

**“NÃO ACREDITE EM FADINHAS”:
AGENCIAMENTOS ENTRE CONTOS DE FADAS, POESIA E INTENÇÃO
PORNOGRÁFICA EM *BUFÓLICAS*, DE HILDA HILST**

Clovis Carvalho Britto¹

O Poeta é semelhante ao príncipe da altura
Que busca a tempestade e ri da flecha no ar;
Exilado no chão, em meio à corja impura,
As asas de gigante impedem-no de andar.
(Charles Baudelaire, *O Albatroz*, 1996, p. 15)

RESUMO: Neste trabalho pretendemos discutir a trajetória social de Hilda Hilst e a recepção da sua obra *Bufólicas*. Hilda conseguiu tecer seu texto nos interstícios, deslocando as palavras e imbricando os gêneros. Sua escrita inovadora vem conquistando, nem sempre de mansinho, cada vez mais admiradores, ávidos por decifrar suas sombras e luzes. Em *Bufólicas*, a poeta sem aura conseguiu rir de si mesma e dos costumes, desafiando as fronteiras da linguagem e exemplificando como os nossos tabus também podem ser objetos dos contos de fadas.

PALAVRAS-CHAVE: Hilda Hilst; sociedade; arte; literatura.

93

No trecho em epígrafe Baudelaire, ao comparar o poeta a um albatroz exilado em meio à corja impura e, por isso mesmo, sem graça, se transformando em um viajor alado sem nimbo, não apenas questiona a função do poeta e da poesia, mas reflete sobre os limites e possibilidades do trabalho com a linguagem. O poeta sem fala é como um pássaro sem asas. Em outro de seus poemas, *Perda da aura*, Baudelaire inaugura a discussão sobre um tema também caro a Walter Benjamin analisado no texto *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* (1985). Constrangido pelo tráfego caótico, o poeta conseguiria preservar sua individualidade na cidade caminhando pelas ruas com indiferença. A dissonância entre o flunar distraidamente e a correria das cidades provocou então um acidente: a aura do poeta, em um movimento brusco, deslizou de sua cabeça e caiu na lama. Todavia, sem sua aura, o poeta descobre uma nova possibilidade, ele pode agora passear incógnito.

Desse modo, sem a aura, fica cada vez mais complicado identificar o poeta, e mais difícil ainda reconhecer e compreender um grande poeta e/ou uma grande poesia. Também mais frágeis se tornam os cânones e as tentativas de classificação. Existem critérios temáticos e estilísticos rígidos a serem seguidos? Com quem e com o que deve dialogar a grande poesia? Existiria um poeta “maior” e uma poesia “menor” e quem seria responsável por esse reconhecimento? Qual a função do poeta e da poesia? A poesia sempre será para poucos? Certamente as respostas e as análises desses e de outros questionamentos extrapolariam os limites e a finalidade deste artigo. Mas devemos atentar para o fato de que com a perda da aura ficou mais difícil reconhecermos os poetas.

De acordo com Leo Ribeiro (1999), existiriam duas áreas conflitantes da Literatura. A dos grandes escritores e poetas, como Shakespeare, Cervantes, Goethe, Dostoiévski, e uma literatura de entretenimento que abrange desde “excelentes peças de teatro, novelas policiais, livros de viagens e biografias, até se degradar quando tem um propósito meramente comercial – são os *best-sellers* sem estilo” (p. 82). Em suas análises sobre o público leitor brasileiro destaca que muitos seriam os fatores que dificultam a leitura de obras “profundas”, como o analfabetismo e a insuficiência de uma boa remuneração econômica. Todavia, haveria um outro fator sócio-cultural fundamental:

O brasileiro é um povo gregário, sociável, adora fazer parte de grupos. É fácil identificar esse horror que o brasileiro tem à solidão. Basta responder à pergunta básica: onde o mesmo brasileiro médio se encontra mais à vontade, nos estádios de futebol, numa churrascaria com amigos ou isolado em um refúgio de silêncio e imerso numa leitura solitária? Por último não se pode esquecer que a leitura, a exemplo da peça radiofônica, exige uma participação do leitor, que constrói, individualmente, os acontecimentos que lhe são dados como tijolos, pelo autor ou autora do livro que ele se propôs a ler. (...) Consequentemente a Grande Literatura – Proust, Eça de Queiroz, Beckett, Galdós entre outros – estabelece uma hierarquia e só é acessível a uma ‘casta’, que se mostra disposta a decifrar a linguagem mais complexa de um autor que focaliza temas abissais, o que demanda a cooperação do intelecto, da fantasia, da curiosidade, numa verdadeira obra aberta (p. 83).

Sem aura e exilados, os poetas e suas obras passam despercebidos do grande público. Foi o que ocorreu com Hilda Hilst (1930-2004), poeta, ficcionista e dramaturga brasileira, autora de quase 40 obras que provocaram e ainda provocam controversos sentimentos em parte da crítica especializada e no público em geral. Não seria descabido afirmarmos que Hilda e seu projeto criador são desconhecidos

da maioria dos brasileiros. Entre as críticas do que tiveram e têm acesso a seus escritos, é comum observarmos a indiferença, a anti-propaganda (especialmente com relação a sua “trilogia obscena” composta dos textos *Cartas de um sedutor* (1991), *Contos d’Escárnio, textos grotescos* (1990) e *O caderno rosa de Lori Lamby* (1990) e pelo livro de poemas *Bufólicas* (1992), (este último, objeto de estudo específico deste trabalho) ou seu gradual reconhecimento como sendo o legado de uma exímia continuadora e atualizadora de uma das principais linhas de força da literatura brasileira.

Para Hilda Hilst seu apagamento no cenário literário se deve ao fato de escrever em português e ao desinteresse do público leitor brasileiro:

Nunca pensei no leitor. Eu não tenho nada a ver com o leitor. Eu não tenho nada a ver com os leitores. Não sei quem são, não sei. (...) Pode estar lendo, mas não precisa me conhecer nem eu a ele. (...) [Poderia ser interessante conhecer os escritores de sua predileção?] Eu só *leio* os escritores. [A figura do escritor é endeusada algumas vezes?] Isso também não. O contrário seria dizer que o escritor é um sujeito igual ao cara que põe tijolos? Eu não concordo com isso. Eu não acho [que a literatura seja um trabalho como outro qualquer]. E literatura não é distração, entretenimento. É uma coisa séria, que você vai adquirindo. É difícilimo. (...) Na experiência com a pornografia eu achava que podia dar certo, porque ela era engraçada; achei que os leitores gostariam. Mas, segundo o Jaguar, eles odiaram minha pornografia. Foi o único momento em que esperei algo do leitor. É como eu já falei aqui: eu acho que fiz um trabalho deslumbrante, se entendem ou não, eu não tenho nada a ver com isso. (...) Mas também não me interessa ser importante ou não, você entende? Talvez daqui a 100 anos alguém me leia. Mas eu não tenho esperança. Eu continuo vivendo porque tenho que continuar vivendo. Tenho medo de morrer. (...) É o que eu digo sempre: “Escreva em inglês, Português ninguém conhece”. [E José Saramago?] Mas isso é um caso muito raro, né? Parece que daqui a 100 anos ninguém mais vai conhecer a língua portuguesa (In: DE FRANCESCHI, 1999, p. 40-41).

Um estudo da trajetória social de Hilda e da recepção de sua obra demonstra uma personagem controversa e ousada. Nascida em 1930, em Jaú, interior de São Paulo, filha única do poeta e jornalista Apolônio de Almeida Prado Hilst e de Bedecilda Vaz Cardoso. Logo após seu nascimento seus pais se separariam em decorrência da esquizofrenia de Apolônio, que permaneceu até o final da vida internado por longos períodos em casas para doentes mentais. Em 1948, ingressa no curso de direito na Faculdade do Largo de São Francisco e, a partir daí, leva uma vida boêmia, “comportando-se de modo muito avançado, escandaliza a alta sociedade paulistana, considerada uma das mulheres mais bonitas de sua geração” (DE FRANCESCHI, 1999, p. 9). Em 1950 estréia na carreira literária com o livro de

poesias *Presságio*, primeiro de um legado de quase quarenta livros de poesia, prosa e teatro. Em 1968 sua mãe é internada no sanatório de Campinas, ano em que se casa com o escultor Dante Casarini de quem se divorciaria doze anos mais tarde. Até sua morte em 2004, Hilda escolheu como refúgio a Casa do Sol em Campinas, lugar em que, ao contrário do albatroz baudelairiano, conseguiu recuperar doridamente as suas grandes e alvas asas.

Interessa-nos, aqui, iluminar mais detidamente três momentos de sua trajetória poético-intelectual que vão de encontro a nossa proposta. O primeiro fato foi o seu contato com o livro *Carta El Greco*, do escritor grego Nikos Kazantzakis, em 1963, cujos postulados defendem, dentre outras idéias, que é necessário isolar-se do mundo para uma melhor compreensão do ser humano. Neste mesmo ano Hilda abdica do convívio social e se dedica integralmente à literatura, passando a residir na Fazenda São José, de propriedade de sua mãe, nas proximidades de Campinas. Em 1966 ela constrói neste local a Casa do Sol, exílio voluntário seu, de jovens escritores como Caio Fernando Abreu e José Mora Fuentes, e abrigo de 90 cães.

O exílio na Casa do Sol ratifica as afirmações de Virgínia Woolf (2004) que no ensaio *Um teto todo seu* ao discutir as possíveis causas da omissão de escritoras na literatura, lançou a hipótese de que seria resultado da falta de condições materiais que garantissem um mínimo de bem estar e privacidade. Ao longo de suas reflexões, identificou possíveis obstáculos, afirmando que a maior de todas as liberações seria a liberdade de pensar nas coisas em si, de classificar, selecionar, emitir opinião.

Se os homens encontravam dificuldades para construir o seu projeto literário, para as mulheres essas dificuldades eram maiores. Não apenas indiferença, mas hostilidade. Para serem reconhecidas, deveriam alterar os seus valores em deferência à autoridade externa, reproduzindo as normas ditadas pelo discurso masculino. De igual modo, outro obstáculo a ser superado, depois de conquistado o direito à escrita, era a ausência de uma tradição ou uma tradição curta e parcial que pouco favorecia. Ao considerar que a liberdade intelectual depende de coisas materiais e que a poesia depende da liberdade intelectual, ressaltando que a maioria das mulheres sempre foram pobres, concluiu, nessas condições, terem as mulheres chances mínimas de escrever poesia. Para Woolf, a mulher só adquiriria a

independência necessária a partir do momento que conquistasse a autonomia financeira e possuísse um teto todo seu, um espaço privativo para sua escrita.

Apesar de possuir condições financeiras suficientes para poder se dar ao luxo de dedicar exclusivamente à literatura, Hilda necessitava de um espaço próprio para exercitar sua escrita, espaço então conquistado com a construção da Casa do Sol:

Eu tinha uma casa gostosa em São Paulo, todo mundo ia lá comer, namorar, dançar – meus namorados, meus amigos, minhas amigas. Aí, li o livro e mudei minha vida. (...) Eu tinha que ser só para compreender tudo, para desaprender e para compreender outra vez. Aquela vida que eu tinha era muito fácil, uma vida só de alegrias, de amantes (In: DE FRANCESCHI, 1999, p. 31).

Outro fator decisivo em sua trajetória, consiste em seu “adeus à literatura séria” em 1990 com a publicação de *O Caderno Rosa de Lori Lamby*, que consagraria a fase explicitamente obscena iniciada com *A obscena senhora D*. Tal atitude se justificaria como uma tentativa de vender mais e conquistar o reconhecimento público: “a obra provoca ‘espanto e indignação’ na crítica e nos amigos. O editor Caio Graco Prado se recusara a publicá-la e o artista plástico Wesley Lee a considerara ‘um lixo’” (DE FRANCESCHI, 1999, p. 9-10). Vejamos alguns depoimentos da escritora a respeito dos motivos que a levaram a se enveredar pela dita “literatura pornográfica”:

Com estes textos fiquei mais igualzinha aos outros, mais próxima deles. Quem sabe agora venham a descobrir minhas novelas, minha poesia, meu teatro. (...) Então eu falei: quer saber? Não vou escrever mais nada de importante. Ninguém me lê, falam sempre aquelas coisas, que eu sou uma tábuia etrusca, que sou um hieróglifo, que não sei o que. Entrei para o quarto e falei, quer saber, vou escrever uma tremenda putaria C...p...B...! Todo mundo vai entender. Mostra pra minha empregada, mostra pro metalúrgico do ABC! E, agora, entendeu? (In: AZEVEDO FILHO, 2002, p. 6 e 21).

Quando você faz uma revolução, demora; a aceitação chega a demorar meio século ou até mais. (...) Um dia pode acontecer. Quando veio aqui o editor da Gallimard eu fiquei besta. Perguntei: ‘O sr. veio aqui só para me conhecer?’ E ele: ‘*Parfait, madame*’. Por aqui, os editores não davam a mínima pra mim. Fui publicada na França, e aí esse editor me escreveu dizendo: ‘Hilda, eu não compreendo por que eles acham tão difícil ler você’. (...) Eu estava muito atrapalhada, só recebia dinheiro da Universidade de Campinas. Não ganhava praticamente nada. De repente, leio sobre aquela mulher ganhando todo aquele dinheiro [a escritora francesa Regime Deforges ganhara 10 milhões de dólares com o *best-seller A bicicleta azul*, uma espécie de *E o vento levou* açucarado e pornográfico]. (...) 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 [*O Caderno Rosa de Lori Lamby*]. (...) [A idéia era} tentar conseguir [vender mais livros], mas eu não consegui. Pensei: 'Vou fazer umas coisas porcas'. Mas eu não consegui. (...) É, mas eu queria fazer uma coisa que, de repente, eles gostassem de ler. Não adiantou. Diziam que eu era difícilíssima na literatura pornográfica (DE FRANCESCHI, 1991, p. 29-30).

Para Luciana Borges (2006), grande parte da inquietação frente ao texto hilstiano se deve a combinação de dois elementos não muito usuais na chamada “alta literatura”: texto “pornográfico” e autoria feminina. Assim, se falar de sexo é, por si só, uma transgressão, a escrita erótica das mulheres seria um ato ainda mais transgressor, pois se trataria de deslocar as mulheres da condição de mero objeto para uma posição de enunciadora do desejo, dela e de outrem, construindo um discurso sobre o erotismo a partir de um lugar de fala específico. Segundo a pesquisadora, o problema não seria a “pornografia” em si, mas o seu deslocamento, extrapolando os limites pensados para circunscrever as atividades sexuais e intelectuais femininas. Desse modo, no caso da literatura “é a sua aura, a crença teórica em uma especificidade discursiva e unicidade que torna incompatível com a alta literatura e com os grandes autores a associação com a escrita do pornográfico” (p. 24).

O terceiro momento que selecionamos da trajetória de Hilda consiste justamente na sua recepção, especialmente a partir da década de 1990, quando a crítica literária começa a promover uma reavaliação de seu projeto literário e sua obra, incluindo as consideradas pornográficas, começa a conquistar reconhecimento no cenário literário brasileiro e internacional. A obra hilstiana vem sendo considerada como um acontecimento sem precedentes na literatura brasileira: uma literatura dos malditos, da decida aos infernos, dos apelos agônics ao sagrado (Cf. QUEIROZ, 2000; 2003); uma fina reflexão sobre o ato de escrever como possibilidade de jogar com os limites da língua (Cf. MORAES, 1990); a mais profunda estilista da literatura brasileira com obras-primas do ponto de vista formal e ficcional (Cf. RIBEIRO, 1999); uma das mais altas vozes que perscrutam o oculto (Cf. COELHO, 1999); e representante da mais desabrida e forte pós-modernidade (Cf. OLINTO, 2007).

Todavia, as narrativas de Hilda integrantes da *Trilogia Obscena* e as poesias de *Bufólicas* não suportam classificações rígidas tentando defini-las como erudita, sublitteratura, literatura pornográfica, erótico-pornográfica, erótica ou obscena. Essa dificuldade de caracterização dos textos da trilogia foi ressaltada por autores como

Deneval Siqueira de Azevedo Filho (2002) e Luciana Borges (2006) que consideram que tais escritos se encontram numa posição intermediária. Deneval lembra que além da trilogia a autora publicou *Bufólicas* ilustrado por Jaguar, livro que para ele seria “uma brincadeira”. Pretendemos neste trabalho analisar como os poemas dessa obra também se encontram num lugar ambíguo, entre a considerada alta literatura e a dita literatura banal, num intermezzo que denominaremos a partir das análises de Gilles Deleuze e Félix Guattari (1995) como texto rizomático. Num primeiro momento procuraremos caracterizar a configuração da poesia rizomática. Em seguida visualizaremos os poemas a partir das relações entre perceptos, afectos e sensações. Finalmente, investigaremos as estratégias da linguagem nos agenciamentos entre os contos de fada e a intenção pornográfica. *Bufólicas*, desse modo, é muito mais do que uma simples brincadeira e, como bem afirma Hilda, constitui em um feliz exemplo de como “a palavra é necessária diante do absurdo” (HILST, 2002, p. 14).

1. Por uma escrita rizomática

É preciso rachar as palavras ou as frases
para delas extrair os enunciados.
(Gilles Deleuze, 1992, p. 120).

99

O deslizar das horas, o passo nos caminhos,
o olhar diante do Tempo, umas duras planícies, e bulbos
(Hilda Hilst, 2003, p. 45)

Conforme destacamos anteriormente, não existe consenso da crítica com relação ao texto hiltiano que consegue “ultrapassar o procedimento da simples excitação e saturação do corpo erótico para estabelecer um diálogo com a cultura e com a produção literária” (BORGES, 2006, p. 31). A ficção que integra a “trilogia obscena” não pode ser caracterizada como erótica, pornográfica, literatura banal ou erudita, ela constitui um texto desterritorializado. Nosso argumento é de que consiste num texto rizomático, cujas características se tornam evidentes quando Hilda agencia em *Bufólicas* (1992) a intenção pornográfica², fundamentos da alta poesia e estrutura e motivo dos contos de fadas. A própria autora afirmou não saber bem delimitar as fronteiras do que escreveu:

Escrever pornografia, ou melhor, *sois dizem* pornografia, porque ninguém sabe o que é isto mesmo...você não pode dizer que uma coisa é suja,

imunda, sem falar de você mesmo, porque tudo só depende do seu olhar. O olhar que vê um quadro, que lê um livro é que diz ou se sente pornográfico. Por exemplo, se uma criança vê um ato sexual ela pode simplesmente não achar nada, pode achar bonito, pode pensar que estão brincando... então é difícil dizer o que é pornografia (COUTINHO, 1991, p. 8-9).

Bufólicas, neste caso, seria um exemplo do que Deleuze e Guattari (1995) definem como agenciamento. Segundo entendem, um livro não tem sujeito, nem objeto, seria construído a partir de matérias diferentemente formadas, com linhas de articulação, estratos, linhas de fuga, desterritorialização e desestratificação. O livro consiste em um agenciamento, uma multiplicidade, em conexão com outros agenciamentos: “não se perguntará nunca o que um livro quer dizer, significado ou significante, não se buscará nada compreender num livro, perguntar-se-á com o que ele funciona, em conexão com o que ele faz ou não passar intensidades’ (p. 12).

Um rizoma possui formas diversas, conecta num ponto qualquer com outro ponto qualquer e seus traços não remetem obrigatoriamente a traços de mesma natureza, colocando em jogo, desse modo, regimes de signos muito diferentes. Um rizoma é aliança, é um entre, “não começa nem conclui, ele se encontra sempre no meio, entre as coisas, inter-ser, intermezzo” (p. 37).

Dessa forma, *Bufólicas* subverte a lógica do livro-raiz cuja lei é a do reflexo. Nele, a escrita de Hilda não se fixa em um ponto, conecta códigos diversos, regimes de signos e estados de coisas diferentes como os personagens tradicionais dos contos de fada (reis, rainhas, magos, anões, fadas, chapeuzinho vermelho e lobo mal), artifícios da alta literatura (ritmo, lirismo, paródia, figuras de linguagem, alegorias, redondilhas, rimas eventuais, humor, poesia etc.), e temas e palavras considerados de baixo calão (pintudão, peroba, bronha, cu, cuzaço, enrabar, cagar, pau, xereca, bunda etc.).

Livro múltiplo, composto por sete poemas, resulta de uma escrita de encadeamentos quebradiços cujos textos, que podem ser lidos aleatoriamente, se opõem, de certo modo, tanto aos livros de poemas clássico, quanto aos livros de contos de fadas e as obras consideradas pornográficas. *Bufólicas* também faz rizoma com o mundo, é um mapa que contribui para conexão de campos a partir de múltiplas entradas. Assim a escrita de Hilda Hilst é rizomática, constituída de platôs (sempre no meio, sem início, nem fim): “região contínua de intensidades, vibrando

sobre ela mesma, (...) toda multiplicidade conectável com outras hastes subterrâneas superficiais de maneira a formar e estender um rizoma” (p. 33).

A escrita de Hilda Hilst consegue desestabilizar as convenções. Ao romper com os binarismos e com a lógica do livro que imita o mundo, poderíamos dizer que sua poesia é um ser de sensação que existe em si mesmo, saturando os átomos, eclodindo palavras “de mapas-múndi, de atalhos. (...) E o poeta preexiste, entre a luz e o sem-nome” (HILST, 2004, p. 65). A própria escritora tinha consciência de que era diferenciada: “eu acho que sou diferenciada, sim. Tem pouca gente que pensa e escreve como eu. Eu sempre digo isso e aí sou considerada megalômana. (...) Achavam que eu escrevia desse modo porque eu era drogada. Nunca experimentei droga” (In: DE FRANCESHI, 1999, p. 33 e 36).

Foucault (2007) reconhece que a produção dos discursos é ao mesmo tempo organizada, controlada e redistribuída por procedimentos que conjugam poderes e perigos. Em nossa sociedade um desses procedimentos seria a exclusão, manifesta através de uma série de interdições:

Sabe-se bem que não se tem o direito de dizer tudo, que não se pode falar de tudo em qualquer circunstância, que qualquer um, enfim, não pode falar de qualquer coisa. Tabu do objeto, ritual da circunstância, direito privilegiado ou exclusivo do sujeito que fala: temos aí o jogo de três tipos de interdições que se cruzam, se reforçam ou se compensam, formando uma grade complexa que não cessa de se modificar. Notaria apenas que, em nossos dias, as regiões onde a grade é mais cerrada, onde os buracos negros se multiplicam, são as regiões da sexualidade e as da política como se o discurso (...) fosse um dos lugares onde elas exercem, de modo privilegiado, alguns de seus mais terríveis poderes. Por mais que o discurso seja aparentemente bem pouca coisa, as interdições que o atingem revelam logo, rapidamente, sua ligação com o desejo e com o poder (p. 9-10).

Desse modo, existiriam procedimentos de controle dos discursos que determinam condições e regras de funcionamento, não permitindo que eles sejam acessíveis a todos. Para Foucault (2006), ninguém integra a ordem do discurso se não for qualificado para fazê-lo e nem todas as suas regiões são penetráveis, sendo, algumas, altamente proibidas como a da sexualidade: “o discurso sobre o sexo, já há três séculos, tem-se multiplicado em vez de rarefeito; e que, se trouxe consigo interdições e proibições, ele garantiu mais fundamentalmente a solidificação e a implantação de todo um despropósito sexual”. Todavia, “tudo isso parece ter desempenhado, essencialmente, um papel de proibição. De tanto falar nele e

descobri-lo reduzido, classificado e especificado, justamente lá onde o inseriram procurar-se-ia, no fundo, mascarar o sexo” (p. 61).

De acordo com Alexandrian (1994), a pornografia seria a descrição pura dos prazeres carnavais, enquanto o erotismo seria a descrição revalorizada em função da vida social ou de uma idéia de amor. Em sua opinião, o erotismo seria aquilo que torna desejável a carne, que desperta ilusão de saúde e beleza. Já a obscenidade rebaixaria a carne, associando-a a doença, a sujeira, a palavras imundas e brincadeiras escatológicas.

Para Lúcia Castello Branco (1984) a distinção entre erotismo e pornografia é pouco nítida e se pauta em julgamentos de valor e juízos críticos. O conceito de pornografia teria sido manipulado em sua história nos moldes da imprecisão e da ambigüidade, sendo variável de acordo com o contexto em que se insere. Todavia, haveria traços específicos que permitem estabelecer algumas diferenciações:

Uma das distinções mais corriqueiras que se fazem entre os dois fenômenos refere-se ao teor “nobre” e “grandioso” do erotismo, em oposição ao caráter “grosseiro” e “vulgar” da pornografia. (...) Essas definições desembocam, invariavelmente, em afirmativas do tipo pornografia = sexo explícito; erotismo = sexo implícito. (...) Outro aspecto que merece ser ressaltado se refere ao caráter moralizante dessa distinção. Ora, se o erotismo é “nobre” e “grandioso” exatamente por saber esconder, vestir a sexualidade, e se a pornografia é “grosseira” porque revela, exhibe o sexo “nu”, é evidente que, em última instância, todo impulso sexual, natural ao ser humano, deverá ser considerado também grosseiro e vulgar. Parece-me que é precisamente aí que discriminações desse tipo pretendem chegar. O fato é que, embora as definições de pornografia sejam, na maioria das vezes, normativas, isto é, funcionem como normas reguladoras do comportamento dos indivíduos, o material pornográfico parece, de fato, veicular um conteúdo específico que o diferencia do material erótico. (...) Com o surgimento da indústria cultural, a distinção entre obras eróticas e pornográficas começa a recair forçosamente na distinção entre cultura erudita e cultura de massa, não menos problemática. Passam a ser consideradas eróticas as chamadas obras de arte que abordem temas vinculados direta ou indiretamente à sexualidade, enquanto são relegadas ao segundo plano, as de pornografia, as obras sobre sexo, produzidas geralmente em série, e com objetivo prioritário de comercialização e consumo. (...) Para atingir o “gozo” que a pornografia proporciona é preciso compactuar, adotar ou “adquirir” os valores que ela pretende inculcar. (...) Portanto, ao contrário do erotismo, que corresponde a uma modalidade não utilitária de prazer exatamente porque propõe o gozo como fim em si, a pornografia estará sempre vinculada a outros objetivos: o prazer depende do pacto com a ideologia que ela veicula (p. 19-24).

Outro aspecto ressaltado pela pesquisadora é que enquanto o erotismo caminha em direção à re-união dos seres, à sua reintegração; a pornografia insiste na mutilação, no gozo parcial e solitário:

A pornografia insiste sobretudo em comportamentos que reforçam a mutilação e a solidão dos indivíduos. São freqüentes, em obras pornográficas, as formas de prazer solitário (masturbação, a um, ou a dois), as relações exclusivamente sexuais, que de preferência não contenham nenhuma carga de amor ou afeto, ou ainda os encontros fortuitos, casuais, (um fim de semana “diferente”, uma noite “especial”), não se admitindo o prazer no cotidiano dos indivíduos, como parte de suas vidas. (...) Um outro exemplo dessa insistência na parcialidade das relações pode ser verificado na ênfase em contatos estritamente genitais. São comuns as “cenas de sexo explícito” que insistem na técnica de variadas posições e na manipulação de sofisticados complementos sexuais (vibradores, pomadas estimulantes etc.), mostrados ao público com absoluta fidelidade e minúcia. O importante nesses casos não é apenas exibir a nudez das personagens, mas sobretudo privilegiar os contatos que se circunscrevem exclusivamente aos genitais, como se o prazer sexual se originasse de uma única parte, autônoma e autômata, de nossos corpos (BRANCO, 1984, p. 27-28).

Em *Bufólicas* não conseguimos visualizar tais distinções de um modo nítido. Seus poemas se encontram em um entre-lugar e agasalha, lado a lado, imbricados, características do erotismo e da pornografia. Não poderíamos dizer que os poemas hilstianos são apenas eróticos ou que eles “objetualizam o ser humano como pasto de paixões, reduzindo o amor à bestialidade, isto é, à exacerbação e cega satisfação do instinto” (HORTA, 1994, p. 5). Além disso, Hilda agencia tais componentes a poemas baseados em personagens e na estruturas dos contos de fadas.

Os contos de fadas são variações do conto popular ou da fábula. Consistem em narrativas curtas, fundadas na oralidade, onde o personagem central da história fantasiosa, após enfrentar dificuldades, triunfa ao final. Geralmente, além de se centrarem em um personagem, desenvolvem um enredo e realizam um desfecho que possui um caráter moralizante (moral da estória).

Comumente associados ao universo infantil, inicialmente, os contos de fadas não eram escritos para crianças, muito menos para transmitir lições morais. Originalmente eram textos para adultos e que apresentavam temas como adultério, incesto, canibalismo e mortes. De acordo com Sheldon Cashdan (2000),

Originalmente concebidos como entretenimento para adultos, os contos de fadas eram contados em reuniões sociais, nas salas de fiar, nos campos e em outros ambientes onde os adultos se reuniam - não nas creches. (...) É por isso que muitos dos primeiros contos de fada incluíam exibicionismo, estupro e voyeurismo. Em uma das versões de *Chapeuzinho Vermelho*, a heroína faz um *strip-tease* para o lobo, antes de pular na cama com ele. Numa das primeiras interpretações de *A bela adormecida*, o príncipe abusa da princesa em seu sono e depois parte, deixando-a grávida. E no conto *A Princesa que não conseguia rir*, a heroína é condenada a uma vida de solidão porque, inadvertidamente, viu determinadas partes do corpo de uma bruxa (p. 20).

Hilda, em poesia, reencontra com esse sentido original, reinventando fábulas antigas e contos de fadas com o uso do humor e da ironia. Apesar de nos sete poemas recuperar personagens tradicionais do gênero (rei, rainha, fada etc.), o que os torna diferente é que possuem anomalias nas genitálias e praticam bizarrias: “a paródia, assim, ri da moral estreita, amplificada num mundo de absurdos, e proclama uma espécie de declaração dos direitos da livre-invenção e da autocriação, num tom cuja hilaridade destrambelhada, contudo, nunca chega a tornar-se triunfal” (PÉCORA, 2002, p. 9). Seria uma poesia em forma de fábula ou fabula em forma de poesia? Erotismo ou pornografia? Alta literatura ou literatura grosseira? A escrita de Hilda Hilst é rizomática, está entre as coisas, “num movimento transversal que as carrega uma e outra, riacho sem início nem fim, que rói suas duas margens e adquire velocidade no meio” (DELEUZE e GUATTARI, 1995, p. 37).

2. Arte e Sociedade em *Bufólicas*: os itinerários da linguagem

Ridendo castigat mores
(Molière)

104

A expressão de Molière transcrita acima é a epígrafe que Hilda utilizou em *Bufólicas*: rindo se castiga ou critica os costumes. De início o leitor se depara com a intenção do projeto hilstiano que seria a de realizar uma crítica social através da linguagem, imbricando sexualidade e comicidade: “nós nos desprezamos, temos desprezo por nós mesmos. Quando eu penso nas ‘partes baixas do corpo’, como você diz, eu penso: como sou miserável” (*In*: DE FRANCESCHI, 1991, p. 31).

Poderíamos afirmar que uma das preocupações centrais de sua obra seria a linguagem. Estilo e interdiscursividade resultam num texto rizomático, num bloco de sensações composto por perceptos e afectos. Para Deleuze e Guattari (1992) os perceptos não são mais percepções, pois são independentes do estado das pessoas que os experimentam, e os afectos transbordam as afeições ou sentimentos. Perceptos e afectos são sensações, seres que valem por si mesmos: “o material particular dos escritores são as palavras, e a sintaxe, a sintaxe criada que se ergue irresistivelmente em sua obra e entra na sensação” (p. 218). Desse modo,

a fabulação criadora nada tem a ver com uma lembrança mesmo amplificada, nem com um fantasma. Com efeito, o artista, (...) excede os estados perceptivos e as passagens afetivas do vivido. É um vidente, alguém que se torna. (...) Trata-se sempre de liberar a vida lá onde ela é prisioneira, ou de tentar fazê-lo num combate incerto. (...) De um escritor a outro, os grandes afectos criadores podem se encadear ou derivar, em compostos de sensações que se transformam, vibram, se enlaçam ou se fendem. (...) O escritor serve de palavras, mas criando uma sintaxe que as introduz na sensação, e que faz gaguejar a língua corrente, ou tremer, ou gritar, ou mesmo cantar: é o estilo, o 'tom', a linguagem as sensações ou a língua estrangeira da língua. (...) As figuras estéticas (e o estilo que as cria) não tem nada a ver com a retórica. São sensações: perceptos e afectos, paisagens e rostos, visões e devires (p. 222-229).

O livro de Hilst é uma composição, um composto de palavras e sintaxe, ou seja, um trabalho de sensação. É uma metalinguagem velada, pois brinca de esconder e revelar as possibilidades da língua. Quando descreve o sexo, por exemplo, inventa um afecto que inverte a ordem suposta das afeições já que, para ela, é a busca de Deus, de um Deus-porco: “rebaixado ao nível dos atos mais abjetos, o Deus-porco de Hilda Hilst já não é mais a medida inatingível que repousava no horizonte da humanidade” (MORAES, 1999, p. 119).

Em Hilst a recusa da superioridade divina parece conduzir a dois caminhos, ao mesmo tempo opostos e complementares: um que, diante da ausência de salvação, desemboca na mesma angústia cósmica presente nos textos de Bataille; e outro que, de certa forma, resiste à gravidade dessa condenação do homem, optando por uma saída cômica. (...) Uma saída à brasileira? É possível que sim, na medida em que a escritora define o Brasil como 'o país das bandalheiras', onde nada é levado a sério. Mas o termo abarca também um sentido dúvida, reiterado quando ela afirma que 'ser brasileiro é ser ninguém, é ser desamparado e grotesco diante de si mesmo e do mundo'. A brasilidade implicaria, assim, uma ambigüidade de base entre a melancolia e o riso, o que não deixa de justificar o duplo registro da dicção da autora, ora voltada para os motivos graves da existência humana, ora para os aspectos patéticos da vida prosaica. (...) Vale lembrar que o confronto entre o ideal da flor e a sordidez do bicho não se faz sem a presença de um terceiro elemento que contém os outros dois e, no limite, funciona como detonador do impasse. (...) Assim como *god* e *dog* estão unidos pelos secretos elos da língua, também a diferença entre o homem e o animal depende apenas de uma sutil inversão: 'Porque cada um de nós, Clódia, tem que achar o seu próprio porco. (Atenção, não confundir com corpo.) Porco, gente, porco, corpo às avessas' (MORAES, 1999, p. 120-121).

A poesia de Hilda Hilst conjuga planos numa relação de contraponto, formando compostos de sensações, devires. Os afectos seriam, desse modo, estes devires não humanos do homem e os perceptos as paisagens não humanas da natureza (Cf. DELEUZE e GUATTARI, 1992). Isso só é possível devido ao trabalho com a linguagem. É a própria escritora quem afirma: “Quando estou trabalhando numa

peça ou num texto, acordo cedo, e sofro a mesma tensão da pessoa que levanta no dia da sua operação” (In: BOJUNGA, 1972).

Comecei me desestruturando depois de 20 anos de poesia arrumada. E essa linguagem ordenada, de comportamento que quero desordenar, reflete a época, o movimento visceralmente conturbado. É preciso dominar uma desordem para que aconteça alguma novidade real dentro de você. Há uma reformulação de linguagem como deve haver uma reformulação de comportamento (In: VASCONCELOS, 1977).

De acordo com Roland Barthes (1996) a língua é uma classificação, por isso é envolta de poder. Assim que é proferida a linguagem entra a serviço de um poder e o que nos restaria é trapacear através de uma revolução permanente que é a literatura, ou seja, a prática de escrever, o trabalho de deslocamento que o escritor exerce sobre a linguagem: “ela encena a linguagem, em vez de, simplesmente, utilizá-la, a literatura engrena o saber no rolamento da reflexividade infinita” (p. 19). É mediante uma teimosia que a escritura se desloca. O escritor deslocaria a escritura, transportando-a para onde não se é esperado, como num jogo, o jogo com os signos.

Eis uma das características de *Bufólicas*, uma linguagem que joga com os signos, que desloca a escritura para regiões não esperadas, que aproxima opostos, tornando-os complementares. O próprio título do livro exemplifica este deslocar: ele joga com os termos “bucólico” e “bufo”. O bucolismo remete à poesia pastoril geralmente dialogada, a oralidade é seu elemento central. Já a palavra “bufo”, “bufão”, evoca tanto o ator cômico e burlesco, quanto o ato de bufar (Cf. BARROS e BORGES, 2006).

Os poemas do livro possuem uma moral explícita e, de um modo não vulgar, desconstroem e rearticulam gêneros, articulando política e humor na discussão de temas como a violência sexual, a exploração econômica do sexo, o autoritarismo, o homoerotismo e a sexualidade reprimida. Parodiando os contos de fadas, Hilda utiliza a estrutura das fábulas, desconstruindo-os, “dando-lhes uma nova e inusitada moral que torna hilária a moral social do leitor, levando-o a repensar valores, cobranças e comportamentos sociais tidos como politicamente corretos em diferentes situações” (VAZ, 2003, p. 40).

Um rei gay e mudo que comanda seu reino devido possuir um pênis descomunal: “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). Uma rainha sem pelos na vagina que se entrega a um mascate peludo: “disse-lhe a rainha/ quero apenas pentelhos/ pra minha passarinha” (p. 17). Uma maga que redige um diário de perversidades. Chapeuzinho Vermelho cafetina o lobo que é sodomizado pela vovozinha. O anão se desentende com Deus e perde seu pênis. A cantora que por excitar os homens com seu canto, foi condenada a fazer sexo oral com um jumento. Ou a fada lésbica que “metia o dedo/em todas as xerecas, loiras, pretas/ (...) que deixava uma estrela/ em tudo que tocava/ e um rombo na bunda/ de quem se apaixonava” (p. 35) são os personagens das histórias.

De acordo com Luisa Barros e Julia Borges (2006), a coesão em *Bufólicas* se dá justamente devido ao caráter híbrido das interconexões entre a forma elevada da poesia com a objetividade da prosa, além da oralidade promovida pelos versos e da constância dos vocábulos chulos. Seria o efeito cômico dominante construído por essas estratégias que deixaria a obra coesa. Hilda, desse modo, subverteria as formas, já que as redondilhas³ “apesar de não tratarem tradicionalmente de temas elevados, não usam comumente palavras grosseiras ou obscenas” (p. 8).

Hilda conseguiu tecer seu texto nos interstícios, deslocando as palavras e imbricando os gêneros. Sua escrita inovadora vem conquistando, nem sempre de mansinho, cada vez mais admiradores, ávidos por decifrar suas sombras e luzes. Em *Bufólicas*, a poeta sem aura conseguiu rir de si mesma e dos costumes, desafiando as fronteiras da linguagem e exemplificando como os nossos tabus também podem ser objetos dos contos de fadas.

Notas

1 – Doutorando no Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade de Brasília (UNB), linha de pesquisa Arte, Cultura e Patrimônio. E-mail: clovisbrito5@hotmail.com.

2 - Concordamos com Luciana Borges (2006) quando afirma que é inegável nestes textos de Hilda Hilst a existência do que Susan Sontag denomina *intenção pornográfica*. Seus livros foram elaborados a partir de uma intenção deliberada em efetuar textos “impróprios para menores”.

3 - Nome dado às estrofes em verso de cinco ou sete sílabas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALEXANDRIAN. **História da literatura erótica**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- AZEVEDO FILHO, Deneval Siqueira de. **Holocausto das fadas**: a trilogia obscena e o carmelito bufólico de Hilda Hilst. São Paulo: Annablume; Edufes, 2002.
- BARROS, Luisa da Rocha; BORGES, Julia. Temas e figuras em *Bufólicas*. **Estudos Semióticos**, São Paulo, Universidade de São Paulo, n.º 2, 2006.
- BARTHES, Roland. *Aula*. 12. ed. São Paulo: Editora Cultrix, 1996.
- BAUDELAIRE, Charles. **Algumas flores de flores do mal**. Rio de Janeiro: Ediouro, 1996.
- BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas I**. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- BOJUNGA, Cláudio. Quatro conversas com o mistério Hilda Hilst. **Jornal da Tarde**, São Paulo, 24 jun. 1972.
- BORGES, Luciana. Sobre a obscenidade inocente: O Caderno Rosa de Lori Lamby, de Hilda Hilst. **OPSIS - Revista do NIESC**, Universidade Federal de Goiás, Catalão, v. 6, 2006.
- BRANCO, Lúcia Castello. **O que é erotismo**. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- CASHDAN, Sheldon. **Os 7 pecados capitais nos contos de fadas**: como os contos de fadas influenciam nossas vidas. Rio de Janeiro: Campus, 2000.
- COELHO, Nelly Novaes. Da poesia. In: DE FRANCESCHI, Antônio Fernando (Org.). **Hilda Hilst**: cadernos de literatura brasileira. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1999.
- COUTINHO, Araripe. Hilda Hilst: Delícias e fúria. **O Capital**, jul. 1991, p. 8-9.
- DE FRANCESCHI, Antônio Fernando (Org.). **Hilda Hilst**: cadernos de literatura brasileira. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1999.
- DELEUZE, Gilles. **Conversações**. São Paulo: Editora 34, 1992.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs**: capitalismo e esquizofrenia. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995. v. 1.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O que é a filosofia?** Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.
- FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**. 15 ed. São Paulo: Loyola, 2007.
- FOUCAULT, Michel. **Historia da sexualidade I**: a vontade de saber. 17 ed. São Paulo: Graal, 2006.
- HILST, Hilda. **Do desejo**. São Paulo: Globo, 2004.
- HILST, Hilda. **Júbilo, memória, noviciado da paixão**. São Paulo: Globo, 2003.

HILST, Hilda. **Bufólicas**. São Paulo: Globo, 2002.

HORTA, Anderson Braga. **Erotismo e poesia**. Brasília: Thesaurus, 1994.

MORAES, Eliane Robert. Da medida estilhaçada. In: DE FRANCESCHI, Antônio Fernando (Org.). **Hilda Hilst: cadernos de literatura brasileira**. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1999.

MORAES, Eliane Robert. A obscena senhora Hilst. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 12 maio 1990.

OLINTO, Antônio. O coração posto a nu. Disponível em: <http://www.angelfire.com/ri/casadosol/criticaao.html>. Acesso em 8 dez 2007.

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

QUEIROZ, Vera. Linhas de força femininas no cânone literário brasileiro. In: BRANDÃO, Izabel; MUZART, Zahidé (Orgs.). **Refazendo nós: ensaios sobre mulher e literatura**. Florianópolis: Editora Mulheres; Santa Cruz do Sul: Edunisc, 2003.

QUEIROZ, Vera. **Hilda Hilst: três leituras**. Florianópolis: Editora Mulheres, 2000.

RIBEIRO, Leo Gilson. Da ficção. In: DE FRANCESCHI, Antônio Fernando (Org.). **Hilda Hilst: cadernos de literatura brasileira**. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1999.

VASCONCELOS, Ana Lúcia. Hilda Hilst: a poesia arrumada no caos. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 19 set. 1977.

VAZ, Ana Silvéria. Hilda Hilst e *Bufólicas*: uma (des) (re) construção da fábula e do conto de fadas. **Caderno de resumos do Seminário de pesquisa em lingüística e lingüística aplicada**. Uberlândia, Universidade Federal de Uberlândia, dez. 2003.

WOOLF, Virgínia. **Um teto todo seu**. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004.