

“MALDITA ORTODOXIA!” OU *RIDENDO CASTIGAT MORES*: O PAPEL DO NARRADOR EM *BUFÓLICAS*, DE HILDA HILST

TATIANA FRANCA RODRIGUES ZANIRATO*

RESUMO

Este trabalho pretende, a partir da leitura dos poemas de *Bufólicas*, de Hilda Hilst, compreender de que maneira o tema do erotismo, recorrente no trabalho da autora, se inter-relaciona com questões ligadas à metalinguagem e ao próprio trabalho de escrita para, a partir daí, refletir sobre a sociedade em que estava inserida. Para validar o recorte, buscamos assinalar nos poemas a presença de um narrador, em substituição à voz do eu-lírico, que, com o intento de corromper o papel edificante dos contos de fadas tradicionais, orienta a percepção do leitor para derruir a moral da sociedade judaico-cristã ocidental.

PALAVRAS-CHAVE: Hilda Hilst; *Bufólicas*; Narrador.

O (NÃO) VALOR DA LÓGICA

O neologismo que nomeia o conjunto dos sete poemas de Hilda Hilst, *Bufólicas*, é composto pela aglutinação das palavras “bufão” e “Bucólicas”. A breve observação morfológica acerca da junção dos radicais em questão deixa evidente, em primeiro lugar, o caráter satírico desse conjunto de poemas dispostos à provocação de seus leitores, já que desconstroem – como fazem os bufões, através de recursos de ironia – os usos e costumes de uma sociedade em franca decadência de seus valores. No segundo radical, temos uma referência ao poeta latino Virgílio que, nas suas *Bucólicas*, versa sobre o epicurismo, questionando acerca do uso

* Professora Adjunta de Literatura Brasileira e Teoria Literária da Universidade Federal de Jataí/ UFG, Jataí, Goiás, Brasil.

E-mail: tatiana_franca@ufg.br. Orcid iD: <https://orcid.org/0000-0001-8297-763X>

que faz da razão. Isto é; o poeta latino via com reservas a teoria filosófica da Época Clássica.

O par “riso”/“razão”, extraído das relações semânticas e morfológicas no jogo de palavra que dá origem ao título do livro, denota o que se desdobrará nos poemas como sistema de pensamento crítico e remete-nos à epígrafe colocada na página de rosto de *Bufólicas*, o provérbio latino *Ridendo castigat mores*¹¹, que deixa entrever o diálogo da peculiar lógica dos bufões, através da sátira, com a racional doutrina de Lucrecio. Curiosamente, o lema latino, relacionado ao título da obra, leva a intuir o que se concretizará a partir da leitura dos poemas e como se constatará no exercício da sua análise: a prudência está sob o jugo da zombaria. A fim de questionar o primado da razão – na impossibilidade de poder continuar conceituando o homem como ser que, ao contrário dos demais, possui a faculdade de ponderar – e de pensar a pseudoliberalidade discursiva numa sociedade que se diz democrática, Hilda Hilst abre mão do registro linguístico padrão da língua portuguesa em benefício da presença da oralidade nos textos escritos. Ou melhor, em benefício de um tipo de vocabulário que melhor expressa a liberdade – ou a vontade de liberdade – de expressão, a palavra mais inculca e desclassificada: palavrão.

Moraes (1999), em texto publicado nos *Cadernos de Literatura Brasileira*, considera que, sob o disfarce de pornografia, Hilda Hilst promove “uma fina reflexão sobre o ato de escrever como possibilidade de jogar com os limites da linguagem” (p. 114). Tal jogo de palavras²² encontra-se no limiar de nossas percepções, uma vez que a escolha lexical da autora é pelas palavras que avaliamos como de “baixo calão”. Ora, se vimos, a partir mesmo do título, que nada é fortuito, seria ingênuo usar de uma percepção binária de valores para classificar toda uma poética como “obscena” ou “pornográfica” apenas. Em vez disso, a transgressão que nos propõe Hilda Hilst é que sejamos todos indecentes, no sentido de

¹ Rindo castigam-se os costumes.

² Vale lembrar a polissemia da própria palavra “jogo”: brincar ou pensar estrategicamente, para citar apenas os significados imprescindíveis para esta leitura.

não corroborarmos mais uma falsa moral, ou seja, o sentido canônico de “decência”, mas indagarmos pressupostos e valores que permaneceram até então praticamente inquestionados. Talvez, por esse motivo, seja possível ainda recorrer à observação de Eliane Robert Moraes no sentido de que, ao extravasar os limites da linguagem, há uma outra medida extrapolada, a de nossas convicções. Daí a verdadeira transgressão de Hilda: o palavrão, o vocábulo chulo, retirados de seu contexto precário, o senso-comum, e ressemantizados na literatura descentram o valor logocêntrico, fazendo com que questionemos nossas próprias noções de valor.

Há ainda mais um elemento a ser considerado para que haja uma leitura proveitosa desta obra, a sua “ambiência”, o universo de fábulas, se assim se puder entender o seu enredo. É possível ler os poemas de *Bufólicas* como pequenas narrativas que se assemelham aos contos de fadas; e isto se dá não só pela dicção oral reforçada pela estrutura formal dos textos (redondilhas maiores e menores, de rimas ocasionais, cujo ritmo se dá pela repetição de vocábulos e pelo tom que corresponderia a uma voz melodiosa que conta as histórias fantásticas), mas também pelas personagens que movimentam e dão vida às breves narrativas: há fadas, rainhas, anões, bruxas e toda sorte de seres que povoam, sobretudo, o universo infantil. A ligação entre a crítica e a pseudomoral cristã, cerceadora das liberdades individuais, e o universo fantástico infantil faz com que a reflexão da autora passe, necessariamente, pela questão da sexualidade na comunidade ocidental contemporânea, incentivada, pelas instâncias midiáticas, a acontecer de maneira precoce e, ao mesmo tempo, banalizada pela “sociedade do espetáculo”.

Nesse sentido, a apropriação paródica das antigas histórias de fadas e das fábulas de cunho moralizante significa a sua reinserção no contexto moderno³. Quer dizer: a imitação burla a referencialidade, interferindo na produção de valores, mas a partir daqueles valores já estabelecidos socialmente, apropriando-se, assim, do texto antigo – as histórias tradicionais e seu fim moralizante – e remetendo-o ao que ainda será escrito: a transgressão da antiga moral.

³ Cf. CAVALCANTE, 2015.

A releitura proposta por Hilda Hilst desconstruiu o estatuto edificante dos contos antigos, pois, ao salientar o papel dos costumes, bem como dos parâmetros de ética e moral, didaticamente enraizados nos conteúdos daquelas histórias, ocorreu, em contrapartida, a contribuição para problematizar a relação do humano com seus potenciais valorativos, da sua relação com o estabelecimento da moral dos usos e costumes e de que maneira essas avaliações determinam o convívio do homem em sociedade.

Tais questões em torno das *Bufólicas* remetem à problemática nietzscheana sobre por que o homem valora. No Prólogo 3 de *Genealogia da Moral* encontramos perguntas as quais Nietzsche procurou responder:

[...] sob que condições o homem inventou para si os juízos de valor “bom” e “mau”? e que valor têm eles? Obstruíram ou promoveram até agora o crescimento do homem? São indício de miséria, empobrecimento, degeneração da vida? Ou, ao contrário, revela-se neles a plenitude, a força, a vontade da vida, sua coragem, sua certeza, seu futuro? (NIETZSCHE, 2005, p. 9)

Sabe-se que nas conclusões sobre a reflexão acerca dos parâmetros que determinam a valoração moral, Nietzsche enxerga que o homem, ao vincular-se à tradição judaico-cristã e experimentar a decadência da cultura grega, suprimiu seus potenciais criativos e a própria capacidade de superação do *niilismo*. Na mesma medida, Hilda Hilst pondera sobre a relação de opressão do homem com a sua sexualidade e a maneira como esta relação acaba servindo de parâmetro para atribuir valores ascendentes ou descendentes ao homem. Nas palavras da poeta, em resposta ao entrevistador Jorge Coli, para os *Cadernos de Literatura Brasileira*, sobre a relação da poética com as “partes baixas do corpo”, nota-se o que poderia ser um esboço de resposta às questões acima, propostas pelo filósofo alemão:

Nós nos desprezamos, temos desprezo por nós mesmos. Quando eu penso “nas partes baixas do corpo”, como você diz, eu penso: como

sou miserável, como eu sou ninguém, como eu não sou nada. (HILST, 1999, p. 31).

Embora Nietzsche jamais tenha considerado a questão do valor da moral sob o viés do sexo ou sexualidade, há convergências entre a obra do filósofo e as questões que podem ser pensadas a partir da interpretação dos poemas de *Bufólicas*, sobretudo, na moral imposta pelas relações do homem com sua própria sexualidade, pois aquilo que é designado “baixo”, para o filósofo, advém de um direito de nomeação cunhado pelos “altos homens”, no sentido de serem os aristocratas, que se autointitularam altos e “nobres de espírito”:

[...] que significam exatamente, do ponto de vista etimológico, as designações para “bom” cunhadas pelas diversas línguas? Descobri então que todas elas remetem à mesma *transformação conceitual* – que, em toda parte, “nobre”, “aristocrático”, no sentido social, é o conceito básico a partir do qual necessariamente se desenvolveu “bom” no sentido de “espiritualmente nobre”, “aristocrático”, de “espiritualmente bem nascido”, “espiritualmente privilegiado”: um desenvolvimento que sempre corre paralelo àquele outro que faz “plebeu”, “comum”, “baixo” transmutar-se finalmente em “ruim” (NIETZSCHE, 2005, p. 21).

Ou seja, se entendemos o sexo como “as partes baixas do corpo”, não estamos fazendo apenas uma referência a sua localização anatômica, mas suscitando um feixe de signos relacionados a conceitos de moralidade, determinando, de comum acordo, que o sexo é um valor inferior na nossa sociedade. As implicações deste tipo de percepção em torno da sexualidade estão diretamente ligadas aos preceitos morais questionados em Hilda Hilst e em Nietzsche e, para além deles, à imposição cultural, por ter restringido tanto os discursos, que desencadeou um conflito profundo entre a sexualidade e a cultura. Daí – entendendo-se que tais pressupostos tenham sido cunhados a partir do direito de nomeação que só caberia a instâncias legitimadoras do poder político, os nobres aristocráticos –, a tentativa em Hilst de relativizar o estatuto do valor usando também da

possibilidade de cunhar a palavra. Mas, ao contrário do que fizeram os “altos homens” citados por Nietzsche, a poetisa brasileira não buscou cristalizar conceitos, ela os transgrediu.

Isso explica o fato de os títulos dos poemas de *Bufólicas* serem, exatamente como nos contos tradicionais e fábulas antigas, a representação da personagem principal; o que é muito didático, já que os percursos delas na narrativa devem servir como exemplo de trajetória de vida para o leitor.

UM NARRADOR NADA ORTODOXO

De um modo geral, ao fim das histórias tradicionais, para reforçar seu caráter disciplinatório, havia as “morais da história”, que concluíam os textos imputando-lhes uma verossimilhança capaz de gerir uma identificação entre personagem/leitor, narrativa/vida real e que garantia que o objetivo do texto fosse alcançado, tornando-se mecanismo de controle social, uma vez que os parâmetros de comportamento são dados nas histórias. Por isso, a sexualidade verbalizada, superexplicitada nos poemas, é elemento discursivo, de proposta crítica, pois, a partir das apreciações valorativas (no sentido que Onate, 2003 trata) em torno da obra de Hilda e das suas classificações (erótica, obscena, pornográfica) precárias, deve-se acrescentar, tem-se a dimensão de o quanto o discurso sobre o sexo ainda é polpudo de eufemismos e melindres, a não ser no caso da superexposição que a mídia provoca em torno do assunto, o que leva a banalização e mercantilização do sexo, tornando a discussão estéril. Na visão de Foucault (2005a), no livro *História da sexualidade*, que também trata do comportamento moral, há uma intenção por trás dessa aparente liberação em torno do discurso sexual. De acordo com o pensador, há uma relação bem íntima entre sexo e poder e, ao falar daquele, o sujeito acaba se sentindo como se fizesse bom uso deste. A intensificação do discurso sexual não levou, como deveria, a uma pesquisa e reflexão em torno da questão dos valores e da sua aplicação nos usos e costumes, mas ao desgaste de seu potencial argumentativo devido, sobretudo, a incitação cada vez mais precoce – como no caso da sexualidade infantil, estimulada

nas danças supersensuais de que falou Hilda – e, em consequência mais imatura, a esse mesmo discurso:

[...] a sexualidade, longe de ter sido reprimida nas sociedades capitalistas e burguesas, se beneficiou, ao contrário, de um regime de liberdade constante; não se trata de dizer: o poder, em sociedades como as nossas é mais tolerante do que repressivo e a crítica que se faz da repressão pode, muito bem, assumir ares de ruptura, mas faz parte de um processo muito mais antigo do que ela e, segundo o sentido em que se leia esse processo, aparecerá como um novo episódio na atenuação das interdições ou como forma mais ardilosa ou mais discreta de poder (FOUCAULT, 2005a, p.16).

Ou seja, é possível propor a hipótese de que as instâncias midiáticas desempenhem nas sociedades modernas a função antes relegada aos narradores das fábulas e histórias de fadas: a de prescrição de comportamentos, pois ao elevar a presença da sexualidade – de maneira aparentemente democrática, já que se tem a liberdade de escolher o canal a ser assistido, ou a revista a ser lida – a uma potência extraordinária nos cotidianos, todavia sua superimportância resulta, ao mesmo tempo, na sua mercantilização, levando à banalização. O que se traduz, em termos práticos, em controle social.

Tal desfaçatez repousa numa falsa cordialidade em que, como num trato de comum acordo, o discurso sobre sexo aparece com os traços libertários da democracia enquanto, na verdade, continua sendo um veículo para solidificar as noções tradicionais de valor. Por isso, “o essencial não são todos esses escrúpulos, o ‘moralismo’ que revelam, ou a hipocrisia que neles podemos vislumbrar, mas sim a necessidade reconhecida de que é preciso superá-los” (FOUCAULT, 2005b, p. 27).

Para buscar a superação e transtornar os valores antes canonizados como ascendentes, o narrador de *Bufólicas* não compactua com o objetivo do narrador tradicional, de tornar o texto estável para o leitor. Ao contrário, desordena as conexões entre narração e experiência, ou melhor, entre a história contada e a imposição de uma visão de mundo.

Daí a impossibilidade de classificá-lo segundo a regra normativa (personagem, observador ou onisciente), já que não há comprometimento

com a vigência de quaisquer tipos de padrão, o que por si só já encerra uma reflexão acerca da produção textual paródica: não há compromisso com o texto referencial, mas com a crítica que se quer a partir dele, o que, somado ao tom sarcástico-satírico da história cujo final já se pode entrever maldosamente no título, leva a crer que a composição de Hilda Hilst inaugura um outro tipo de narrador – o que ela mesma talvez tenha calculado, dada a consciência que tinha de sua obra –, o narrador-bufão.

A personalidade multifacética do narrador-bufão⁴ é bem conveniente ao caráter refratário da narração em Hilda Hilst em que há uma supressão da figura do narrador enquanto elemento textual responsável pela fluência com que o texto é contado. Em Hilst, a história não tem uma organização interna rígida do ponto de vista da estruturação frasal; ao contrário, a precariedade das relações estruturais desestabiliza o horizonte de leitura, que normalmente prescinde da linearidade e do acabamento escrupuloso que dá ao leitor a segurança de ter compreendido o texto; não há, por exemplo, uma pontuação considerada gramaticalmente adequada, além da opção por um registro linguístico inusual em textos literários, o que complexifica a relação entre texto e narrador.

Tal ruptura tem seu ápice na chegada da conclusão da história, quando deveria haver, após os dissabores e peripécias por que passou a personagem, a retomada do equilíbrio com a advertência do narrador. Em *Bufólicas* não há o amparo vindo do aconselhamento da moral da história, a conclusão bem-acabada, mas o desalento de uma “moral da estória” (essa é a grafia usada por Hilda) que não conclui nem tranquiliza. Há a pilhéria do bufão, que se ri da sociedade que imita, de maneira que o texto é concluído com a a-moral da história.

CASTIGAR, COM PALAVRAS, OS VALORES

É possível perceber, a despeito do esgarçamento da unidade, uma comunicação temática entre as histórias, a imprescindível relação entre palavra e resistência. No discurso do narrador-bufão há, na (nada)

⁴ Cf. RODRIGUES, 2007.

conclusiva “moral da estória” de *O reizinho gay*, versos que serviriam bem como epígrafe para a leitura de todos os outros, inclusive para ele mesmo. Por exemplo: “a palavra é necessária/ diante do absurdo” (HILST, 2001, p. 14), o que equivale a dizer que num universo vazio de sentidos – o grande absurdo é que todas as personagens busquem um fim para si mesmas – a palavra paródica, por ser caótica, joga seu jogo burlesco, sendo, de forma antitética, a alternativa viável para compreender a representação e as máscaras dentro do texto.

Em *O reizinho gay* é contada a história de um reino antigo e já perdido, e a história de um reizinho que nunca falava, e de uma nação que ficou toda muda. Seus quatro primeiros versos caracterizam a personagem central: “Mudo, pintudão/O reizinho gay/Reinava soberano/Sobre toda nação” (HILST, 2001, p. 11). Ao lado da brevidade dos versos, a complexidade do excesso de adjetivações leva a entender que a soberania incontestada do rei se dá na presença do seu superlativo anatômico, metáfora do poder falocêntrico, tirano, e que, justo por isso, pode dispensar a dialética; basta ver que o primeiro verso associa a grandiloquência do falo à soberania real, apresentada no terceiro verso. Houve um momento na história em que essa relação de poder teria sido contestada; segundo o narrador, “os doutos do reino” questionaram, em primeiro lugar, a ausência de proferimentos do rei que, em troca, lhes respondeu com o poder que possuía e os calou, “mostrou-lhes a bronha/sem cerimônia” (HILST, 2001, p. 12). Ao desbançar os sábios, o reizinho teve sua permanência no trono justificada, é o que se comprova nos cinco versos seguintes aos iniciais: “Mas reinava.../ APENAS.../ Pela linda peroba/ Que se lhe adivinhava/ Entre as coxas grossas” (HILST, 2001, p. 11). Ora, o advérbio de intensidade em caixa alta ressalta a importância de se considerar a origem exclusiva do poder real, e a crítica de que não há outra ordem no reino, além da que é mantida na explicitação da tirania, na falta de cerimônias para fazer valer a lei do (supostamente) mais forte.

A reação pública, de impotência diante do “régio falo”, é de sucumbir à violenta imposição da ordem: “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” (HILST, 2001, p. 11). O grito masculino (dos maridos, sabichões e bispos) denuncia a rudeza dos métodos políticos de estabelecimento de regras, pois seria bem mais ameno o impacto dos versos caso a reação viesse das mulheres, porque delas é sempre esperado que, fragilmente, percam o controle.

Aconteceu que, daí por diante, para deixar claro quem manda, o reizinho passou a exercer o controle social com a demonstração apoteótico-apocalíptica do brusco sexo, ele “aparecia indômito/Na rampa ou na sacada/Com a bronha na mão” (HILST, 2001, p. 11), passando a emudecer, assim, todo o reino: “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 pintudo” (HILST, 2001, p. 11). Houve, assim, uma inversão já que o poder passou, de repressor, a uma imagem idólatra por parte dos reprimidos.

A essa altura, com todo o potencial disciplinatório do seu falo em prática bem-sucedida, o reizinho decide se pronunciar, sendo este o clímax da história: “O reizinho gritou/Na rampa e na sacada/Ao meio-dia:/ Ando cansado/De exhibir meu mastrução/ Pra quem nem é russo” (HILST, 2001, p. 12). O reizinho, imagem metonímica de nossas instâncias de poder, é reduzido ao seu poderio fálico, deixando ele mesmo de ser sujeito agente, subordinando-se à estuprificante iconolatria que o coroou. A homogeneização das individualidades, entretanto, teve um desfecho excepcional no caso do chefe da nação: “E quero sem demora/ Um buraco negro/ Pra raspar meu ganso./ Quero um cu cabeludo!” (HILST, 2001, p.14).

A reação histórica do reizinho (como a dos maridos, sabichões e bispos) ridicularizou a instituição real: “o reizinho gritou”. Isto é, despossuído de bom senso, o reizinho tornou o símbolo da dominação masculina, o potente falo, frágil e diminuto. Quanto ao restante do reino: “sucumbiu de susto” (HILST, 2001, p.14).

Aliás, o capitalismo neoliberal atua nesse mesmo sentido⁵, de impor valores que geram *status* social, identificando o indivíduo a partir do que

⁵ Cf. FOUCAULT, 2014a.

ele tem em comum com o que é oferecido pelo mercado, e com o que os outros indivíduos têm. Assim como o rei elegeu um ícone que garantiu sua permanência no trono, há outros suportes, eleitos por outras instituições (da tecnologia, da medicina estética, do universo que dita a moda e mesmo da religião), que legitimam a inserção do sujeito em determinado meio social e garantem seu bem-estar, mas somente a partir do momento em que ele sente sua identificação num outro, que deve se assemelhar a ele o máximo possível.

Desse modo, por não se adequar às exigências do seu universo, a rainha, segunda personagem no cenário de *Bufólicas*, se sente careca: “De cabeleira farta/De rígidas ombreiras/de elegante beca/Ula era casta/Porque de passarinha/Era careca” (HILST, 2001, p. 15).

A preocupação desimportante vai atravessar o texto de ponta a ponta e, apesar de se tratar de uma rainha, em nenhum momento há referências sobre quaisquer atividades suas como chefe de Estado, o que sugere que há total irresponsabilidade para com o bem público e o comprometimento exclusivo com o conforto pessoal. Além disso, a rainha deposita na frustração estética todo o seu potencial de feminilidade e, por esse motivo, permanece casta: “Ó céus! Exclamava./ Por que me fizeram/Tão farta de cabelos/ Tão careca nos meios?/ E chorava” (HILST, 2001, p. 15).

A angústia de Ula, para além do fator estético, reflete o niilismo do sujeito que nada quer, além do confortável sentimento de pertença (ou de aceitação) por um determinado grupo na sociedade. A banalização do discurso sexual, além de enfraquecê-lo, parece também vulgarizar a necessidade constante de transformar toda mulher numa *sex symbol*, independentemente de suas ocupações e mesmo aptidões; com isso, o que se cria é a dependência da imagem e, conseqüentemente, uma sociedade cujo espírito crítico parece sofrer de anorexia. Vale ainda considerar, mais uma vez em referência a Nietzsche, que o fato de a personagem desta história ser uma rainha desestabiliza o conceito de “nobre” como valor ascendente, pois *A rainha careca* poderia muito bem ser entendido como um texto sobre a carência humana: “Um dia .../Passou pelo reino/

um biscate peludo/ Vendendo venenos./ (Uma gota aguda/ Pode ser remédio/ Pra uma passarinha/ De rainha)” (HILST, 2001, p. 17).

A ausência de perspectivas e de crenças resulta, em contrapartida, num movimento desesperado de se acreditar, tolamente, em ofertas de remédios instantâneos que curem antigas frustrações. Tanta carência é suprida na solução provisória das próteses que oferecem a felicidade completa e um sentido para a existência: Ó senhora! O biscate exclamou./ É pra agora!/ E arrancou do próprio peito/ Os pelos (HILST, 2001, p. 17).

A representação da mulher no texto é quase um retorno àquela do Romantismo, quando sua imagem era laboriosamente talhada para ser exemplo de passividade. A rainha Ula, como a heroína romântica, resolve todos os seus conflitos na concretização da relação amorosa. O biscate, no lugar do herói que salva ou redime a mocinha, é a personagem que tem maior densidade porque tem postura ativa: Ula chorava, ele trazia antídotos. Com isso, pergunta-se qual é o lugar efetivo das reivindicações feministas na contemporaneidade, uma vez que a irônica “Moral da estória” derruba qualquer complexidade: “Se o problema é relevante, / apela pro primeiro passante” (HILST, 2001, p. 18).

A capacidade política da mulher parece ter sofrido um retrocesso e a sensibilidade crítica, embrutecida. Ver os reflexos da homogeneização das individualidades na figura da rainha aprofunda ainda mais a percepção de que a sexualidade feminina, *a priori* símbolo de liberdade, passou a ser uma prisão ideológica calcada numa exterioridade corporal irrelevante, na verdade, e, por isso mesmo, um problema solucionável por qualquer um.

Este tipo de posicionamento se deve, em primeiro lugar, à estratégia de representar a realidade cruel da sociedade contemporânea, depois, ao entendimento de que há um discurso na brutalidade, como é possível perceber no terceiro poema do conjunto de *Bufólicas* que já no título, *Drida, a maga perversa e fria*, inclui os dois elementos supracitados. A perversão de Drida é o seu requinte de crueldade, enquanto sua frieza diz respeito à espantosa naturalidade com que executa suas vítimas: 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, 2001, p. 19).

Mais que em todos os outros poemas, aqui é preciso considerar a função do narrador que conta a história da maga Drida (como faria um diretor de cinema com sua câmera, escolhendo o ponto de vista adequado para valorizar o sensacionalismo da cena). A justificativa para o assassinato é narrada com pacto de veracidade, pois é retirada do diário, logo, de fonte documental, explicitando a espontaneidade do relato de Drida, deixando claro que, para ela, o crime é irrelevante.

Mas o “espetáculo total” inibe a reflexão sensível, pois na medida em que os requintes de violência na encenação se tornam referências trazidas da realidade o expectador acomoda seus olhos para o que vê, tanto no palco, quanto na vida e, com isso, segue-se o seu embrutecimento, até sua completa imbecilização.

Lembrando da advertência contida na primeira “moral” em *Bufólicas*, “a palavra é necessária/ diante do absurdo” (HILST, 2001, p. 14), vê-se que em *Drida, a maga perversa e fria*, o registro de violência, desnecessariamente abundante, é a perversão da palavra, no sentido de, através da mesma banalização espetacular, promover a retirada do escudo bruto, constrangedor das percepções e leituras finas, a fim de que o expectador se dê conta do quanto seu aplauso oco, ao fim, é a perpetração da brutalidade: Incendiei o buraco da Neguinha./ Pergunta-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! (HILST, 2001, p. 20).

É interessante reparar que o último verso, “Maldita ortodoxia”, é a declaração final de Drida, mas poderia também ser um comentário do narrador-bufão, intruso, amaldiçoando a ortodoxia dos critérios de valor que se dividem rigidamente entre aquilo que é identificado como “bom” ou “mau”. Logo em seguida, como que para desorganizar tal conceituação normativa, a perversa maga vai espalhar suas maldições no caminho dos (bons) magos de Santiago de Compostela: “E agora vou encher de traques/ O caminho dos magos. / Com minha espada de palha e bosta

seca/ Me voy a Santiago” (HILST, 2001, p. 20). A “Moral da estória” fecha a encenação deixando a compaixão em dívida para com a sociedade: “Se encontrares uma maga (antes/que ela o faça), enraba-a” (HILST, 2001, p. 20).

Em *A Chapéu*, é a perversão o vínculo entre as personagens, o que já fica claro no título do poema, já que o substantivo “chapéu” sofreu uma derivação imprópria, pois o substantivo comum tornou-se próprio, dando nome à personagem principal do texto. Além disso, é possível propor que “A Chapéu” seja também uma forma de adjetivação da personagem, já que, no registro coloquial, o termo “dar um chapéu” significa usar de esperteza a fim de lesar alguém, moral ou financeiramente. O que faz sentido, já que Chapéu e sua avó Leocádia vivem de explorar Lobão sexualmente, fazendo dele prostituto. Mas a Chapéu parece ainda guardar qualquer coisa de ingenuidade (ou seria apenas tolice?), pois: “Leocádia era sábia/ Sua neta “Chapéu”/ De vermelho só tinha a gruta/ E um certo mel na língua suja” (HILST, 2001, p. 23).

Os quatro primeiros versos do poema deixam entender que a avó era realmente esperta, enquanto a neta apenas parece sê-lo. A princípio, os desdobramentos dos diálogos entre avó e neta levam a crer que a segunda geração se sobrepõe à primeira: 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! (HILST, 2001, p. 23).

Mas, voltando à introdução do texto, a Chapéu “de vermelho só tinha a gruta/ E um certo mel na língua suja” (HILST, 2001, p. 23), o que serve como um aviso de que poderá ser ela quem “levará um chapéu” no fim da história. A suspeita logo se concretiza na declaração que a avó Leocádia faz ao Lobão: “Às vezes te miro/ E sinto que tens um nabo/ Perfeito pro meu buraco” (HILST, 2001, p. 24) e é só a partir disso que a Chapéu ganha compreensão do que sucede às suas expensas: Num átimo percebo tudo!/ Enganaram-me! Vó Leocádia/E Lobão/Fornicam desde sempre/Atrás do meu fogão! (HILST, 2001, p. 24).

O relacionamento entre Chapéu, Lobão e a Avó é uma alegoria do convívio numa sociedade desenvolvida com base na troca de favores,

no tradicionalismo e na ortodoxia, de forma que o contato entre os indivíduos é intermediado pelo uso de máscaras sociais que servem para camuflar as verdadeiras intenções de quem as usa. É o que quer dizer a moral hilstiana: “um id oculto mascara o seu produto” (HILST, 2001, p. 24)⁶. A ligação entre fé e necessidade numa sociedade nada altruísta passa necessariamente pela mesma dissimulação dos que buscam nas suas amizades a troca ou lucro nos favores, caracterizando uma relação de exploração. Nesse novo caso, o que se explora é a chamada “boa fé”, o que não quer dizer, porém, que o lado explorado seja, de fato, ingênuo.

O poema seguinte ao da “Chapéu” explora bem essa questão. *O anão triste* é a história de um sujeito já marginalizado devido a sua compleição, mas que sofre ainda mais com a obrigação de manter a castidade por causa do monstruoso sexo que possui. Duas vezes excluído, ele se curva em preces à espera de um milagre: “Se me livrasses, Senhor, / Dessa estrovenga/ Prometo grana em penca/ Pras vossas igreja” (HILST, 2001, p. 26).

O comércio da fé é reconhecido como uma das mais perversas formas de exploração do outro. Primeiro, porque o tipo de argumento em que essa relação se pauta é inquestionável, considerando o Brasil, por exemplo, que é um Estado laico. Em segundo lugar, destina-se aos despossuídos, se atrelam a práticas religiosas na esperança de darem um sentido para suas vidas, tornando-as, assim, mais confortáveis para eles.

Além de confiar inteiramente na realização de seu desejo, o anão Cidão é capaz de justificar qualquer coisa que lhe falhe: No mesmo instante/ Evaporou-se-lhe/O mastruço gigante. /Nenhum tico de pau/ Nem bimba nem berimbau/Pra contá o ocorrido [...]/ Um douto bradou: ó céus!/Por que no pedido que fizeste/Não especificaste pras Alturas/ Que te deixaste um resto/ Porque pra Deus/O anão respondeu/Qualquer dica/É compreensão segura (HILST, 2001, p. 26).

⁶ O termo “id”, aqui, é tomado apenas no sentido de alteridade, portanto, a leitura psicanalítica sobre “id” e “super-id” não se faz absolutamente necessária.

A boa vontade do anão é paga com a sacrossanta traição, por isso é preciso saber previamente: “Ao pedir, especifique tamanho/ grossura quantia” (HILST, 2001, p. 28). O que equivale a dizer mais uma vez que “a palavra é necessária”, sobretudo quando o acordo é etéreo.

Aliás, há acordos tácitos em sociedade e que nunca devem ser rompidos, a custo de se ter tolhida qualquer forma de liberdade. É essa a metáfora que vai em *A cantora gritante*: “Cantava tão bem/ Subiam-lhe oitavas/ Tantas tão claras/ Na garganta alva/ Que toda vizinhança/ Passou a invejá-la” (HILST, 2001, p. 29).

Os sete versos seguintes são um parêntese escrito na primeira pessoa do singular pelo narrador para esclarecer – e, ao mesmo tempo, emitir opinião – sobre o porquê da inveja e a quem tal sentimento, tão baixo, afetou: “(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)” (HILST, 2001, p. 29).

É possível perceber a convergência entre a referida história de Wells e o poema de Hilda. A visão do estrangeiro e o canto sensualíssimo da garganta alva são ameaçadores para aqueles que ignoram o que seja um ou outro. Por isso, “De xerecas inchadas/ Maldizendo a sorte/ Resolveram calar/A cantora gritante” (HILST, 2001, p. 29). Os finais dos dois textos também são coincidentes, ambas as personagens têm extirpado de si aquilo que não é tolerado pelo contrato social: Certa noite... de muita escuridão/De lua negra e chuvas/Amarraram o jumento Fodão a um toco negro./[...]/O jumento Fodão/Eternizou o nabo/Na garganta-tesão... aquela/Que cantava tão bem/Oitavas tão claras na garganta alva (HILST, 2001, p. 30).

Os detalhes da narração deixam entender que, mesmo agindo em acordo, o uso da força bruta pelas mulheres da vizinhança não deixa de ser arbitrário. Os momentos de terror vividos pela cantora, contados por último e com certo suspense, realçam a atmosfera ameaçadora da “moral da estória”, na qual só é possível concluir que o estímulo ao medo é a melhor forma de coerção social, segundo os derradeiros versos: “Se o teu canto é bonito, / cuida que não seja um grito” (HILST, 2001, p. 30).

Na sequência de *Bufólicas*, e de forma muito coerente, como se verá, encontra-se *Filó, a fadinha lésbica*. E, como nesse universo nada pode ser identificado com os padrões e parâmetros da sociedade pseudo-organizada em que vivemos, a personagem central agora é uma fada com aspecto de bruxa e apetite sexual incongruente com o ser fantástico que é: 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 (HILST, 2001, p. 31).

Ora, não é costumeiro que se retrate uma fada, ser reconhecido pela beleza física, com os adjetivos acima, menos ainda, se espera que seja mentirosa. Outra coisa: a fadinha se metamorfoseia à noite, revelando-se novamente descompromissada com a rigidez imposta pelo ideal: Mas à noite... quando dormia.../Peidava, rugia... e.../Nascia-lhe um bastão grosso/De início igual a um carço/ Depois.../Ia estufando, crescendo/e virava um troço/ Lilás/Fúcsia/Bordô/ Ninguém sabia a cô do troço/da Fadinha Filó (HILST, 2001, p.35).

Mais surpreendente ainda é o fato de Filó ser objeto turístico-sexual: Faziam fila na Vila/ Falada “Vila do Troço”/ Famosa nas Oropa/ Oiapoc ao Chuí/ Todo mundo tomava/ Um bastão no oiti (HILST, 2001, p. 33).

Mas Filó contraria normas e padrões a fim de satisfazer os seus próprios e os desejos dos outros, de maneira que a escolha sexual, antes tabu, já não importa. Por isso, talvez, não tenha resistido ao rapto que sofreu: De pernas abertas/Nas costas do gigante/ Pela primeira vez/ Na sua vidinha/Filó estrebuchava os oínho/ Enquanto veloz veloz/ O troncudão nadava (HILST, 2001, p. 33).

O prazer edênico que todas as outras personagens de *Bufólicas* procuram chega, enfim, na combinação entre o troço de Filó e o beijo do Troncudão, ambos os sexos de cor indeterminada (“bordô, fúcsia ou maravilha”, ninguém sabia o nome), como que metaforizando o caos sobrepondo-se à ordem, à lei. Vale lembrar: o cara troncudão, que é a imagem-ícone da afirmação absoluta da masculinidade, também abre mão do padrão que representa.

Assim, há duas “morais da estória”, uma para os desordenadores: “quando menos se espera, tudo reverbera” (HILST, 2001, p. 33); outra para os que acreditam ainda que pode haver um sentido em tudo isso: “Não acredite em fadinhas/ Muito menos com cacete./ Ou somem feito andorinhas/ Ou te deixam cacoetes” (HILST, 2001, p. 33).

HÁ AINDA UMA MORAL?

Se há algum sentido, só é possível no absurdo. Ou melhor, na insubordinação do narrador a qualquer tipo de verdade preestabelecida. Ou, melhor ainda, nas infinitas possibilidades de sentido que acontecem quando o narrador não está interessado em “aconselhar” (ROSENFELD, 1969, p. 73-95) seu ouvinte.

O narrador-bufão propõe uma história a-moral na medida em que desestabiliza o leitor, não respeitando uma ordem cronológica entre os fatos narrados, transgredindo o tempo da narrativa ao usar dos verbos, enquanto marcadores textuais, aleatoriamente (o mesmo texto contém diversas marcas de temporalidade e modos verbais, como o pretérito perfeito, o imperfeito, o presente do indicativo e até o imperativo afirmativo) e, dessa forma, distanciando-se do leitor e também da história contada, desfazendo o pacto de verossimilhança presente nos textos tradicionais.

Uma vez que a história não tem a pretensão de convencer como verdade, também não compactua com o antigo objetivo de prescrever parâmetros de comportamento; busca, ao contrário, chocar-se com eles. As histórias burlescas de Hilda Hilst, ao irem de encontro aos contos de fadas convencionais, procuram questionar o papel da moralidade na sociedade ocidental, refletindo sobre o quanto as regras de convívio cercaram a liberdade e inclusive os potenciais de criação, com a promoção dos eventos valorativos sempre calcados nos binômios que se afirmam por negarem um ao outro, como “falso” e “verdadeiro” ou “feio” e “belo”.

Tal procedimento é inseparável, como vimos, do exercício do poder. As instâncias legitimadoras da moral e dos conceitos de nobreza se fazem

obedecer pela coerção, seja através da tirania dos ditadores, da violência irrefreável a que vamos nos acostumando, das relações corrosivas, fraudulentas ou disfarçada nos sonhos mesquinhos aos quais atribuímos o sentido por que vivemos.

As personagens de Hilda são a alegoria de uma sociedade composta por indivíduos cujas máscaras caíram e o aspecto monstruoso que lhes fica talvez justifique, ainda, a opção ortográfica da autora, que substituiu a desgastada “moral da história” pela inquietante “moral da estória” (HILST, 2001).

“MALDITA ORTODOXIA!” OU *RIDENDO CASTIGAT MORES*: THE ROLE OF THE NARRATOR IN *BUFÓLICAS*, BY HILDA HILST

ABSTRACT

This work intends, based on the reading of the poems by *Bufólicas*, by Hilda Hilst, to understand how the theme of eroticism, recurrent in the author’s work, is interrelated with issues related to metalanguage and the writing itself, from there, reflect on the society in which it was inserted. To validate the cut, we try to point out in the poems the presence of a narrator, replacing the voice of the lyrical self, who, with the intent of corrupting the edifying role of traditional fairy tales, guides the reader’s perception to overturn the moral of Western Judeo-Christian society.

KEYWORDS: Hilda Hilst; *Bufólicas*; Narrator.

RESUMEN

Este trabajo pretende, basado en la lectura de los poemas de *Bufólicas*, de Hilda Hilst, entender cómo el tema del erotismo, recurrente en la obra del autor, está interrelacionado con cuestiones relacionadas con el metalenguaje y la escritura misma. a partir de ahí, reflexione sobre la sociedad en la que se insertó. Para validar el corte, tratamos de señalar en los poemas la presencia de un narrador, reemplazando la voz del yo lírico, quien, con la intención de corromper el papel edificante de los cuentos de hadas tradicionales, guía la percepción del lector para anular la moral de Sociedad judeocristiana occidental.

PALABRAS CLAVE: Hilda Hilst; *Bufólicas*; Narrador.

REFERÊNCIAS

BETTELHEIM, Bruno. *A psicanálise dos Contos de Fadas*. Tradução de Arlene Caetano. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

CAVALCANTE, Nathalie Sá. *Corpos e sexualidades que transgridem: análise comparativa e gendrada dos poemas de Bufólicas, de Hilda Hilst*. 2015. 96 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Comparada) - Faculdade de Letras, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2015.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade: a vontade de saber*. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. São Paulo: Graal, 2005a.

_____. *História da sexualidade: o uso dos prazeres*. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. São Paulo: Graal, 2005b.

_____. *Microfísica do poder*. Tradução de Maria Thereza da Costa e J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2014.

GOMES, Renato Cordeiro. O livro de registro da cidade. In: _____. *Todas as cidades, a cidade*. São Paulo: Rocco, 1993.

_____. Outras flores do mal. In: JOBIM, José Luís (Org.). *Sentidos dos lugares*. Rio de Janeiro: ABRALIC, 2005.

HILST, Hilda. *Bufólicas*. São Paulo: Globo, 2001.

_____. Entrevista. *Cadernos de Literatura Brasileira*, São Paulo, n. 8, out. 1999.

INSTITUTO Moreira Salles. HILDA HILST. *Cadernos de Literatura Brasileira*, São Paulo, n. 8, out. 1999.

MORAES, Eliane Robert. Da medida estilhaçada. *Cadernos de Literatura Brasileira*, São Paulo, n. 8, out. 1999.

NASCIMENTO, Evando. Literatura e Filosofia: ensaio de reflexão. In: OLIVEIRA, Maria Clara Castellões de (Org.). *Literatura e Filosofia: diálogos*. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2004.

NIETZSCHE, Friedrich. *A genealogia da moral: uma polêmica*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

ONATE, Alberto Marcos. *Entre o eu e o si*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2003.

PARATORE, Ettore. *História da literatura Latina*. Lisboa: Fundação Calouste-Gulbenkian, 1983.

RODRIGUES, Tatiana Franca. *A impossível linguagem: uma leitura sobre as vozes dissidentes na escritura de Hilda Hilst*. 2007. 104 f. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2007.

Submetido em 05 de março de 2020

Aceito em 22 de abril de 2020

Publicado em 31 de maio de 2020
