais contunde.

O que mais se sobressai nas *Bufólicas* é seu caráter de paródia, de imitação grotesca e caricatural da literatura canônica, a partir do título, que remete ao gênero literário Bucólico. Esse gênero poético exalta a vida no campo, a simplicidade e a ingenuidade dos costumes, idealizados por um cenário de paz e sossego. Paralelo a esse gênero, temos o bufo ou bufão (o bobo da corte) encarregado de fazer rir reis e rainhas. Suas principais características físicas são a deformidade e o exagero moral e social considerado desagradável por apontar de forma grotesca os vícios da sociedade. O título já traz em sua insígnia o elevado e o baixo, ordem e desordem, o grande e o insignificante, o sagrado e o profano, indicando uma tematização de ironia e paródia na construção do texto.

As poesias, do mesmo modo, focalizam os sujeitos em situações sempre fora do contexto fabular conhecido, isto é, uma paródia dos contos de fadas que afirmam relações degradadas, se pensadas do ponto de vista cristão e moral vigentes. Essas relações misturam as grandes questões universais com as mais ínfimas e egoístas de cada um dos protagonistas. São referências irônicas e satíricas que acabam em consequências imprevistas: o reizinho gay, ao usar a palavra, acaba por sucumbir junto com seus súditos; o anão, ao pronunciar seu pedido a Deus, percebe-se um tolo; a rainha usa a palavra para obter um punhado de pelos, que na verdade têm outro significado; Drida escreve em um diário, não coisas belas, simples ou ingênuas, mas satisfaz-se a cada linha em que descreve suas maldades; a Chapéu, sua avó e o Lobão também têm seu quinhão na história, traem e sodomizam uns aos outros; a fada que se diverte até mesmo quando é raptada; e a cantora que morre pelo próprio canto.

Lançando mão de um discurso dialógico, o livro retrata toda a malícia, o humor e a sátira no confronto entre questões sublimes e as de valor insignificantes nos desmandos das personagens. Coloca em um mesmo plano a cultura erudita e a popular, a alta literatura e a literatura popular, negando a estabilidade dos padrões estabelecidos. *Bufólicas* é uma obra

excêntrica, isto é, tira a linguagem fabular do seu centro e a joga na espiral vertiginosa que caracteriza a obra: a paródia.

E por fim, o riso se manifesta em um plano duplo, isto é, tanto no nível das personagens quanto no da escrita. Um riso impiedoso que questiona a linguagem do poder, isto é, das frustrações ante as expectativas dos personagens: o que ele espera, o que ele deseja, o que ele pede em oração ou pelo canto, ou ainda por azáfamas, e o que realmente encontra. Diante desse vazio que se apresenta, do aniquilamento da expectativa, da união dos opostos, o riso, próprio do ser humano, tem a função emancipadora.

Hilda Hilst faz rir não só pelo uso irônico da linguagem e da palavra que surpreende ao desvelar o destino dos protagonistas na moral da história, mas também, por que a volubilidade deles é um instrumento para uma autópsia dos problemas humanos, o que aponta para a epígrafe que anuncia o livro: *Ridendo Castigat Mores*.

Hilda Hilst apresenta-se, assim, como uma das grandes escritoras do século XX. Sua obra irá perdurar em face de sua escrita inovadora e criativa para falar de temas que ainda hoje instigam e perturbam o homem moderno. E, mesmo que os seus leitores ainda sejam poucos, “se farão milhares. Se à lucidez dos poucos te juntares.”

BIBLIOGRAFIA

ALBERONI, Francisco. *O erotismo: fantasias e realidades do amor e da sedução*. São Paulo: Círculo do Livro, 1986.

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Rio de Janeiro: Eldorado, 1968.

_____. *A água e os sonhos*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

_____. *A terra e os devaneios do repouso*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: O contexto de François Rabelais*. São Paulo: HUCITEC; Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1993.

_____. *Problemas da poética de Dostoiévski*. 5ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Porto Alegre: L&PM, 1987.

BERGSON, Henri. *O riso: ensaio sobre a significação da comichão*. Tradução: Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martin Fontes, 2004.

BETTELHEIM, Bruno. *A psicanálise dos contos de fadas*. Trad. Arlene Caetano. São Paulo: Paz e Terra, 2007.

BLOOM, Harold. *Como e por que ler*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

_____. *A angústia da influência: uma teoria da poesia*. Rio de Janeiro: Imago, 2002.

BOSI, Alfredo. *Leitura de poesia*. São Paulo: Ática, 1996.

BRANCO, Lúcia Castello. *O que é erotismo*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

BUENO, Alexei. *Uma história da poesia brasileira*. Rio de Janeiro: G. Ermakoff, 2007.

CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA. Instituto Moreira Salles. Nº 8, outubro de 1999.

CINTRA, Elaine Cristina. SOUZA, Enivalda Nunes Freitas e Souza. *Roteiro poético de Hilda Hilst*. Uberlândia: EDUFU, 2009.

CHAUÍ, Marilena. *Introdução à história da filosofia*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.

COELHO, Nelly Novaes. *A literatura feminina no Brasil contemporâneo*. São Paulo: Siciliano, 1993.

_____. *O conto de fadas*. São Paulo: Editora Ática, 1991.

_____. *Um diálogo com Hilda Hilst*. 1989. In: *Fico besta quando me entendem: entrevistas com Hilda Hilst*. São Paulo: Globo, 2013.

DESTRI, Luisa. DINIZ, Cristiano. Um retrato de artista. In: *Por que ler Hilda Hilst*. São Paulo: Globo, 2010.

DIAS, Maria Heloisa Martins. Agda em dois tempos: a obsessão por corpo e linguagem em Quadros de Hilda Hilst. In: *Roteiro poético de Hilda Hilst*. Uberlândia: EDUFU, 2009.

DINIZ, Cristiano (Org). *Fico besta quando me entendem: entrevistas com Hilda Hilst*. São Paulo: Globo, 2013.

DUFRENNE, Mikel. *O poético*. Porto Alegre: Globo, 1969.

ELIOT, T. S. *Ensaio*. São Paulo: Art, 1989.

FIORIN, José Luiz. *Introdução ao pensamento de Bakhtin*. São Paulo: Ática, 2008.

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.

GONÇALVES, Delmiro. *O sofrido caminho da criação artística, segundo Hilda Hilst*. 1975. In: DINIZ, Cristiano (Org). *Fico besta quando me entendem: entrevistas com Hilda Hilst*. São Paulo: Globo, 2013.

GANDRO, Cristiane. A poesia de Hilda Hilst: o poder transformador da palavra. In: *Roteiro poético de Hilda Hilst*. Uberlândia: EDUFU, 2009.

HELENA, Regina. *Hilda Hilst: suas peças vão acontecer, 1969*. In: DINIZ, Cristiano. *Fico besta quando me entendem: entrevistas com Hilda Hilst*. São Paulo: Globo, 2013.

HILST, Hilda. *A obscena senhora D*. São Paulo: Editora Globo, 2001.

_____. *Bufônicas*. São Paulo: Globo, 2002.

_____. *Cartas de um sedutor*. São Paulo: Paulicéia, 1991.

_____. *Contos d'escárnio. Textos grotescos*. São Paulo: Siciliano, 1992.

_____. *Da morte. Odes mínimas*. São Paulo: Massao Ohno, 1980.

_____. *Júbilo, memória, noviciado da paixão*. São Paulo: Globo, 2001.

_____. *O caderno rosa de Lori Lamby*. São Paulo: Globo, 2005.

_____. *Poemas malditos, gozosos e devotos*. São Paulo: Massao Ohno/ Ismael Guarnelli editores, 1984.

JAKOBSON, Roman. *Linguística e poética*. In: *Linguística e comunicação*. São Paulo: Cultrix, 1969.

_____. *Linguística, poética, cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1970.

JUNQUEIRA, Ivan. Tradução, introdução e notas. In: ELIOT, T. S. *Ensaaios*. São Paulo: Art Editora, 1989.

MASCARO, Sônia. Hilda Hist, uma conversa emocionada sobre a vida, a morte, o amor e o ato de escrever. 1986. In: DINIZ, Cristiano. *Fico besta quando me entendem: entrevistas com Hilda Hilst*. São Paulo: Globo, 2013.

MAFRA, Inês. *Hilda Hilst: um coração em segredo*. 1993. In: DINIZ, Cristiano. *Fico besta quando me entendem: entrevistas com Hilda Hilst*. São Paulo: Globo, 2013.

MENDES, Murilo. Ideário crítico. In: *Poetas modernos do Brasil*: Murilo Mendes. Petrópolis: Vozes, 1972.

MILAN, Betty et al. *O que é amor, erotismo, pornografia*. São Paulo: Círculo do Livro, 1986.

MINOIS, Georges. *História do riso e do escárnio*. Tradução Maria Elena Ortiz Assumpção. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

MORIN, Edgar. *Amor, poesia, sabedoria*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.

NELLO, Pedro. *Hilda, Estrela Aldebarã*. 1978. In: DINIZ, Cristiano (Org). *Fico besta quando me entendem: entrevistas com Hilda Hilst*. São Paulo: Globo, 2013.

NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

NUNES, Benedito. *Introdução à filosofia da arte*. São Paulo: Ática, 1991.

OLIVEIRA, Rosiska Darcy de. *Elogio da diferença: o feminino emergente*. São Paulo: Brasiliense, 1999.

PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

_____. *Signos em rotação*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

_____. *Um mais além erótico: Sade*. São Paulo: Editora Mandarim, 1999.

PÉCORA, Alcir. Nota do organizador. In: *Bufólicas*. São Paulo: Globo, 2002.

PÉCORA, Alcir. *Por que ler Hilda Hilst*. São Paulo: Globo, 2010

PIGNATARI, Décio. *O que é comunicação poética*. São Paulo: Cortez & Moraes, 1977.

PISA, Clelia. PETORELLI, Maryvonne Lapouge. *Brasileiras: Vozes, escritos do Brasil*. 1977. In: DINIZ, Cristiano (Org). *Fico besta quando me entendem: entrevistas com Hilda Hilst*. São Paulo: Globo, 2013.

POUND, Ezra. *A arte da poesia*. São Paulo: Cultrix, 1970

PROPP, Vladímir. *Comacidade e riso*. São Paulo: Ática, 1992.

PURCENO, Sonia. Ensaio de Leitura. In: *Por que ler Hilda Hilst*. São Paulo: Globo, 2010.

ROSENFELD, Anatol. *Hilda Hilst: Poeta, Narradora, Dramaturga*. São Paulo, 1970. Disponível em: < <http://www.angelfire.com/ri/casadosol/criticaar.html> >. Acesso em: 27 jan. 2012.

ROTEIRO POÉTICO DE HILDA HILST. Orgs. Elaine Cristina Cintra; Enivalda Nunes Freitas e Souza. Uberlândia: EDUF, 2009.

SANT'ANNA, Afonso Romano de. *Paródia, paráfrase e cia*. São Paulo: Ática, 1995.

SANTOS, Leandra Alves dos. *O grotesco em fluxo, de Hilda Hilst*. In: *Roteiro poético de Hilda Hilst*. Uberlândia: EDUFU, 2009.

SARTRE, Jean Paul. *Que é literatura?* São Paulo: Ática, 1989.

SILVEIRA, Alcântara. *Palestra com Hilda Hilst*. 1952. In: DINIZ, Cristiano (Org). *Fico besta quando me entendem: entrevistas com Hilda Hilst*. São Paulo: Globo, 2013.

SOARES, Angélica. *Gêneros literários*. São Paulo: Ática, 2006.

SCHÜLER, Donato. *A palavra imperfeita*. Petrópolis: Vozes, 1979.

TINIANOV, Iuri. *O problema da linguagem poética*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.

WEBGRAFIA

ABREU, Caio Fernando. *Sobre a obscena senhora D.* São Paulo, 1982. Disponível em: <<http://www.angelfire.com/ri/casadosol/criticacfa.html>>. Acesso em: 30 mai.2013.

ARETINO, Pietro. *Poemas Luxuriosos.* Disponível em: <<http://pordiaumpoema.blogspot.com.br/2013/12/sonetos-luxuriosos-pietro-aretino.html>>. Acesso em: 25 dez. 2013.

DICIONÁRIO CRÍTICO DE ESCRITORAS BRASILEIRAS 1711 – 2001. Disponível em: <http://books.google.com.br/books?id=hn8f_Vs-mZAC&pg=PA267&lpg=PA267&dq=cartas+de+um+sedutor+critica&source=bl&ots=tQwrSrcXV4&sig=T8owyw8R1DuxtxyMcangVQY90fw&hl=en&sa=X&ei=MCSzUtmDOdTjoASf8IDwCw&ved=0CEIQ6AEwAjgK#v=onepage&q=cartas%20de%20um%20sedutor%20critica&f=false> Acesso em: 19 dez. 2013.

DICIONÁRIO DE LINGÜÍSTICA. Disponível em: <http://books.google.com.br/books?id=ivoQ6Q2xu0oC&pg=PA191&lpg=PA191&dq=sufixo+ula&source=bl&ots=47BQrwiIh9&sig=vvmR9S1cTp_DIOTCwLYEqEb6HuM&hl=pt-BR&sa=X&ei=F6dCU7b7NOi60gHFwoGYBA&ved=0CFEQ6AEwBQ#v=onepage&q=sufixo%20ula&f=false>. Acesso em: 25 mai. 2013.

INSTITUTO HILDA HILST. Disponível em: <<http://www.hildahilst.com.br/site/>>. Acesso em 2011-2014.

MIRANDA, Antonio. Disponível em: <http://www.antoniomiranda.com.br/iberoamerica/brasil/hilda_hilst.html>. Acesso em: 22 mai. 2013.

PORTAL CULTURAL HILDA HILST. Disponível em: <<http://www.hildahilst.com.br/cpweb0022.servidorwebfacil.com/instituto.php>>. Acesso em: 2011-2014.

ANEXOS

O REIZINHO GAY

Mudo, pintudão
O reizinho gay
Reinava soberano
Sobre toda a nação.
Mas reinava...
APENAS...
Pela linda peroba
Que se lhe adivinhava
Entre as coxas grossas.
Quando os doutos do reino
Fizeram-lhe perguntas
Como por exemplo
Se um rei pintudo
Teria o direito
De somente por isso
Ficar sempre mudo
Pela primeira vez
Mostrou-lhes a bronha
Sem cerimônia.
Foi um Oh!!! geral
E desmaios e ais
E doutos e senhoras
Despencaram nos braços
De seus aios.
E de muitos maridos
Sabichões e bispos
Escapou-se um grito.
Daí em diante
Sempre que a multidão

Se mostrava odiosa
Com a falta de palavras
Do chefe na Nação
O reizinho gay
Aparecia indômito
Na rampa ou na sacada
Com a bronha na mão.
E eram ós agudos
Dissidentes mudos
Que se ajoelhavam
Diante do mistério
Desse régio falo
Que de tão gigante
Parecia etéreo.
E foi assim que o reino
Embasbacado, mudo
Aquietou-se sonhando
Com seu rei pintado.
Mas um dia...
Acabou-se da turba a fantasia.
O reizinho gritou
Na rampa e na sacada
Ao meio-dia:
Ando cansado
De exhibir meu mastruço
Pra quem nem é russo.
E quero sem demora
Um buraco negro
Pra raspar meu ganso.
Quero um cu cabeludo!
E foi assim
Que o reino inteiro
Sucumbiu de susto.
Diante de tal evento...

Desse reino perdido
Na memória dos tempos
Só restaram cinzas
Levadas pelo vento.

Moral da estória:
a palavra é necessária
diante do absurdo.

(HILST, 2002, p. 11-14)

A RAINHA CARECA

De cabeleira farta
De rígidas ombreiras
de elegante beca
Ula era casta
Porque de passarinha
Era careca.
À noite alisava
O monte lisinho
Co'a lupa procurava
Um tênue fiozinho
Que há tempos avistara.
Ó céus! Exclamava.
Por que me fizeram
Tão farta de cabelos
Tão careca nos meios?
E chorava.
Um dia...
Passou pelo reino
Um biscate peludo
Vendendo venenos.
(Uma gota aguda
Pode ser remédio
Pra uma passarinha
De rainha.)
Convocado ao palácio
Ula fez com que entrasse
No seu quarto.
Não tema, cavalheiro,
Disse-lhe a rainha
Quero apenas pentelhos
Pra minha passarinha.
Ó Senhora! O biscate exclamou.

É pra agora!
E arrancou do próprio peito
Os pêlos
E com saliva de ósculos
Colou-os
Concomitante penetrando-lhe os meios.
UI! UI! UI! gemeu Ula
De felicidade.
Cabeluda ou não
Rainha ou prostituta
Hei de ficar contigo
A vida toda!
Evidente que aos poucos
Despregou-se o tufo todo.
Mas isso o que importa?
Feliz, mui contentinha
A rainha Ula já não chora.

Moral da estória:
Se o problema é relevante,
apela pro primeiro passante.
(HILST, 2002, p.15-18)

DRIDA, A MAGA PERVERSA E FRIA

Pairava sobre as casas
Defecando ratas
Andava pelas vias
Espalhando baratas
Assim era Drida
A maga perversa e fria.
Rabiscava a cada dia o seu diário.
Eis o que na primeira página se lia:
Enforquei com a minha trança
O velho Jeremias.
E enforcado e de mastruço duro
Fiz com que a velha Inácia
Sentasse o cuzaço ralo
No dele dito cujo .
Sabem por quê?
Comeram-me a coruja.
Incendiei o buraco da Neguinha.
Uma crioula estúpida
Que limpava ramelas
De porcas criancinhas.
Perguntaram-me por que
Incendiei-lhe a rodela?
Pois um buraco fundo
De régia função
Mas que só tem valia
Se usado na contramão
Era por neguinha ignorado.
Maldita ortodoxia!
Comi o cachorro do rei.
Era um tipinho gay
Que ladrava fino
Mas enrabava o pato do vizinho.

Depenei o pato.
Sabem por quê?
Cagou no meu cercado.
E agora vou encher de traques
O caminho dos magos.
Com minha espada de palha e bosta seca
Me voy a Santiago.

Moral da estória:
Se encontrares uma maga (antes
que ela o faça), enraba-a.
(HILST, 2002, p.19-20)

A CHAPÉU

Leocádia era sábia.
Sua neta “Chapéu”
De vermelho só tinha a gruta
E um certo mel na língua suja.
Sai bruaca
Da tua toca imunda! (dizia-lhe a neta)
Aí vem Lobão!
Prepara-lhe confeitos
Carnes, esqueletos
Pois bem sabes
Que a bichona peluda
É o nosso ganha-pão.
A velha Leocádia estremunhada
Respondia à neta:
Ando cansada de ser explorada
Pois da última vez
Lobão deu pra três
E eu não recebi o meu quinhão!
E tu, e tu Chapéu, minha nega
Não fazendo nada
Com essa choca preta.
Preta de choca, nona
Mas irmã do capeta.
Lobão: Que discussões estéreis
Que azáfama de línguas!
A manhã está clara e tão bonita!
Voejam andorinhas
Não vêdes?
Tragam-me carnes, cordeiros,
Salsas verdes.
E por que tens, ó velha,
Os dentes agrandados?

Pareces de mim um arremedo!

Às vezes te miro

E sinto que tens um nabo

Perfeito pro meu buraco.

AAAAIII! Grita Chapéu.

Num átimo percebo tudo!

Enganaram-me! Vó Leocádia

E Lobão

Fornicam desde sempre

Atrás do meu fogão!

Moral da estória:

um id oculto mascara o seu produto.

(HILST, 2002, p. 23-24)

O ANÃO TRISTE

De pau em riste
O anão Cidão
Vivia triste.
Além do chato de ser anão
Nunca podia
Meter o ganso na tia
Nem na rodela do negrão.
É que havia um problema:
O porongo era longo
Feito um bastão.
E quando ativado
Virava... a terceira perna do anão.
Um dia... sentou-se o anão triste
Numa pedra preta e fria.
Fez então uma reza
Que assim dizia:
Se me livrasses, Senhor,
Dessa estrovenga
Prometo grana em penca
Pras vossas igreja.
Foi atendido.
No mesmo instante
Evaporou-se-lhe
O mastruço gigante.
Nenhum tico de pau
Nem bimba nem berimbau
Pra contá o ocorrido.
E agora
Além do chato de ser anão
Sem mastruço, nem fole
Foi-se-lhe todo o tesão.
Um douto bradou: ó céus!

Por que no pedido que fizeste
Não especificaste pras Alturas
Que te deixasse um resto?
Porque pra Deus
O anão respondeu
Qualquer dica
É compreensão segura.
Ah, é, negão? então procura.

E até hoje
Sentado na pedra preta
O anão procura as partes pudendas...
Olhando a manhã fria.

Moral da estória:
Ao pedir, especifique tamanho
grossura quantia.
(HILST, 2002, p.25-28)

A CANTORA GRITANTE

Cantava tão bem
Subiam-lhe oitavas
Tantas tão claras
Na garganta alva
Que toda vizinhança
Passou a invejá-la.
(As mulheres, eu digo,
porque os homens maridos
às pampas excitados
de lhe ouvir os trinados,
a cada noite
em suas gordas consortes
enfiavam os bagos).
Curvadas, claudicantes
De xerecas inchadas
Maldizendo a sorte
Resolveram calar
A cantora gritante.
Certa noite... de muita escuridão
De lua negra e chuvas
Amarraram o jumento Fodão a um toco negro.
E pelos gorgomilos
Arrastaram também
A Garganta Alva
Pros baixios do bicho.
Petrificado
O jumento Fodão
Eternizou o nabo
Na garganta-tesão... aquela
Que cantava tão bem
Oitavas tantas tão claras
Na garganta alva.

Moral de estória:

Se o teu canto é bonito,
cuida que não seja um grito.

(HILST, 2002, p.29-30)

FILÓ, A FADINHA LÉSBICA

Ela era gorda e miúda.
Tinha pezinhos redondos.
A cona era peluda
Igual à mão de um mono.
Alegrinha e vivaz
Feito andorinha
Às tardes vestia-se
Como um rapaz
Para enganar mocinhas.
Chamavam-lhe “Filó, a lésbica fadinha”.
Em tudo que tocava
Deixava sua marca registrada:
Uma estrelinha cor de maravilha
Fúcsia, bordô
Ninguém sabia o nome daquela cô.
Metia o dedo
Em todas as xerecas: loiras, pretas
Dizia-se até...
Que escarafunchava bonecas.
Bulia, beliscava
Como que sabia
O que um dedo faz
Desde que nascia.
Mas à noite... quando dormia...
Peidava, rugia... e...
Nascia-lhe um bastão grosso
De início igual a um caroço
Depois...
Ia estufando, crescendo
E virava um troço
Lilás
Fúcsia

Bordô
Ninguém sabia a cô do troço
da Fadinha Filó.
Faziam fila na Vila.
Falada “Vila do Troço”.
Famosa nas Oropa
Oiapoc ao Chuí
Todo mundo tomava
Um bastão no oiti.
Era um gozo gozoso
Trevoso, gostoso
Um arrepião nos meio!
Mocinhas, marmanjões
Ressecadas velhinhas
Todo mundo gemia e chorava
De pura alegria
Na Vila do Troço.
Até que um belo dia...
Um cara troncudão
Com focinho de tira
De beijo bordô, fúcsia ou maravilha
(ninguém sabia o nome daquela cô)
Sequestrou Fadinha
E foi morar na Ilha.
Nem barco, nem ponte
O troncudão nadando feito um rinoceronte
Carregava Fadinha.
De pernas abertas
Nas costas do gigante
Pela primeira vez
Na sua vidinha
Filó estrebuchava
Revirando os óinho
Enquanto veloz veloz

O troncudão nadava.
 A Vila do Troço
 Ficou triste, vazia
 Sorumbática, tétrica
 Pois nunca mais se viu
 Filó, a Fadinha lésbica
 Que a noite virava fera
 E peidava e rugia
 E nascia-lhe um troço
 Fúcsia
 Lilás
 Maravilha
 Bordô
 Até hoje ninguém conhece
 O nome daquela cô.
 E nunca mais se viu
 Alguém-Fantasia
 Que deixava uma estrela
 Em tudo que tocava
 E um rombo na bunda
 De que se apaixonava.

Moral da estória, em relação à Fadinha:
 Quando menos se espera, tudo reverbera.

Moral da estória, em relação ao morador
 da Vila do Troço:

Não acredite em fadinhas.
 Muito menos com cacete.
 Ou somem feito andorinhas
 Ou te deixam cacoetes.
 (HILST, 2002, p.31-35)