



UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
CENTRO DE HUMANIDADES
DEPARTAMENTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

SEBASTIÃO SOARES DE SOUSA JUNIOR

TRANSGRESSÕES DE EROS:
EMBATES ENTRE INTERDIÇÃO E DESEJO EM *HILDA FURACÃO*

FORTALEZA

2021

SEBASTIÃO SOARES DE SOUSA JUNIOR

**TRANSGRESSÕES DE EROS:
EMBATES ENTRE INTERDIÇÃO E DESEJO EM *HILDA FURACÃO***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, do Centro de Humanidades, da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras. Área de concentração: Literatura Comparada

Orientador: Prof. Dr. Claudicélio Rodrigues da Silva

FORTALEZA

2021

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Federal do Ceará
Biblioteca Universitária

Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

- S698t Sousa Junior, Sebastião Soares de.
Transgressões de Eros : embates entre interdição e desejo em Hilda Furacão / Sebastião Soares de Sousa Junior. – 2021.
136 f. : il. color.
- Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Programa de Pós-Graduação em Letras, Fortaleza, 2021.
Orientação: Prof. Dr. Claudicélio Rodrigues da Silva.
1. Hilda Furacão. 2. Erotismo. 3. Interdição. 4. Desejo. 5. Transgressão. I. Título.
- CDD 400
-

SEBASTIÃO SOARES DE SOUSA JUNIOR

**TRANSGRESSÕES DE EROS:
EMBATES ENTRE INTERDIÇÃO E DESEJO EM *HILDA FURACÃO***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, do Centro de Humanidades, da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras. Área de concentração: Literatura Comparada

Aprovada em: 22/07/2021.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Claudicélio Rodrigues da Silva (Orientador)
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof^a. Dra. Ana Rita Fonteles Duarte
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof. Dr. Júlio Cezar Bastoni da Silva
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Aos professores, que fazem do conhecimento
uma arma para subverter as injustiças sociais.

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais e aos demais familiares que, através dos seus afetos, forneceram os alicerces que amparam as minhas inseguranças e me possibilitam permanecer firme diante das adversidades e das pedras no caminho.

À Manuelle Araújo, o amor da minha vida. Não satisfeita em ser uma companheira zelosa, carinhosa e atenciosa, tornou-se a minha grande inspiração e suporte acadêmico. Você é a razão de eu estar concluindo essa etapa. Há um pouco ou muito de ti em cada uma das linhas que compõem o projeto, o texto de qualificação e, por fim, esta dissertação. Amo-te!

Ao meu orientador, o Prof. Dr. Claudicélio Rodrigues da Silva que, de maneira tão solícita, colaborou para o meu amadurecimento intelectual e acadêmico. Como consequência das discussões no GELE (Grupo de Estudos da Língua de Eros) e das orientações no mestrado, saio muito mais maduro e apto a continuar pesquisando.

Às bancas de qualificação e defesa nas pessoas da Prof^a. Dra. Ana Rita Fonteles Duarte e do Prof. Dr. Júlio Cezar Bastoni da Silva.

À Funcap (Fundação Cearense de Apoio ao Desenvolvimento Científico e Tecnológico), pelo apoio financeiro em forma de bolsas.

Dentro do quarto 304, que ocupava há cinco anos, Hilda Furacão vivia uma mistura de alegria e ansiedade; aqueles homens, de todas as idades, uns passados dos 60, uns entre os 40 e os 55, e outros mais novos, e até mesmo rapazes que aproveitavam o descuido do Juizado de Menores, aqueles homens não podiam imaginar de onde vinha a luz que brilhava nos olhos de Hilda Furacão e que transmitia a todos uma alegria, uma vontade de viver. (DRUMMOND, 1991, p. 275-276).

RESUMO

A pesquisa tem por objeto a análise da obra *Hilda Furacão*, de Roberto Drummond, enfatizando a temática do erotismo. Utilizam-se como pressupostos teóricos as concepções de George Bataille (2017) sobre a descontinuidade e o caráter transgressor do erótico na busca por continuidade. Para a compreensão dos embates advindos da relação entre interdito e transgressão, a investigação fundamenta-se em autores diversificados do grande campo das ciências humanas, como a Filosofia, a História, a Antropologia e a Teoria Literária. Partindo desses teóricos, problematizam-se questões como a ocorrência de espaços de sexualidades legítimas e ilegítimas, conflitos entre o baixo e o alto social, questões identitárias na pós-modernidade, dentre outras. Os principais questionamentos norteadores são: como ocorrem os embates entre interdição, desejo e transgressão na narrativa de *Hilda Furacão*? O que impele, em contexto precedente ao golpe civil-militar de 1964, uma moça privilegiada a deixar o conforto de uma família tradicional e assumir a identidade de uma prostituta? Desse modo, o objetivo fulcral da pesquisa consiste em investigar os embates/diálogos existentes entre a prática do interdito, a criação do desejo e o impulsionamento transgressor do erótico na obra *Hilda Furacão*, de Roberto Drummond. Há produções teóricas existentes sobre múltiplas temáticas e abordagens a partir da obra. No entanto, a relevância da presente pesquisa justifica-se pela ausência de análises sob a perspectiva do erotismo. A partir do procedimento metodológico da pesquisa bibliográfica e qualitativa, é possível construir a hipótese de que, na obra de Drummond, a própria composição de uma sociedade repressora gera o objeto erótico de transgressão, em um diálogo entre instância opostas que se harmonizam segundo o erotismo batailliano.

Palavras-chave: Hilda Furacão; erotismo; interdição; desejo; transgressão.

ABSTRACT

The research aimed to analyze the work entitled *Hilda Furacão*, written by Roberto Drummond, emphasizing the theme of eroticism. George Bataille's (2017) conceptions regarding discontinuity and the transgressive character of the erotic in the search for continuity theory framework are used as theoretical assumptions. To understand the clashes arising from the relationship between interdict and transgression, the research was based on many authors from human sciences, such as Philosophy, History, Anthropology and Literary Theory. According to these theorists, it could be highlighted some issues such as the occurrence of spaces of legitimate and illegitimate sexualities, conflicts between the low and the high social, identity issues in post-modernity, among others. The main guiding questions are as following: how do the clashes between interdiction, desire and transgression occur in the narrative of *Hilda Hurricane*? What impels, in a context preceding the civil-military coup of 1964, a privileged girl to leave the comfort of a traditional family and assume the identity of a prostitute? Thus, this research aimed to investigate the clashes/dialogues between the practice of interdict, the creation of desire and the transgressive and erotic drive regarding the work *Hilda Furacão*, written by Roberto Drummond. There are existing theoretical productions on multiple themes and approaches from the work. However, the relevance of the present research is justified by the absence of analysis from the perspective of eroticism. According to the methodological procedure of bibliographic and qualitative research, it is possible to build the hypothesis that, in Drummond's work, the composition of a repressive society generates what constitutes the erotic object of transgression, in a dialogue between opposite moments that can be harmonized with respect to the Bataille's eroticism.

Keywords: *Hilda Hurricane*; eroticism; interdiction; desire; transgression.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	9
2	ENTRE JASMINS E GÁS LACRIMOGÊNIO	15
2.1	Roberto Drummond e a narrativa pós-moderna: autobiografia e ficção.....	16
2.2	A mulher de carne e papel: realidade histórica e ficção	31
2.3	O erotismo como promotor de embates na busca por continuidade.....	41
3	“GO HOME, HILDA FURACÃO”	54
3.1	Do pai da horda às proibições do padre Nelson.....	55
3.2	Dona Loló Ventura, Padre Cyr e as mal-amadas: manutenção e veiculação de discursos interditantes.....	63
3.3	Os espaços das sexualidades ilegítimas: Zona Boêmia e Cidade da Camélias	73
4	A PELEJA DE EROS COM O DONO DO CÉU	84
4.1	Frei Malthus e as tentações de Santo Antão: diálogos entre sagrado e profano... 	85
4.2	Mal de Hilda: a prostituta sagrada e o feminino	95
5	“NÃO EXISTE PECADO DO LADO DE BAIXO DO EQUADOR”: A NUDEZ E O CARNAVAL COMO ELEMENTOS DE TRANSGRESSÃO	105
5.1	Padre Geraldo Cantalice e o Adão nu.....	106
5.2	Dona Nevita: o riso e a festa popular contra a peste e a repressão	119
6	CONSIDERAÇÕES FINAIS	129
	REFERÊNCIAS.....	134

1 INTRODUÇÃO

Hilda Furacão é um romance publicado pelo escritor mineiro Roberto Drummond, em 1991. É o sétimo livro do autor, que obteve sucesso já com sua obra de estreia, *A morte de D.J. em Paris*, livro de contos que lhe rendeu um prêmio Jabuti, em 1975. Mas o grande destaque veio em 1998, com a adaptação de *Hilda Furacão* para uma minissérie da Rede Globo, escrita por Glória Perez e dirigida por Wolf Maya. O sucesso do texto adaptado para a teledramaturgia fez com que o romance fosse veiculado em vários países e, conseqüentemente, traduzido em outras línguas.

O romance *Hilda Furacão* é narrado em primeira pessoa, por Roberto Drummond (autor, narrador e personagem), em uma comunhão de ficção, autobiografia e fatos históricos, já que muitos personagens e episódios são reais. Os acontecimentos centrais da narrativa estão ambientados em uma Belo Horizonte que precedia o golpe civil-militar de 1964¹. E é nesse contexto que a personagem Hilda é apresentada ao leitor. A princípio, uma garota pertencente a uma tradicional e privilegiada família mineira. Porém, posteriormente, em um simbólico 1º de abril, abdica do seu privilégio de classe para ocupar o quarto 304 do Maravilhoso Hotel, na Zona Boêmia, lar de figuras marginais e discriminadas.

A descida (metamorfose), do alto ao baixo social, se dá de maneira incisiva, já que a garota, agora Hilda Furacão, passa a trabalhar como prostituta e se põe como uma heroína para os moradores da Zona Boêmia. O mistério da troca de residência e de papéis será levantado por toda a narrativa e não terá um desvendamento ao final. Diversas hipóteses são sugeridas pelo narrador, que deixa uma folha em branco no livro para que o leitor possa fazer apontamentos sobre as motivações de Hilda.

Esta pesquisa aceita o convite do narrador de *Hilda Furacão* para tomar parte na investigação do mistério da metamorfose de Hilda Gualtieri em Hilda Furacão. Para esse fim, alicerça-se na concepção de erotismo de Bataille (2017). Segundo o filósofo francês, somos seres descontínuos em busca de continuidade, que nos é oferecida momentaneamente nas experiências amorosas e eróticas. Para acessar esse terreno do contínuo, o campo do desejo, é indispensável que haja violência e transgressão dos interditos sociais. Bataille (2017) ainda afirma que não há uma fragmentação dos elementos desejo e interdição, mas uma relação dialética entre essas instâncias. Na verdade, o interdito sinaliza o desejo.

¹ A junção dessas duas palavras se justifica pelo forte apoio civil concedido à empreitada dos militares.

Diante da perspectiva batailliana de erotismo, procura-se entender se, em *Hilda Furacão*, o contexto repressor que se formava em Belo Horizonte é o responsável por fazer com que uma garota deixe o conforto de um lar privilegiado para assumir a identidade da prostituta, musa erótica, e ocupar um quarto de hotel na Zona Boêmia. Perscrutam-se elementos para investigar se a narrativa é uma alegoria ao caráter inerentemente transgressor do erótico e se o interdito faz brotar o desejo, impelindo à transgressão.

O enredo do romance de Drummond é descrito como um espaço de constantes conflitos, como uma arena de frequentes embates. As razões que estimulam as contendas na obra variam em demasia, mas pode-se pontuar ao menos três motivações: ideológicas, religiosas e de classe. A síntese dessa efervescência em *Hilda Furacão* se assenta no velho conflito das relações de poder: manutenção contra subversão. Mas a obra escolhe o seu lado, pois os que desejam preservar o *status quo*, fazem-no acentuando a desigualdade, impondo uma moralidade e conduzindo uma maioria à marginalidade.

Como é sabido que social e historicamente há todo um sistema econômico construído para a manutenção das relações de poder que privilegiam um pequeno grupo em detrimento do resto da população, *Hilda Furacão* põe em cena uma prostituta para balançar o bem firmado poderio das instituições no capitalismo, ridicularizando-as, questionando-as e expondo as suas hipocrisias.

Hilda, tendo saído da ala de privilégio das relações de poder, o faz como a representação simbólica de uma cisão, o anúncio de um abalo frente à repressão que se arquiteta pelos militares e por parte da sociedade civil. E a história mostra que fim levou os cinco anos que sucedem 1959. A ficção, no entanto, coloca em cena, para o período que precede o golpe, uma resistência mais gloriosa, encabeçada não pelo Partido Comunista, mas por Hilda Furacão e o seu encanto erótico.

O erotismo na obra, enquanto potência do desejo, acaba por se apresentar como uma alternativa mais forte de resistência para o contexto de repressão. Bataille (2017) explica que há uma relação dialógica entre interdito, transgressão e desejo. Todo interdito atua sobre um desejo ao mesmo tempo em que o aponta. E transgredir é o único meio de acesso ao objeto do desejo e, conseqüentemente, a um estado de continuidade perdida.

A pesquisa, desse modo, delimita-se na análise da obra *Hilda Furacão*, de Roberto Drummond, perscrutando a temática do erotismo batailliano e os seus atravessamentos, sobretudo os conceitos chaves de: desejo, interdição e transgressão, a partir da manifestação dessas instâncias no desenvolvimento do enredo.

A proposta desta pesquisa, a análise do romance *Hilda Furacão* a partir da temática do erotismo de Bataille (2017), procura ampliar as possibilidades de análise da obra de Roberto Drummond, oferecendo aos estudos já realizados uma outra perspectiva do texto.

O estudo do erotismo se faz matéria de grande relevância para as ciências humanas, pois converge em si muita das motivações e desejos de existir para além das amarras e interdições sociais. O erótico é o próprio elemento de subversão do que se denomina normal, o que constitui um ponto de intersecção com o fazer literário, muitas vezes apresentado como prática humana de caráter transgressivo e desvelador de realidades alienadas.

Após pesquisas em portais de publicações científicas na área de estudos literários, observou-se uma carência de análises do romance *Hilda Furacão* exclusivamente sob o aspecto erótico da narrativa, sejam em artigos, ensaios, dissertações ou teses. Há pesquisas direcionadas ao hiper-realismo na ficção e à narrativa pós-moderna; ao aspecto polifônico e carnavalizante do texto de Drummond; à construção de personagens femininas; ao entrelaçamento de aspectos socio-históricos com humor; dentre outros, mas não há pesquisas que tomam por fundamentação essencial de análise a perspectiva do erotismo na obra.

Almeja-se, com a presente pesquisa, produzir uma análise da obra *Hilda Furacão* atentando ao que é inerente ao erotismo batailliano, ou seja, investigando os meandros e as relações existentes entre os conceitos de desejo, interdição e transgressão na narrativa drummondiana. Com o auxílio do que já fora produzido em análises de *Hilda Furacão*, deseja-se contribuir com os espaços lacunares, ampliando-se assim os estudos do romance supracitada.

Assim sendo, esta dissertação tem como objetivo geral investigar os embates/diálogos existentes entre a prática do interdito, a criação do desejo e o impulsionamento transgressor do erótico na obra *Hilda Furacão*, de Roberto Drummond. Para esse fim, esta dissertação separa três capítulos que se dedicam a investigar, na narrativa, cada uma das três instâncias do erotismo batailliano: a interdição, o desejo e a transgressão.

O primeiro capítulo desta pesquisa, que tem o propósito de apresentar características indispensáveis à análise da obra, se aterá, primeiramente, às perspectivas pós-modernas subjacentes à narrativa de Roberto Drummond, em especial à quebra de fronteiras entre ficção e autobiografia ou entre literatura e realidade histórica; o vozeamento de personagens marginais; a descrença nas grandes narrativas e nas ideologias do século XX; a subversão da estrutura narrativa linearizada; e o humor iconoclástico que expõe instituições socialmente consagradas. Para alicerçar essa análise, utiliza-se aqui Hutcheon (1991) e Fernandes (2011).

Em seguida, partindo de Candido (2014), há uma análise da personagem Hilda Furacão enquanto ser de carne e papel. A protagonista que dá nome ao romance, personifica e converge em si três mulheres: a ficcional, a real e a folclórica. Essas representações de feminino e, conseqüentemente, de prostituta, são analisadas a partir de Beauvoir (1967).

Outros aspectos discutidos no primeiro capítulo, dizem respeito ao contexto histórico – os cinco anos que precedem o golpe civil-militar de 1964 – e a perspectiva de erotismo escolhida para a o estudo de *Hilda Furacão*. Skidmore (1982) e outros historiadores auxiliarão no entendimento do cenário que estava posto nos anos que antecipam o golpe militar, que é o de um contexto hostil, de tensão e conflitos. No que tange ao erótico, Bataille (2017) dará o sustentáculo que norteará a condução desta pesquisa, introduzindo os capítulos seguintes, que devem abarcar cada uma das instâncias que dialogam e proporcionam embates na lógica batailliana de erotismo: o interdito, o desejo e a transgressão.

O segundo capítulo busca construir um entendimento de interdição a partir de uma gênese, que estaria dada no pai da horda primeva descrito por Freud (2013). Portanto, parte-se da criação dos primeiros tabus aos modernos interditos que, em *Hilda Furacão*, são impostos pela mão de ferro de Padre Nelson, pároco de Santana dos Ferros, pequeno município de Minas Gerais. Analisa-se, com Bourdieu (2016) e Chauí (1991), que o capelão da pequena cidade mineira personifica não só o poder institucional do catolicismo, mas o próprio poder simbólico de dominação masculina.

Para além dessa gênese, o capítulo destinado ao interdito dedica-se, baseando-se na teoria de Foucault (1996), a discorrer sobre mecanismos de manutenção de privilégios e de relações de poder alicerçados na produção e veiculação de discursos. Foucault (1988 e 2009) também ajuda a compreender como se formam os interditos na narrativa e os espaços concedidos às sexualidades periféricas (em embate com os espaços de sexualidade legítima), assim como o entendimento do corpo como espaço de atravessamento de poderes.

O terceiro capítulo se dedica a estudar o desejo enquanto potência inerente aos seres e a relação conflituosa com o sagrado constituído pela literatura cristã. Em *Hilda Furacão*, esse embate entre sagrado e profano ou entre desejo e interdição está especialmente posto no drama da personagem Frei Malthus, especificamente na sua tentativa de resistir ao encanto erótico de Hilda Furacão.

As tentações de Frei Malthus dialogam diretamente com as tentações de Santo Antônio. De maneira explícita no enredo, vê-se em *Hilda Furacão* a citação de três obras que fazem referência à história do santo católico que dedicou a vida ao ascetismo e ao combate às investidas de satanás: a narrativa oficial, que é aquela contada por Santo Atanásio; *As tentações*

de *Santo Antão*, de Gustave Flaubert; e o tríptico *Tentações de Santo Antão*, de Hieronymus Bosch.

Como o foco do terceiro capítulo é examinar as emanções do desejo no enredo de *Hilda Furacão*, para além do observado na personagem Frei Malthus e no embate entre sagrado e profano, o supracitado capítulo se deterá sobre a sacralização da prostituta a partir do estudo de Qualls-Corbett (1990). Esse caráter sacro da cortesã está descrito na narrativa de *Hilda Furacão* como o “Mal de Hilda”, suposta doença transmitida por Hilda Furacão, que tem como principais sintomas uma alegria infantil e uma vontade política de mudar o mundo. Portanto, Drummond põe o erotismo em uma perspectiva sacra e revolucionária.

O quarto capítulo desta pesquisa tem como foco a observação das representações das transgressões no enredo de *Hilda Furacão*. Tomando isso como referência, o primeiro tópico é dedicado a análise do Padre Geraldo Cantalice, o pároco que substitui o repressor Padre Nelson em Santana dos Ferros.

Padre Geraldo Cantalice em tudo se opõe ao antigo capelão da pequena cidade mineira. O carnaval, o namoro, e as saias curtas, por exemplo, proibições de Padre Nelson, passam a ser permitidas pelo novo padre. Mas a grande ação transgressora de Padre Geraldo está na encomenda que ele fez para ornamentar a nova matriz de Santana dos Ferros: um painel onde se representa o Jardim do Éden. A representação de Adão e Eva mostrava um homem nu, sem as folhas de parreira que comumente cobrem a genitália. A nudez finda por propiciar alvoroço entre os santanenses, que optam por entrar de costas na igreja.

A maior expressão de transgressão em *Hilda Furacão* pode ser observada no uso do riso, da alegria e o do carnaval como elemento de subversão da ordem constituída. Partindo-se do conceito de carnavalização proposto por Bakhtin (1987), o próprio enredo de *Hilda Furacão* é carnavalizado. A metamorfose da garota privilegiada em prostituta, por si só, já é uma expressão de carnavalização. Segundo Bakhtin (1987), a inversão de papéis sociais é típico das festas populares. Nesse sentido, toda a obra é carnavalizada, já que na narrativa de Drummond a prostituta ocupa nível hierárquico superior a figuras convencionalmente privilegiadas.

A transgressão operada pela carnavalização não acontece apenas em uma visão generalista da obra, mas em diversos núcleos de enredo, como no episódio em que o riso de uma personagem faz com que toda uma cidade sitiada pelo risco de peste tenha a esperança renovada. Ao ouvir a gargalhada estridente de Dona Nevita, os habitantes de Santana dos Ferros que estavam com medo, em quarentena dentro de suas casas, saem a rua para comemorar o carnaval em grande êxtase de alegria.

Ao fim da análise, espera-se ter confirmado a hipótese de que todo o enredo de *Hilda Furacão*, ainda que se sustente numa base de conflitos e embates, faz dialogar as instâncias supostamente antagônicas apontadas no erotismo batailliano. E, ao fazê-lo, harmoniza as contradições que constituem o romance.

2 ENTRE JASMINES E GÁS LACRIMOGÊNIO

Na prostituição, havia consagração da prostituta à transgressão. Nela, o aspecto sagrado, o aspecto interdito da atividade sexual não cessava de aparecer: sua vida inteira era votada à violação do interdito. (BATAILLE, 2017, p. 158).

No primeiro capítulo de *Hilda Furacão*, o autor/narrador/personagem Roberto Drummond apresenta Belo Horizonte a partir de uma percepção olfativa “cheirava a jasmim e ao gás lacrimogêneo que a polícia jogava nos estudantes e que acabava sendo o perfume daqueles dias” (DRUMMOND, 1991, p.11). O narrador ambienta o seu relato a partir da simbiose de elementos diametralmente opostos: a capital mineira é o espaço de liberdade para uma flor, livre e displicentemente, exalar o seu perfume agradável ao mesmo tempo em que é campo de guerra e repressão, figurada na perseguição e nas fragrâncias hostis que fazem chorar.

O cenário descrito é o que precede, na história do Brasil, o período que ficou conhecido como ditadura militar, que perdurou por 21 anos. O enredo parece conduzir o leitor por uma sociedade que se molda repressora. Iniciar a narrativa com a relação conflituosa entre policiais (agentes do estado) e estudantes, marca a construção de uma atmosfera hostil no seio de Belo Horizonte, expressa na relação entre interdição estatal, com sua força coercitiva, e transgressão estudantil, com sua rebeldia revolucionária.

Hilda Furacão principia com a exposição de um embate, onde posições político-ideológicas opostas procuram defender o próprio interesse, embora a balança penda com mais intensidade para o lado que detém a força de repressão do estado. E é nesse desequilíbrio de forças, em um contexto social moldando-se repressor, que nasce a personagem homônima a obra, Hilda Furacão. Encarnando uma prostituta, ou seja, um ser que histórica e socialmente vive para violar interditos, Hilda carrega em si a força do erótico como elemento de transgressão, pois, “Essencialmente, o domínio do erotismo é o domínio da violência, o domínio da violação” (BATAILLE, 2017, p. 40). O erotismo no romance, com a potência que lhe é inerente, assume a função de virar a balança. O desejo responde à tentativa de interdição e rebela-se, carnalizando os papéis e as hierarquias sociais.

Os embates entre interdição e desejo são o alicerce do enredo, tendo Hilda Furacão como uma “musa erótica” ou uma alegoria da violência insurgente do erotismo frente às instituições que normatizam, interditam e reprimem.

Esta pesquisa analisa a obra de Roberto Drummond, não só como uma alegoria da força do desejo como dimensão de resistência e transgressão, mas também como amparo, a partir do torpor erótico e a busca mística por uma perpétua continuidade impossível.

2.1 Roberto Drummond e a narrativa pós-moderna: autobiografia e ficção

A biografia de Roberto Drummond é elemento indispensável para a análise da obra aqui pesquisada, pois o autor conflui na narrativa de *Hilda Furacão*, para além dos fatos ficcionais, elementos autobiográficos. O narrador é também o autor da obra. São três os Drummond's: o que conta, o que é personagem e o possuidor de autoria. O enredo do romance é conduzido a partir dessa tríade.

Em *Hilda Furacão*, antes que principie o que o Drummond narrador estabelece como o início de sua narrativa, há três capítulos numerados com zero. São capítulos que precedem os relatos a que o autor deve se ater posteriormente. Nessa espécie de prefácio, o narrador apresenta alguns aspectos que balizarão o enredo da obra. Dentre eles, questões relacionadas ao conflitante momento histórico; à militância e à identificação ideológica com o comunismo, assim como a rejeição dos familiares; ao erotismo como uma via poderosa para fazer frente a situações e contextos adversos; e preâmbulos metaficcional sobre a estrutura e a condução da narrativa que virá em seguida.

A questão dos embates de forças dissonantes subjacentes ao contexto histórico que ambienta a obra, foi previamente levantada no princípio deste capítulo. O Roberto Drummond da ficção se põe de um dos lados das forças que se digladiam em uma Belo Horizonte histórico-ficcional dos fins dos anos de 1950, o lado esquerdo do campo ideológico. Ao alinhar-se ideologicamente ao comunismo, estabelece rivalidade com a sua família e com o Estado. Este o prende e aquela o quer deserdar. Mas o que o narrador antecipa de maneira sutil nos capítulos zero, é que as questões ideológicas são menores e que a verdadeira resistência ao que é adverso e hostil não está no campo da política partidária, mas no erotismo.

Esse protagonismo do erótico e a consequente diminuição do valor das ideologias podem ser observados em ao menos três passagens dos capítulos zero. A primeira delas se dá após a prisão de Drummond, como consequência da tentativa de organização de uma greve geral. No cárcere, enquanto os companheiros de partido se consolam no afã revolucionário e na leitura de obras de viés comunista, em sentido contrário, o narrador se refugia nas reminiscências das mulheres que já amou. Deduz, em determinado momento, que a liberdade verdadeira está contida em coisas ordinárias: “[...] a liberdade, cujo barulho fora do quartel chegava até a minha cama, era mais simples e menos política e ideológico do que eu imaginava: a liberdade era um casal de namorados, trocando beijos e abraços e suspiros, encostados no muro do quartel” (DRUMMOND, 1991, p.12). Roberto Drummond não só encontra amparo nas reminiscências eróticas diante de um contexto hostil, mas também entende que o erotismo

oferece uma via mais legítima para a liberdade do que o projeto ideológico e revolucionário em que milita.

O erotismo também assume papel central na descrição da morte iminente do pai de Drummond. Enquanto o patriarca da família agoniza no quarto e todos os familiares aguardam na sala a hora do óbito, o narrador encontra uma maneira de atenuar o seu sofrimento a partir do desejo que nutre pela sua vizinha, que também se encontra na sala. O que principia com um conflito moral, “E sua boca, que tanta sede me dá, eu também podia olhar se meu pai não estivesse morrendo” (DRUMMOND, 1991, p.16), finda com um forte abrandamento do estado de morbidez da cena: “Todos na sala olham para mim e a vizinha me olha com seus olhos cinza e eu quero cantar, sim, eu quero cantar, e entro no quarto onde meu pai está morrendo” (DRUMMOND, 1991, p.17).

A diminuição do valor das conhecidas ideologias do século XX irá ter papel preponderante no enredo de *Hilda Furacão*. O terceiro capítulo zero apresenta uma situação em que a família de Roberto Drummond trama deserdá-lo por ser comunista. O único que o defende é o seu Tio José Viana, integralista e confesso amante do nazismo. O narrador afirma que “[...] na prática ele foi, não há dúvida, o maior democrata que conheci” (DRUMMOND, 1991, p.21). O Tio reunia materiais e artigos de inspiração comunista e entregava ao sobrinho para que ele tivesse conteúdo para debater com ele. Desse modo, vê-se que dois espectros ideológicos diametralmente divergentes ficam em segundo plano quando postos diante de laços afetivos.

O último aspecto indispensável para a análise de *Hilda Furacão* posto nos capítulos zero, diz respeito a escolhas estéticas, trata-se de um exercício metaficcional. O narrador apresenta as suas interlocutoras/personagens, Tia Ciana e Tia Çãozinha. As tias estarão juntas com os demais leitores no acompanhamento das ações do enredo. Elas são a ficcionalização do público leitor da obra. Drummond muitas vezes as utiliza para digressões e para adivinhar a ansiedade e as emoções produzidas pelos mistérios que atravessam a narrativa.

Outro personagem que serve para apresentar as escolhas estéticas do autor/narrador é o Seu Quim, um contador de causos “[...] que, fumando o cigarro de palha que fazia lentamente, ia contando e envolvendo a gente; suas histórias iam e vinham, não seguiam uma linha reta – e assim o Seu Quim nos seduzia” (DRUMMOND, 1991, p.22). E assim Drummond narra a sua história: indo e vindo, intercala tempos e recorre a frequentes digressões. O narrador afirma, em seguida, que utilizará as técnicas do contador de causos em *Hilda Furacão*:

Agora que me proponho a contar o que realmente aconteceu naqueles anos, recorro à estratégia narrativa de Seu Quim. Se vocês lerem até o fim, e se sentirem agarrados e seduzidos, se tiverem prazer de ler, devem creditar tudo a ele. A ele que rompia com a noção do tempo tradicional e sempre deixava um mistério no ar (DRUMMOND, 1991, p.22).

Drummond segue com fidelidade as técnicas narrativas de Seu Quim. *Hilda Furacão* gira em torno do mistério de uma garota que deixa o conforto de uma tradicional família mineira para virar prostituta e viver na Zona Boêmia de Belo Horizonte. O fim da narrativa não traz uma resposta para a misteriosa metamorfose, deixa as motivações suspensas, no ar. Outro ponto importante diz respeito ao caráter erótico da concepção de obra literária, que agarra, seduz e dá prazer no próprio movimento de ir e vir.

Roberto Drummond se utiliza dos capítulos zero para reforçar a sua condição de ser híbrido, de carne e papel. A partir da sua posição diversificada, de autor/narrador/personagem, imbrica essas instâncias e aproxima o seu romance das mãos de seus interlocutores, que são também personagens da narrativa. Portanto, os três primeiros capítulos de *Hilda Furacão* servem para situar os leitores dos meandros do processo estético e das escolhas temáticas. Dali em diante, o narrador pode seguir o caminho do enredo de uma obra autoficcional de mãos dadas com um leitor/personagem, que segue consciente do processo criativo.

Em entrevista ao programa *Gente*, da TV Horizonte, em 1999 (TIMÓTEO, 2011), Roberto Drummond alega que muito do que está narrado no enredo de *Hilda Furacão* é genuinamente fato da própria biografia do romancista. Por exemplo, o episódio da nacionalização do nome do autor que, originalmente, era Robert Francis Drummond.

Na obra literária, o narrador afirma que se tornou simpatizante do comunismo e, posteriormente, militante de esquerda, pelas leituras que fazia de “[...] Jorge Amado, José Lins do Rego e Graciliano Ramos na Biblioteca Municipal” (DRUMMOND, 1991, p.28). Inspirados pela Revolução Cubana, os jovens representantes da UJC (União da Juventude Comunista) da época, manifestavam grande interesse na nacionalização de empresas como a “Esso, a Shell, a Bond and Share, a Nestlé, a Philips, etc” (DRUMMOND, 1991, p.28). Como o autor não conseguiu estatizar nenhuma dessas empresas, contentou-se em nacionalizar o próprio nome: abrandou o Robert e removeu o Francis, assumindo assim a identidade de Roberto Drummond.

Ainda na entrevista para o programa *Gente*, sobre o posicionamento político/ideológico orientado à esquerda, Drummond se descreve como a ovelha vermelha da família. O autor afirma que experimentou uma metamorfose, pois saíra da condição de garoto conservador do interior de Minas Gerais para radical esquerdista que desejava fazer a revolução.

Especificamente, transformara-se em um militante desejoso de transformar a Serra do Curral em uma Serra Maestra, que constitui palco e símbolo da Revolução Cubana. Na obra, há mais de uma referência à importância do plano revolucionário para o jovem Roberto Drummond. Uma delas pode ser observada na seguinte citação:

[...] dois sonhos eram responsáveis pelo fogo cruzado que agitava meu coração — um, encontrar num ponto incerto e não-sabido do Brasil minha Sierra Maestra, onde seria guerrilheiro; o outro, conquistar de vez a moça que, aqui, será conhecida apenas como a bela B. e que namorava Deus e o mundo e me desprezava (DRUMMOND, 1991, p.154).

Os desejos de revolução comunista constam tanto na obra literária como na biografia do romancista, assim como a bela B. Drummond frequentemente parte de elementos autobiográficos e os agrega a sua escrita ficcional. A própria bela B de *Hilda Furacão*, é a esposa do autor, Beatriz Moreira.

Outro fato autobiográfico apontado por Roberto Drummond em *Hilda Furacão* e na entrevista para a TV Horizonte, diz respeito à profissão do autor, que era jornalista. A liberdade de expressão era cerceada inclusive pelos próprios jornais de Belo Horizonte no fim da década de 1950 e início de 1960. Os meios de comunicação, em uma postura fortemente conservadora, se omitiam de noticiar o acontecimento de greves. Palavras como “amante” eram proibidas.² O narrador do romance descreve bem como se dava a contestação estudantil frente ao obscurantismo promovido pela mídia:

[...] tenho antes que dizer que uma greve estudantil e meu sobrenome Drummond conseguiram para mim um lugar como foca na *Folha de Minas*. Eu era do comando de greve e como os jornais da época em Belo Horizonte eram muito conservadores, reacionários mesmo, como dizíamos, e não mandavam cobrir as greves, íamos de redação em redação levando as notícias (DRUMMOND, 1991, p.31).

A resistência estudantil, frente aos mecanismos de silenciamento, dava-se de maneira sutil, através do trabalho de formiguinha no trânsito de notícias pelas redações dos jornais. Esse desequilíbrio acentuado na balança em que se põem repressão e transgressão, interdição e desejo, aparecerá em vários momentos na obra. Não pela confrontação dos estudantes, mas pelo sobrenome Drummond, o autor consegue o emprego como foca (espécie de estagiário) na *Folha de Minas*, para cobrir os “acontecimentos estudantis”. Passa, dali em diante, a escrever uma coluna denominada “Vida estudantil”.

² Importante frisar que os mecanismos de repressão e censura e os contrapontos a eles presentes no enredo – movimentos de resistência e transgressão – são especialmente importantes para o desenvolvimento desta pesquisa.

O desequilíbrio atinge o seu ápice após o golpe civil-militar de 1964. Sendo jornalista, Roberto Drummond sabe que esse fato representa uma vitória do silêncio, da violência e do obscurantismo. Na entrevista ao programa *Gente*, o autor afirma ter passado quase um ano sem emprego por ser acusado de subversão. Em *Hilda Furacão* o autor/narrador também relata sobre isso:

[...] fiquei desempregado durante 11 meses e 27 dias; era acusado de ser subversivo, palavra da moda, e além da militância comunista, era alvo de duas acusações: fui visto muito feliz na noite em que Jango assinou o decreto da reforma agrária e assinei um manifesto de solidariedade a Fidel Castro na época da invasão da Baía dos Porcos (DRUMMOND, 1991, p.295).

O desemprego advindo de posições ideológicas é um fato trágico na biografia do autor. Mas é interessante observar na obra como Drummond se utiliza do humor e do absurdo na construção da crítica. Ele expõe o regime como fútil e infame. Isso fica evidente na razão de uma das acusações: estar feliz. É desesperador conceber a estreita vigilância da ditadura militar, porém não deixa de ser cômico que um governo esteja atento aos estados de ânimo do povo em particular. Roberto Drummond só poderá escrever, dali em diante, sobre futebol.

Roberto Drummond, tanto o real como o ficcional, simboliza uma classe de jovens jornalistas que viram o regime cair duramente sobre as suas cabeças. A instauração da ditadura os silencia, os persegue, destrói os seus sonhos. Como uma das grandes técnicas de controle adotada pelos militares era a censura, não surpreende que os principais alvos seriam os jornalistas, que passam a ter apenas duas alternativas para garantir o próprio sustendo ou minimamente exercer a profissão: escrever sobre temas amenos, como esporte, ou trabalhar de forma clandestina.

Ainda na entrevista de 1999, Drummond diz que *Hilda Furacão* chegou a ter uma chamada na capa da Playboy. Em 1992, a Rede Globo comprou os direitos da obra e, em 1998, exibiu uma minissérie homônima com 32 episódios, escrita por Glória Perez e dirigida por Wolf Maia. O sucesso da série impulsionou a venda de livros, que já era grande. *Hilda Furacão* chegou a diversos países, veiculada em outros idiomas, como o francês e o espanhol.

O romance *Hilda Furacão* foi publicado em 1991. No mesmo ano, o Jornal do Brasil exibiu uma matéria que versava sobre o autor e a obra (LARA, 1991). O texto escrito por Maurício Lara aponta que Roberto Drummond escreveu o seu romance quase que de maneira aleatória, pois tinha se comprometido a entregar uma outra obra intitulada *O cheiro de Deus*, que só foi publicada em 2002. O escritor guardou em uma gaveta os fragmentos da

narrativa prometida e preparou o primeiro esboço de *Hilda Furacão*, após 44 dias de confinamento em casa.

Na matéria do jornal, Roberto Drummond afirma que *Hilda Furacão* é o seu “livro mais estranho e mais criativo, porque nasceu sem ninguém saber” (LARA, 1991, p. 12), nem mesmo o autor. O acaso na afirmação do escritor não se constitui de um gesto de todo espontâneo e imprevisível, porque

Hilda Furacão reúne, em torno de uma trama, histórias reais que Roberto Drummond contava, sempre com sucesso, em rodas de amigos e que ele jamais sonhara colocar no papel. ‘Essas histórias eram até incômodas para mim. Ninguém pedia para contar as que eu tinha escrito, mas sempre estas’, afirma. São casos de jornalistas, de boêmios, de prostitutas (LARA, 1991, p. 12).

Não é à toa que, na abertura da matéria, o jornalista Maurício Lara se refira a *Hilda Furacão* como “um livro de histórias reais”. Muitas das situações descritas na narrativa advêm das próprias experiências pessoais do autor. Drummond poderia ter disposto os casos narrados no romance em uma obra autobiográfica. A ficcionalização de elementos da realidade particular parece possibilitar a problematização das dimensões real e ficcional. Ou seja, há uma indefinição semântica desses termos, impossibilitando que se possa dizer simplesmente que, um corresponde à verdade e o outro à imaginação, respectivamente. O autor parece querer pôr em xeque as noções convencionadas, misturando-as de modo que não se possa mais distinguir nem uma nem outra a partir de uma noção dicotômica. Tanto o real quanto o ficcional são construções discursivas passíveis de relativização.

A problematização ou a quebra de fronteiras entre realidade e ficção, colocando ambas como construções discursivas, é uma característica típica do pós-modernismo. Segundo Hutcheon (1991), a tendência pós-moderna rompe radicalmente com concepções tradicionais de obra literária e de historiografia, pondo ambas como criações alicerçadas em um processo narrativo, que pressupõe escolhas subjetivas, além de influências contextuais e ideológicas.

Sobre o pós-moderno, a autora afirma que “[...] as fronteiras mais radicais que já se ultrapassaram foram aquelas existentes entre a ficção e a não-ficção e - por extensão - entre a arte e a vida” (HUTCHEON, 1991, p. 27). Assim, essa perspectiva faz ruir toda a solidez que fragmenta as noções de autor, leitor, obra, personagens, ficção e realidade, pondo-os como construções de linguagem. Ao problematizar as instâncias tradicionalmente convencionalizadas de obra literária no próprio enredo, a arte pós-moderna se apresenta com essencialmente autorreflexiva.

Fernandes, em seu livro *Narciso no labirinto de espelhos* (2011), analisa oito obras de Roberto Drummond, entre elas, *Hilda Furacão*. A autora reflete sobre elementos e escolhas estéticas que considera como pertencentes à perspectivas pós-modernas. Dentre essas perspectivas, está a problematização da noção de realidade. Segundo a autora:

Distinguir o real do fictício tornou-se problemático a partir do momento em que se amplia a consciência dos fatos como construções de linguagem, tornando inviável a ideia de referentes que falem por si, passíveis de serem reproduzidos em sua verdade por uma linguagem neutra (FERNANDES, 2011, p. 24).

A pós-modernidade, segundo a autora, representará a descrença nas verdades imanentes, na neutralidade e na naturalidade dos signos. O autor, alinhado com essas perspectivas, problematizará todo tipo de convenção semântica, concebendo o discurso como algo dotado de intencionalidade e atravessado por relações de poder. Fernandes (2011) afirma ainda que é importante considerar a relevância dos meios de comunicação de massa – e o monopólio da informação – na formação cultural e na construção da realidade.

Partindo da teoria do filósofo francês Hutcheon (1991) discorre sobre uma importante característica do pós-modernismo, que é a descrença nas “metanarrativas”. A autora explica que na pós-modernidade é desacreditado o entendimento do mundo através de grandes narrativas ou narrativas mestras. O pós-modernismo procura conceber o mundo a partir de uma visão “ex-cêntrica” ou “off-cêntrica”, ou seja, concebe a história e a ficção sob uma visão da diferença, daqueles sujeitos historicamente marginalizados, que tiverem a suas vozes suplantadas. Não há mais interesse em uma narrativa unívoca e centralizada, mas numa diversificação dos discursos dos sujeitos marginais, excêntricos.

As “metanarrativas” orientariam as pessoas em direção a um destino idealizado. Uma dessas narrativas mestras, por exemplo, é a alicerçada na crença de que a razão – o projeto iluminista – conduziria a humanidade para o bem-estar e a justiça social, como uma elevação gradual das potencialidades do homem. Mas o que a história mostra é que esse projeto se evidenciou frustrado, considerando que o século XX foi palco de grandes barbáries, como a eugenia nazifascista, que se apropriou do discurso científico (racional) para justificar o genocídio do povo judeu.

Roberto Drummond, portanto, é um desses artistas pós-modernos que veem a realidade a partir de uma ótica plural e não creem mais nas “metanarrativas”, ou seja, nas grandes narrativas que explicam a história e a realidade a partir de uma percepção unívoca e fechada, já que o pós-modernismo, em essência, “[...] busca afirmar a diferença, e não a identidade homogênea” (HUTCHEON, 1991, p. 22).

O autor foi um daqueles jovens militantes do movimento estudantil e do Partido Comunista que sonhavam com um mundo melhor e mais justo, mas que não coadunam mais com os projetos revolucionários utópicos ou com um entendimento binário e maniqueísta de sociedade. Para um escritor pós-moderno como Drummond, as lutas por justiça social não devem mais se dar no campo do macro ou com uma única bandeira, mas no cotidiano, nas microdemandas das minorias representativas.

A representação da militância pós-moderna em *Hilda Furacão* se dá, em parte, na conduta irônica e desconstrutora do narrador, que desvela a aura de grandiosidade de uma instituição como o Partido Comunista, por exemplo. Não só o Partido, mas todas as instituições produtoras de “metanarrativas” e verdades absolutas – alicerçadas sobre um halo de grandeza e austeridade – passam pelo crivo problematizador e desmistificador do narrador de *Hilda Furacão*.

Essa postura de problematizar e criticar as convenções e os centralismos é uma das características comuns da “metaficção historiográfica”, que “[...] adota uma ideologia pós-moderna de pluralidade e reconhecimento da diferença; o ‘tipo’ tem poucas funções, exceto como algo a ser atacado com ironia. Não existe nenhuma noção de universalidade cultural” (HUTCHEON, 1991, p. 151).

A protagonista da obra de Drummond, na representação de um sujeito “ex-cêntrico”, incorpora, espontaneamente, o papel social de uma prostitua que, por excelência, se integra à duas esferas minoritárias: mulher e puta. O movimento revolucionário encabeçado pela cortesã Hilda Furacão, defenderá todos aqueles avessos da Zona Boêmia de Belo Horizonte. A luta por justiça social, a partir da perspectiva pós-moderna, se dá não por intermédio de um partido político, mas pela própria transgressão marginal com as suas reivindicações que lhes são inerentes. Ou seja, “[...] fica claro que os protagonistas da metaficção historiográfica podem ser tudo, menos tipos propriamente ditos: são os ex-cêntricos, os marginalizados, as figuras periféricas da história ficcional” (HUTCHEON, 1991, p. 151).

Ainda sobre as características do discurso pós-modernista na obra de Roberto Drummond, é importante se ater a algumas considerações postas no artigo *O tempo do clichê e a estética do olhar na ficção contemporânea*, de Guelfi (2001):

Ao mesmo tempo que nega qualquer significado transcendente, celebrando sua transitoriedade e falta de essência, o fenômeno literário pós-moderno incorpora tudo o que existe no contexto de sua produção. Longe de buscar uma experiência única e completa, o escritor problematiza, de inúmeras maneiras, a relação entre o texto e o que está fora dele. Nos limites entre o ficcional e o documental, incorporando inúmeros elementos recortados do “real” – personagens, episódios, experiências do

cotidiano brasileiro -, a obra de Roberto Drummond constitui exemplo de uma experiência artística pós-moderna (GUELF, 2001, p. 120).

A narrativa de Roberto Drummond não assume um propósito imediato ou um direcionamento linear, no sentido de que é preciso tomar certo posicionamento para se chegar a um fim. As personagens não partem de um ponto a outro numa relação causal. O autor nos mostra as instituições para desacreditá-las como meta para um fim idealizado. Desse modo, o narrador expõe o que está subjacente aos discursos legitimadores. Por exemplo, o pensamento de uma moral cristã com o seu respaldo espiritual transcendente.

A obra drummondiana parece querer desacreditar ou ao menos problematizar as grandes narrativas do século XX. Não é creditado, na lógica do enredo, – e essa não é uma operação que principia com a pós-modernidade – o mal a um sujeito ou instituição e o bem a outro. Os polos não são colocados com um propósito maniqueísta, mas para serem problematizados e confundidos. Assim o é com as dimensões do real e do ficcional. Entre essas duas instâncias, o que se pode afirmar como verdadeiro ou imaginado?

O desencanto com as metanarrativas, no entanto, não é exclusividade do pensamento pós-moderno nem da obra drummondiana. Roberto Drummond se situa em um contexto de escritores, intelectuais e jornalistas brasileiros que, assim como faz o autor de *Hilda Furacão*, expressam a mesma desilusão com as utopias de outrora. Assim, o desencantamento não deve ser concebido apenas em uma perspectiva macro – Estados Unidos e União Soviética, por exemplo – mas também nas vivências peculiares de cada nação, como os sonhos revolucionários alimentados no Brasil e no restante da América Latina.

É importante discorrer sobre como em *Hilda Furacão* há certa insistência no 1º de abril, no dia da mentira. Hilda Gualtieri Von Echveger (a Garota do Maiô Dourado) transforma-se, sem explicação aparente, na prostituta Hilda Furacão em 01/04/1959. Passa cinco anos se prostituindo na Zona Boêmia de Belo Horizonte e, em 01/04/1964 (golpe civil-militar), deixa a prostituição e parte para Buenos Aires. O narrador passa toda a obra investigando a razão da metamorfose e da mudança de papéis de Hilda e, em determinado momento, ela promete contar.

Ao fim da narrativa, o autor Roberto Drummond já teria escrito *Hilda Furacão*. Após a publicação da obra, mas ainda dentro do enredo ficcional, o narrador encontra Hilda na Argentina. Diante da mulher que inspirou o seu romance, Drummond cobra a promessa que ela fez de revelar a razão da metamorfose: o autor gostaria de esclarecer aos seus leitores sobre o que motiva uma moça a deixar um lugar privilegiado junto a Tradicional Família Mineira para viver na Zona Boemia de Belo Horizonte, ao lado de personagens socialmente marginalizados. Como resposta, Hilda Furacão sugere: “– Por que você não diz aos leitores que, tal como contou

no seu romance, eu, Hilda Furacão, nunca existi e sou apenas um 1º de abril que você quis passar nos leitores? Por que não diz isso?” (DRUMMOND, 1991, p.298). A partir da fala da prostituta, o narrador encerra *Hilda Furacão*: “Penso que não deixa de ser uma boa ideia” (DRUMMOND, 1991, p.298).

O autor subverte a noção de verdade, brinca com o conceito, colocando-o sob suspeição. Essa mistura confirma a ideia de que “A interpenetração de universos, de níveis diferentes de realidade, constitui uma das principais perspectivas pós-modernas da ficção drummondiana” (FERNANDES, 2011, p. 130). Logo, é do fazer literário do autor o imbricamento de realidades e a ampliação de fronteiras que separam a ficcionalidade do fato. Os universos se misturam e se confundem, deixando a verdade sobre eles fugidia e oscilante, dificultando uma apreensão das instancias do real e do imaginado separadamente.

A persistência no dia 1º de abril parece significar que tudo, como *Hilda Furacão* sugere ao escritor, deve ser visto como mentira. A ideia de real e ficcional é colocada em um terreno sinuoso. Discursivamente, o que é real? Existe um real fora do discurso? Drummond parece jogar com a complexidade inerente à linguagem. Todo conceito ou verdade é legitimado por quem detém o poder de veiculação e propagação discursiva.³

O narrador de *Hilda Furacão*, exercendo seu papel de protagonista e veiculador de um enunciado, ao invés de colocar o leitor diante de uma verdade absoluta, mostra que não há verdades (em sentido autônomo), que tudo não deixa de ser uma peça pregada em consequência do dia da mentira. Ou, como o próprio Drummond afirma na matéria do *Jornal do Brasil*, *Hilda Furacão* “É um livro com verdades, contado como se fossem mentiras. Tanto que a narrativa termina em um 1º de abril” (LARA, 1991, p. 15).

A narrativa de *Hilda Furacão*, desse modo, parece assentar-se nos interstícios, nos abismos abertos entre as antíteses. Não se furta a problematizar questões relacionadas a verdades absolutas, percepções maniqueístas de valores, ideologias ou o próprio fazer literário. A obra está situada na confluência de significações oscilantes de construções discursivas, onde o próprio real confunde-se com o ficcional.

A capacidade de unir elementos da esfera do real com a do ficcional, não se limitando a uma polarização estanque, faz de Roberto Drummond um escritor ímpar. A fusão entre dimensões semanticamente distintas possibilita um olhar acurado que, além de estimular a problematização de ambas, abre uma fenda ou uma intersecção conceitual, produzindo uma

³ Partindo de Foucault (1996), esta pesquisa apresentará um capítulo com maior aprofundamento de questões relacionadas a discurso e relações de poder.

perspectiva que transcende a superfície. Sobre essa capacidade, na matéria de 1991 para o *Jornal do Brasil*, o editor do autor, Pedro Paulo de Sena Madureira, diz:

O que mais gosto em Roberto Drummond é a capacidade que ele tem de juntar dados da realidade histórica dentro de uma ficção que vai além do fato. Tem uma capacidade extraordinária de lidar com o real passado e o real próximo, transformando-o em ficção. Essa habilidade vem do fato de ele ser um excepcional jornalista (LARA, 1991, p. 15).

Além dos elementos autobiográficos, Roberto Drummond agrega à sua ficção a própria realidade social e personagens históricos. O contexto em que *Hilda Furacão* se alicerça é o de Minas Gerais, mais fortemente, Belo Horizonte do fim da década de 1950 e início de 1960, os cinco anos que antecedem o golpe civil-militar. Como afirma Drummond: “Era o Brasil pré-golpe. Tudo que eu vivi de 59 a 64, está lá.” (LARA, 1991, p. 15). Personagens dessa época, como Leonel Brizola⁴, Francisco Julião⁵, Miguel Arraes⁶ e José Aparecido de Oliveira⁷, são ficcionalizados.

O narrador procura descrever minuciosamente o espaço belo-horizontino, com destaque para a rua Guaicurus, a Praça Sete de Setembro, a Zona Boêmia e o Minas Tênis Clube. Esses locais congregam em si, na ficção e na realidade, significações referentes a classes sociais próprias da dinâmica social brasileira, assim como núcleos de sexualidades distintas. De um lado têm-se uma conduta respaldada por uma moral cristã, e do outro, os que estão fora dessa conduta, os marginais, como as prostitutas.

Ainda sobre o aspecto do relacionamento entre autobiografia e ficção em *Hilda Furacão*, é importante se ater, mesmo que brevemente, às epígrafes da obra, pois Drummond parece ter condensado bem a lógica do seu enredo no que diz respeito às perspectivas pós-modernas e às dimensões real e ficcional. O autor citou quatro importantes escritores do cânone literário mundial: Turgueniev, Dostoievski, Laurence Sterne e Thomas Mann.

De Turgueniev, o autor utiliza a seguinte frase: “Em geral, a vida não é coisa fácil” (DRUMMOND, 1991, p.7). A epígrafe coaduna bem com a obra, já que a tônica do romance se fundamenta nas agitações e abalos advindos de forças divergentes. O enredo da narrativa passará por incontáveis situações conflituosas. O alicerce da trama parece ser os embates

⁴ Importante político brasileiro alinhado à esquerda. Foi o fundador do PDT (Partido Democrático Trabalhista).

⁵ Advogado político e escritor brasileiro que ficou conhecido principalmente por liderar a Liga Camponesa, movimento que lutava pela reforma agrária no Brasil.

⁶ Político pernambucano que exerceu diversos cargos, tanto no legislativo, como no executivo. Exilou-se na época da ditadura e teve passagens pelo PMDB (Partido do Movimento Democrático Brasileiro) e pelo PSB (Partido Socialista Brasileiro).

⁷ Político e jornalista nascido em Minas Gerais. Entre outros cargos políticos, foi governador do Distrito Federal e ministro da cultura no governo de José Sarney.

estabelecidos em diversificados contextos sociais, políticos e culturais. Como na obra a ficção se confunde com a realidade, a vida não é coisa fácil em hipótese ou contexto algum.

Ainda sobre a confluência entre vida real e ficcional, é interessante a escolha da epígrafe que sucede a citação de Turgueniev, que é a do romancista Dostoievski. Drummond parece escolher esse escritor para reforçar que a vida é o verdadeiro combustível do texto de ficção, que não é preciso buscar em outro lugar que não seja a própria existência: “Não invente nunca a fábula nem a intriga. Utilize o que a própria vida oferece. A vida é infinitamente mais rica que nossas invenções. Não existe imaginação que nos proporcione o que, às vezes, nos dá a vida mais corriqueira e comum. Respeite a vida! (DRUMMOND, 1991, p.7).

A escolha dessa epígrafe parece ser ainda mais pertinente. Pois, nesse aspecto, Roberto Drummond concorda com o escritor russo, já que a matéria prima para a escrita de *Hilda Furacão* foi a própria biografia do autor. O narrador Drummond se utiliza da primeira pessoa para contar a sua história, da infância em Santana dos Ferros à juventude e fase adulta em Belo Horizonte. Como já mencionado, o autor reuniu no romance muitas das histórias que contava em roda de amigos.

A citação de Sterne remete às interrupções do fluxo narrativo para cumprir certas intenções: “As digressões são incontestadamente a luz do sol; são a vida, a alma da leitura; retirai-as deste livro, por exemplo – e será melhor se tirardes o livro juntamente com elas” (DRUMMOND, 1991, p.7). Em *Hilda Furacão* as digressões são quase que onipresentes. Muitas vezes o autor interrompe a narrativa para interagir com os leitores ou com as suas tias, que são narratárias na obra.

Nas pausas do fluxo narrativo, Drummond costuma antecipar informações sobre o que será narrado para em seguida retomar ao que vinha narrando, assumindo novamente o que havia sido interrompido. O autor não mantém linearidade no seu enredo. As ações são organizadas de modo que frequentemente sejam suspensas para narrar outras ações ou interagir com os leitores. Desse modo, o narrador parece querer expressar que, ainda se referenciando pelo seu imbricamento de real com ficcional, não existe uma realidade linear onde os acontecimentos se sucedem regularmente no tempo.

Roberto Drummond possivelmente entende que a vida é dinâmica e caótica. Desse modo, o autor procura trazer para a sua narrativa literária esse aspecto simultâneo de acontecimentos distintos. Já que o texto drummondiano não busca um caráter autônomo e estanque da realidade imediata do cotidiano, o autor se utiliza das digressões como elemento fundamental da narrativa de *Hilda Furacão*. E, provavelmente, não poderia ser de outro modo pois, como afirmou Drummond, o enredo de seu romance é um apanhado de histórias aleatórias

contadas em rodas de conversa. A isso, funde-se fatos históricos e elementos ficcionais em um emaranhado caótico, assim como a vida.

A última epígrafe, de Thomas Mann, é: “Aonde nos levou o sonho?” (DRUMMOND, 1991, p.7). Essa citação parece exprimir aquela desilusão em que se encontram os sujeitos que criam em utopias e que viram ruir os seus ideais e sonhos e não mais creem numa visão de mundo construída a partir de grandes narrativas mestras. Drummond se utilizará do humor para representar em seu romance o rompimento com as instituições que costumavam alimentar os seus sonhos e o de outros muitos intelectuais brasileiros e latino-americanos.

Roberto Drummond, como já foi mencionado, foi um desses muitos jovens intelectuais das décadas de 1950 e 1960 que sonhavam e alimentavam a esperança de um mundo melhor através da revolução comunista. O narrador de *Hilda Furacão* não nega o antigo sonho, mas já não crê nele inteiramente, chegando a se apropriar do humor de maneira iconoclasta para dessacralizar o Partido e a moral comunista. Drummond

faz dos radicalismos políticos da década de 1960 um dos temas mais frequentes de sua obra. O projeto político, embora não esteja ausente da ficção pós-moderna, é de natureza diversa da utopia modernista. Ao passo que algumas correntes vanguardistas do modernismo depositavam esperança no comunismo ou no fascismo, as pós-modernistas, em geral, rejeitam esses projetos políticos, tomando-os como sistemas de significação que devem ser desconstruídos, para que se desnudem as motivações ideológicas e o desejo de dominação que os fundamentam (FERNANDES, 2011, p. 249).

A partir do questionamento de Thomas Mann sobre para onde nos levou o sonho, considerando o enredo de *Hilda Furacão*, pode-se presumir que para um lugar onde o mundo não mais pode ser polarizado em uma ótica maniqueísta. Para além dos radicalismos inerentes ao modernismo e às vanguardas europeias, na pós-modernidade a utopia deixa de ser tônica e o pragmatismo parece tomar frente. A máxima agora, como afirma Fernandes (2011) na citação acima, é o da desconstrução dos discursos totalizantes, das grandes narrativas que distinguem o bem e o mal e que assumem e institucionalizam a verdade.

Em *Hilda Furacão*, a descrença na “leitura marxista da história e da sociedade” muitas vezes está expressa na desconstrução dos símbolos que constituem o ideal comunista. Por exemplo, em uma postura iconoclasta e debochada, o narrador descreve uma cena em que companheiros do Partido se reúnem para assistir a uma aula sobre sexualidade alicerçada na moral comunista.

A aula tinha o seguinte título: “O homem temperado no aço e a sexualidade”. O objetivo é que os companheiros (as) aprendessem a se relacionar sexualmente de acordo com a

moral comunista. O Camarada Zico ficou responsável por desenvolver a temática. Ele principia da seguinte forma: “- Não tenham dúvidas, companheiras e companheiros: o homem do mundo novo, temperado no aço, vai ser casto e se guardar para uma união fundada no amor e no respeito mútuo com a companheira de sua vida” (DRUMMOND, 1991, p.120).

É interessante observar a maneira como a moralidade expressa como ideal para o Partido Comunista se assemelha àquela professada pelo seu principal adversário, a classe burguesa. Em ambos os casos, há uma exaltação e uma sacralização da castidade, privando os sujeitos de uma livre vivência da própria sexualidade, além de um único entendimento de relacionamento amoroso, que é o heterossexual.

Drummond parece querer mostrar que o caráter revolucionário não chega a romper com o *status quo*, mas a reafirmá-lo de outra maneira. Para a classe burguesa, o cerceamento das vontades individuais se dá pela adesão à uma moral cristã. Já a militância de esquerda restringe a liberdade a partir de um entendimento ideológico-partidário. Mas a dessacralização, a exposição do caráter hipócrita da instituição Partido Comunista, ainda se efetiva em outros momentos da aula do Camarada Zico.

Antes que o Camarada Zico pudesse continuar com a sua fala, foi interrompido pela Companheira Zora, que dirigiu a ele a seguinte acusação: “- Uma questão de ordem, companheiros. Gostaria que o Camarada Zico, antes de começar a nos falar sobre a moral comunista, nos explicasse o que estava fazendo na tarde da última quarta-feira em plena a Zona Boêmia?” (DRUMMOND, 1991, p.120). Depois dessa fala, a aula e o curso de moral comunista são finalizados abrupta e permanentemente, pois o camarada, por constrangimento, apesar de negar a acusação, acaba partindo sem mais explicações.

O narrador afirma que o Camarada Zico não só estava na Zona Boêmia, mas na fila do quarto 304 do Maravilhoso Hotel, em que homens disputavam espaço para desfrutar dos encantos sexuais de Hilda Furacão. Entre os clientes fiéis da famosa prostituta, constavam coronéis e burgueses. É como se o antagonismo da esquerda não se efetivasse naquele contexto em que todos poderiam coexistir a partir de um único ideal, Eros. Assim, o erotismo em *Hilda Furacão* finda por tornar menor as moralidades estanques, expondo a hipocrisia dos seus arautos, sejam eles comunistas ou capitalistas.

É interessante acrescentar mais um fato à aula de moral comunista: a Companheira Zora só dirigiu a acusação ao Camarada Zico por ciúmes, pois na época era apaixonada por ele. Logo, não havia uma crítica alicerçada no descumprimento da moralidade do Partido, mas unicamente razões passionais. A ideologia é colocada abaixo das demandas do coração. Desse modo, Drummond faz com que o humor derrube o caráter austero assumido pelo Camarada

Zico no princípio de sua palestra, expondo a hipocrisia do discurso. Fazendo isso, o autor desconstrói o próprio halo de grandeza e incorruptibilidade ostentado pela instituição Partido Comunista.

Outro momento em que o autor se utiliza do humor para um propósito iconoclastico, é o da ida de Roberto Drummond ao dentista, que também pertence ao Partido, o Camarada Alencastro. Tal era a devoção do camarada, que os filhos se chamavam: “Marx, Vladimir, Lenin, Gorki e Luís Carlos (em homenagem a Luís Carlos Prestes)”⁸. O narrador chega ao consultório de Alencastro queixando-se de dor. Este, ao analisar, conclui que se faz necessário extrair o dente. Após duas anestésias sem sucesso, a única solução que o dentista encontra para fazer Drummond relaxar, é cantar a internacional comunista enquanto extrai o dente:

Começou a cantar: ‘De pé, oh vítimas da fome’, enfiou o boticão na minha boca, ‘de pé, famélicos da terra’, pegou meu dente com o boticão, ‘bem unidos, marchemos, nessa luta final’, começou a extrair o dente com o boticão, foi puxando e cantando, ‘numa terra sem amos’, e deu o arrancão final – com meu dente ensanguentado preso no boticão, como se fosse a pequena bandeira vermelha de minha devoção revolucionária ((DRUMMOND, 1991, p.109).

Como se pode observar, o narrador de *Hilda Furacão* procura promover uma relação simbiótica entre iconoclastia e humor, a começar pelo nome dos filhos do Camarada Alencastro. Drummond promove a derrocada da instituição Partido Comunista a partir da diminuição dos seus símbolos sagrados: a internacional, que representa um hino revolucionário contra a classe burguesa e a exaltação dos desvalidos da terra, é evocada para substituir um anestésico; um dente ensanguentado assume a equivalência da bandeira comunista e da devoção revolucionária.

O autor constrói no enredo de *Hilda Furacão* um movimento de ininterrupta dessacralização de instituições histórica e socialmente respeitáveis. Pela postura de descrença na leitura marxista, um dos principais alvos do humor de Drummond é o Partido Comunista, que balizou o seu entendimento ideológico na juventude e alimentou os seus sonhos revolucionários de fazer do mundo um lugar melhor e mais justo. Porém, Drummond, através da iconoclastia e de uma técnica de vozeamento de personagens marginais, mostra que a construção de um mundo melhor passa pelo entendimento das particularidades dos grupos representativamente minoritários. Ou seja, não há um abandono do projeto revolucionário, mas uma reconfiguração. A verdadeira revolução social não deve partir de um centro, de um entendimento maniqueísta de sociedade ou de uma grande narrativa mestra de uma instituição.

⁸ Principais nomes da esquerda mundial de todos os tempos.

2.2 A mulher de carne e papel: realidade histórica e ficção

Antonio Candido (2014) inicia o seu ensaio a respeito da personagem do romance refletindo sobre a polaridade entre os seres vivos e os de ficção. Segundo o autor, essas duas instâncias se diferenciam por uma maior ou menor possibilidade de apreensão dos caracteres, da constituição subjetiva: “Daí concluímos que a noção a respeito de um ser, elaborada por outro ser, é sempre incompleta, em relação à percepção física inicial. E que o conhecimento dos seres é fragmentado” (CANDIDO, 2014, p. 56). Portanto, na observação de um semelhante, só é possível obter fragmentos explícitos de sua própria exterioridade.

Já a personagem do romance, seja ela complexa ou simples, oferece uma visão mais ampla, pois existe dentro da lógica da narrativa e movimenta-se na esteira do enredo que orienta as suas ações. Ou seja, é desenvolvida a partir de um número limitado de constituintes. Logo, afirma Candido (2014), há uma relação de similaridade e diferenciação entre os seres da ficção e os da realidade.

As personagens do mundo ficcional são desenvolvidas a partir de critérios de verossimilhança com os seres reais. Mas a própria compreensão cotidiana dos elementos que constituem a subjetividade dos indivíduos é parca, não sendo possível uma apreensão aprofundada. A personagem de ficção, por outro lado, possibilita ao leitor um olhar vasto e onisciente. Na ótica do romance, podemos tocar o âmago dessas pessoas de papel.

Eivado de elementos da realidade, o romance de Drummond (1991, p. 42) tem como personagem central a prostituta Hilda Furacão que, segundo o narrador: “[...] não é apenas uma personagem complexa – é, em si mesma, como direi, uma complicada trama”. E esse transcender da complexidade da personagem, numa perspectiva ampla, que não se limita apenas ao real ou ao ficcional exclusivamente, se expressa nas múltiplas possibilidades de análise dessa complicada trama. Hilda Furacão integra ao menos três esferas de existência possível: a realidade, o folclore mineiro da década de 1950 e a ficção.

Hilda Furacão existiu fora da narrativa de Drummond e viveu em Belo Horizonte. É a ela que o autor dedica o seu romance: “[...] a Hilda Furacão, onde ela estiver” (DRUMMOND, 1991, p. 5). Em agosto de 2014 o programa *Fantástico*, da Tv Globo, exibiu uma reportagem sobre a famosa prostituta que, naquele ano, vivia em um asilo em Buenos Aires (G1, 2014). Hilda Maia Valentim, diferente da cortesã drummondiana, que viera de uma tradicional família mineira de pais imigrantes europeus, é uma mulher de origem humilde.

Na matéria do *Fantástico*, há uma fala de um amigo de Roberto Drummond, o jornalista José Maria Rabelo, que diz ter conhecido Hilda na época em que ela se prostituía em

Belo Horizonte: ““Era uma moça até certo ponto comum. O Roberto glamourizou muito a figura da Hilda, naturalmente com a liberdade criativa que tem os escritores, os poetas, não é?”” (G1, 2014).

Diante da afirmativa do amigo jornalista, algumas questões se fazem prementes: o quanto de realidade há na narrativa de Drummond? Onde começa ou termina a ficção no romance? E mais importante, por que o autor glamourizou a prostituta mineira Hilda Furacão quando construiu uma personagem de romance homônima? Para a maioria desses questionamentos a resposta parece ser: a narrativa atende a sua própria lógica. Ainda que haja forte presença de elementos da realidade, servem apenas ao propósito ideológico-discursivo do autor.

Se faz necessária, porém, uma reflexão aprofundada sobre o último questionamento, pois um quinhão importante desta pesquisa se aterá a ele: Por que elevar uma prostituta? Em um sentido genérico, pôr um ser tradicionalmente marginalizado no topo da pirâmide social, como Drummond faz com Hilda Furacão, seria subverter a própria lógica sociocultural do ocidente. É importante ressaltar mais uma vez que tanto o feminino como a prostituição são marcados pela condição de minoria, no que diz respeito à representatividade.

Na esteira do enredo e do propósito semântico subjacente à obra *Hilda Furacão*, este estudo objetiva, dentre outras coisas, desenvolver a hipótese de que esse movimento de elevação do sujeito marginal não é arbitrário. E que há certa relação de casualidade – fundamentando-se pelo erotismo battaliano – com o contexto histórico-ficcional repressor em que se ambienta a narrativa. É importante considerar também o aspecto pós-moderno do olhar sobre a marginalidade:

De certa forma, muitas tendências pós-modernas incorporam em suas produções uma estratégia de “guerrilha”, herdada dos anos de 1960, pela ênfase dada à marginalidade. Existe, porém, uma forte consciência de que essa marginalidade não está fora do sistema, mas habita nos interstícios e subterrâneos de seus fundamentos, o que gera um dos efeitos mais polêmicos da pós-modernidade, que é o fato de propor uma crítica não mais estruturada no esquema de oposições binárias, mas que atua com base em contradições e paradoxos (FERNANDES, 2011, p. 22-23)

A narrativa de Roberto Drummond irá coadunar, portanto, com as estéticas fortemente difundidas na década de 1960 no Brasil e também colocará ênfase nas personagens marginais. É frequente no enredo de *Hilda Furacão* a elevação do sujeito marginal, começando pela protagonista. E a militância da prostituta como liderança de resistência das personagens marginais do romance se alicerça no paradoxo e na complexidade da personagem. A heroína marginal, apesar de se pôr espontaneamente como protetora e liderança daqueles miseráveis

que vivem na Zona Boêmia de Belo Horizonte e dos operários, não se define como comunista, embora os conservadores e os liberais a definam assim.

Hilda foge aos esquemas binários, é a própria alegoria das “contradições e paradoxos”. Em uma entrevista, Roberto Drummond pergunta a Hilda Furacão se ela tem medo da reforma agrária do presidente João Goulart⁹, já que todos os latifundiários da época temiam. A prostituta responde: “Se o Dr. Jango quiser, pode começar por minha fazenda” (DRUMMOND, 1991, p. 262). Em contraposição à sua homônima da realidade, a prostituta da ficção é economicamente poderosa:

Entre os bens de Hilda Furacão divulgados pelos jornais estavam, além da fazenda no Mato Grosso: 22 lotes na Pampulha, região muito valorizada; 6 apartamentos alugados em Belo Horizonte, sendo 3 no bairro de Lourdes, 2 nos Funcionários e 1 no Santo Antônio, todos com 4 quartos e muito valorizados; 1 apartamento na Avenida Atlântica, no Rio de Janeiro, no posto 5; 6 táxis na praça em Belo Horizonte; uma casa, não se sabia em que rua, na Cidade Jardim, autêntico palacete. Hilda Furacão não desmentiu as notícias (DRUMMOND, 1991, p. 262).

Hilda Furacão dificilmente poderia ser alocada em uma única concepção ideológica preexistente ou dogmática. Sob a perspectiva econômica, a prostituta parece alinhar-se ao liberalismo pois, além do volumoso patrimônio descrito na citação acima, agia segundo a lógica de mercado: sabendo-se um objeto de consumo ou uma prestadora de serviço, dependendo do ponto de vista, não se eximia de aumentar sempre o valor do seu programa, orientada pela procura.

O alinhamento com certo entendimento capitalista da realidade se evidencia na própria maneira como a famosa prostituta se utiliza da lei da oferta e da procura. Por exemplo: “[...] a concorrência desleal dos coronéis fazia a cotação subir, o câmbio de Hilda Furacão ser tão alto” (DRUMMOND, 1991, p. 38). Simultânea à essa postura liberal, Hilda Furacão colocava-se sempre ao lado dos operários e de todas as classes socialmente marginalizadas, característica comum de ideologias orientadas à esquerda.

Além da Hilda real e a ficcional, há a cultural, que faz parte do imaginário, folclórica. Na mesma reportagem veiculada pelo programa da TV Globo, há uma fala de Roberto Drummond sobre a existência de Hilda Furacão: “Hilda existiu. Agora de tal forma ela foi mitificada, e mistificada que ela se transformou em um boato. Um boato festivo, colorido, maravilhoso, então o livro é contado através desse boato” (G1, 2014). Portanto, o romance de

⁹ Político defensor de reformas de base desposto pelos militares em 1964.

Drummond inspira-se na representação de uma famosa prostituta, nos boatos que já eram propagados na Belo Horizonte de 1950 sobre aquela que enlouquecia os homens.

A maneira como o autor descreve Hilda Furacão, como um mito, de certo modo rouba do sujeito real a sua identidade e autonomia ou, por outra perspectiva, amplia as suas possibilidades semânticas enquanto ser. Antes que Roberto Drummond criasse a sua Hilda Furacão, já existiam ao menos duas, uma real, dotada de subjetividade própria e a outra ficcional, pertencente ao domínio significativo público. Porém, o traço mais relevante (para esta pesquisa) da personagem drummondiana é a sua realocação na pirâmide social, do baixo para o alto. Como mencionado em parágrafos anteriores, o contexto, 1959 a 1964, período que precede o golpe civil-militar, poderia explicar essa subversão da estratificação social, se se toma o olhar do erotismo, a partir do poder transgressor do desejo.

Segundo o historiador estadunidense Thomas Skidmore (1982), os anos que precederam o golpe de abril de 1964, e ambientam a narrativa de *Hilda Furacão*, são caracterizados por grande alvoroço na política brasileira. Fator de grande relevância para a periodização em que se ambienta o enredo da obra é a renúncia do então presidente Jânio Quadros¹⁰, em 1961, e a consequente sucessão de seu vice, João Goulart (Jango).

É indispensável frisar que tal período compreende, na história da humanidade, o que se denominou Guerra Fria, que se caracterizava por um conflito entre as duas maiores potências da época, os Estados Unidos e a União Soviética. Ambas desejavam propagar o seu sistema socioeconômico, o comunismo desta e o capitalismo daquele, e aumentar os seus domínios aliados, estendendo a sua influência.

O Brasil alinhava-se mais fortemente ao capitalismo estadunidense. Após a renúncia de Jânio Quadros – afirma Skidmore (1982) – os militares escreveram um manifesto contra a posse de seu vice, João Goulart. O manifesto “[...] acusava Jango de ser um notório agitador dos meios operários e de ter entregue a ‘agentes do comunismo internacional’ posições-chave nos sindicatos” (SKIDMORE, 1982, p. 257).

É importante salientar que na ocasião da renúncia de Jânio, Jango visitava a China comunista. Havia, por parte quase unânime dos militares, o desejo de combater a esquerda que, naquele período, concentrava-se nos sindicatos, entre os operários e os estudantes. Portanto, o contexto de *Hilda Furacão* está fortemente marcado por essa polarização da política micro e macro, nos embates entre comunismo e capitalismo. O próprio personagem Roberto Drummond, já fichado no Dops¹¹, tinha o seu perseguidor particular:

¹⁰ 22º presidente do Brasil. Renunciou em agosto de 1961.

¹¹ Departamento de Ordem Política e Social: órgão responsável por coibir movimentos de esquerda.

[...] dia e noite era seguido por Nelson Sarmiento, o mais notório e de certa forma o mais temido agente policial daquela época; baixo, rechonchudo, o cabelo à Príncipe Danilo, um chaveiro girando no dedo, se não desenhava ou fazia anotações em sua agenda, Sarmiento era onipresente (DRUMMOND, 1991, p. 11).

Como o narrador antecipa nas primeiras páginas do romance, Nelson Sarmiento é onipresente, ele aparece em momentos diversificados da narrativa, quase que como uma sombra da personagem Roberto Drummond. Talvez, não por casualidade, a troca de um fonema no sobrenome formaria a palavra sarmiento. Como se o policial se fixasse como sarna, um parasita na pele daquele jovem esquerdista, e sua vida fizesse sentido a partir dessa dinâmica.

Em determinado momento do romance, Roberto Drummond faz Sarmiento parecer uma espécie de Guarda Belo, personagem do desenho animado *Manda-Chuva*. Belo perseguia os gatos vadios e malandros na rua, mas tinha uma relação afetiva com eles. O mesmo acontece com Nelson Sarmiento: ele perseguia, vigiava e prendia aqueles jovens, mas era um velho conhecido deles, havia certa familiaridade e empatia. Ele é a representação da coerção pré-golpe. Posteriormente, após a deposição do presidente João Goulart e a ascensão dos militares, o contexto assume uma postura mais hostil e mórbida:

[...] Sarmiento — onde você anda? —, sua presença que nós mesmos, os de esquerda, valorizávamos, também nos valorizava: nós nos sentíamos importantes sendo espionados por você porque havia uma certa inocência em tudo aquilo — em você e em nós; quando começaram as torturas, as mortes, os desaparecimentos pós-1964, ah, Sarmiento, do fundo de nossos corações, tínhamos saudade de quando sonhávamos com uma Sierra Maestra e você nos seguia, esperando descobrir, antes de qualquer outro agente, qual de nós seria o futuro Fidel, o futuro Che, o futuro Camiello Cienfuegos ou o futuro Juan Almeyda (DRUMMOND, 1991, p. 199).

A vitória do golpe é a própria negação dos direitos humanos e o cerceamento ilimitado da liberdade. Nelson Sarmiento, diante de tamanha barbárie, só poderia mesmo ser visto como um Guarda Belo. Era como se, mesmo em um contexto de constante vigilância no pré-golpe, houvesse ainda uma réstia de respeito e humanidade. O advento da violência brutalizada em sua concretude mais vil, perniciososa e fragmentadora, a tortura, inaugura uma fase que para sempre será lembrada com tristeza na história do Brasil. Por isso Hilda Furção deixará a Zona Boêmia de Belo Horizonte no dia 01/04/1964 (data do golpe), em simultaneidade com a passagem de um tanque pela rua. A narrativa parece querer mostrar que está suspenso o tempo de Eros, que não há espaço para o deus em um contexto de acentuada repressão.

Outro fator relevante para o contexto histórico que ambienta a obra, e que é essencial para a concretização do golpe de 1964, é a articulação e mobilização de uma tríade,

um triângulo em que mutuamente se coordenam religião, Estado e família. O ápice da força desse movimento, exercido por essas três instâncias, acontece logo após o Comício Central, em 13/03/1964. Nesse comício, – afirma Skidmore (1982) – Jango defende as suas “Reformas de base”, dentre elas, a agrária que, em *Hilda Furacão*, como já se viu anteriormente, demonstra-se objeto de grande insatisfação por parte dos grandes latifundiários. O discurso do presidente João Goulart desencadeará uma reação por parte daquela tríade que, em resposta, no dia 19 do mesmo mês, organizou uma manifestação que

procurou demonstrar a oposição militante da classe média contra Jango. Uma multidão calculada em mais de 500.000 pessoas encheu as ruas de São Paulo, sob a bandeira da fé religiosa, para protestar contra o comício do dia 13 no Rio, e contra tudo que os manifestantes achavam que esse comício significava. Diz-se que as mais altas patentes do Segundo Exército, sediado em São Paulo, observaram atentamente as proporções da multidão (SKIDMORE, 1982, p. 361).

A passeata a que se refere Skidmore (1982) é a “Marcha da Família com Deus pela Liberdade”. Esse movimento recebeu o apoio dos setores conservadores (representantes da tradicional família) e religiosos da sociedade que, por excelência, se concentrava na classe média. Obviamente, um núcleo considerável de militares, que já não queriam que Jango assumisse após a renúncia de Jânio Quadros, viu com satisfação a manifestação do dia 19 contra o presidente.

Havia motivações diversificadas para esses militantes aderirem ao movimento civil, mas a maior delas era o medo de o Brasil, assim como Cuba, virar um país comunista. A sociedade em que se situa a narrativa de *Hilda Furacão* é a de uma classe média, apoiada por militares, que possui ojeriza a tudo o que represente ideologicamente a esquerda e as alas progressistas em geral. Um modelo de sociedade orientada pela verdade absoluta religiosa, pela perseguição militar às esquerdas e pelas restrições coercitivas ao diferente, seja na política, nos costumes ou na sexualidade. As personagens que povoam a obra representam também as pontas desse triângulo que culminará no golpe.

Simões (1985) reforça a importância da participação de grupos de mulheres na organização da “Marcha da família com Deus pela Liberdade”. Motivadas pelo temor ao comunismo, que elas entendiam a partir de um viés de doutrinação, “cujo propósito principal seria o de subverter a moral, eliminar a religião e separar os pais dos filhos” (SIMÕES, 1985, p. 85), essas mulheres se organizavam politicamente ao redor de pautas que conseguiam agremiar importantes fatias da sociedade, como o clero, a classe média e os militares.

A autora também explica que a marcha do dia 19 de março não foi a única manifestação do gênero organizada pela liderança dessas mulheres que temiam o comunismo e

viam em Jango um potencial subversor dos símbolos que elas defendiam. Várias cidades do Brasil, capitais ou interiores, tiveram as próprias marchas:

As ‘Marchas da Família com Deus pela liberdade’, no geral, tiveram o mesmo esquema promocional, caracterizaram-se pelo uso das mesmas interpelações ideológicas e ressaltaram, com insistência, a presença e a liderança das mulheres. Sem dúvida, foram muitas as características comuns às diversas marchas que iam das formas de arregimentação ao uso de determinados símbolos. Todas as marchas, por exemplo, realizaram-se nas vias centrais das cidades e tiveram como ponto de referência igrejas e monumentos históricos. As presenças de destaque por sua vez eram sempre militares, políticos, religiosos e as mulheres (SIMÕES, 1985, p. 106).

Fica evidente o papel capital das mulheres na preparação e na antecipação do golpe civil-militar de 1964. E tão bem executada foi essa militância contra o que compreendiam ser o comunismo que, na segunda metade do século XX, quando ainda não se contavam com as facilidades de propagação de ideologias que existem hoje, elas conseguiram com que sua pauta fosse propagada por todos os cantos país, influenciando marchas várias sob as mesmas reivindicações. Esse núcleo feminino religioso, conservador e de classe média foi de fundamental importância para a ascensão dos militares ao poder.

Diante desse cenário agitado, de opressão e perseguição às diferenças, em que forças poderosas como o exército e a classe média se integram para impor suas regras, sua moral e os seus interditos, o que representa a elevação de um ser tradicionalmente marginal como uma prostituta? Que simbologias podem ser agregadas ao capital semântico daquelas que, segundo o ditado popular, praticam a profissão mais antiga da terra? Em geral, essas mulheres aderem a esse tipo de trabalho por motivações financeiras, como a Hilda da realidade, por advirem de classes pobres, como uma maneira de garantir o alimento para si e os seus. Diante disso, por que Hilda Furacão faz o caminho inverso, deixando uma posição de privilégio para integrar o quarto 304 do Maravilhoso Hotel, junto daqueles sujeitos tradicionalmente marginalizados?

No volume 2 da obra *O segundo sexo*, de Simone de Beauvoir, há um capítulo denominado “Prostitutas e hetairas”. A partir do relato de prostitutas, Beauvoir teoriza sobre as características da profissão e da profissional. Principia com uma pungente constatação: “A prostituta é o bode expiatório; o homem liberta-se nela de sua turpitude e a renega. Quer um estatuto legal a coloque sob a fiscalização policial, quer trabalhe na clandestinidade, é ela sempre tratada como pária” (BEAUVOIR, 1967, p. 323).

Evidencia-se, assim, que a prostituta engendra em si o que há de mais socialmente desprezível em matéria de marginalização. Um receptáculo descartável onde o homem deposita o pior de si, o seu gozo vil, guardando para a esposa toda a sua cortesia e amabilidade. Portanto,

é um ser desumanizado, um objeto de despejo escatológico. E, tamanha é a misoginia socialmente institucionalizada, que a prostituição finda por não ser a pior saída para muitas mulheres pois, como afirma a autora:

Com efeito, em muitos casos, a prostituta teria podido ganhar a vida de outro modo: mas, se o que escolheu não lhe parece o pior, não é prova de que tenha o vício no sangue; isso antes condena uma sociedade em que tal profissão é ainda uma das que parecem menos rebarbativas a muitas mulheres (BEAUVOIR, 1967, p. 328).

A prostituta não escolhe essa profissão por devassidão ou perversão, não é o equivalente a uma ninfomaníaca. Verdadeiramente, o que está subjacente à ordem social, é um espaço destinado a execução de sexualidades diversificadas daquela que é vista como padrão, ou seja, subjugada aos desígnios do matrimônio. Logo, a profissional do sexo ocupa uma lacuna preexistente que, por muitas vezes, acaba sendo a melhor maneira de prover as suas necessidades financeiras básicas.

Como afirma a autora, “Na verdade, em um mundo atormentado pela miséria e pela falta de trabalho, desde que se ofereça uma profissão, há quem a siga” (BEAUVOIR, 1967, p. 324). A miséria faz com que os sujeitos se submetam a todo o tipo de trabalho insalubre para sobreviver. Segundo Beauvoir (1967), como há uma demanda por profissionais do sexo, essas mulheres se veem sem outra alternativa pois, como domésticas (outra possibilidade), além de trabalharem como escravas, ainda servem de objeto sexual para o patrão e os seus filhos.

É preciso retomar a questão da ênfase dada a marginalidade, tão cara à literatura brasileira. Inserir como centro da narrativa o que Beauvoir (1967) definiu como pária social é fazer ruir o discurso hegemônico e normatizador. A prostituta, em *Hilda Furacão*, expõe a própria mazela de uma sociedade hipócrita e corrompida, a fragilidade das atitudes valorosas e das morais absolutas e transcendentais. Drummond concede fala aos marginais porque quer que eles protagonizem a própria história.

A prostituta problematiza o sistema em que está inserida, o implode. Mostra que seu espaço é legitimado e reconhecido socialmente, desde que resguardada a devida condição de ser oculto. O sujeito marginalizado protagoniza a narrativa para mostrar a construção do seu papel e sua identidade na dinâmica e na classificação dos códigos sociais. Segundo Fernandes (2011), essa problematização a partir da posição social que o sujeito marginal ocupa, ao contrário de um distanciamento crítico, é uma característica comum a pós-modernidade, que

é marcada pela emergência de uma política de identidades, pela qual grupos marginalizados e privados de direitos vieram a se definir não como classe, numa cadeia de produção, mas em relação à sua posição dentro dos códigos hegemônicos

de sociedade. Esses códigos – etnocêntrico, patriarcal, heterossexual e assim por diante – são reconhecidos como fonte primária da opressão (FERNANDES, 2011, p. 222).

Daí advém a escolha de construir a sua personagem a partir de uma prostituta real, de um boato sobre uma mulher da zona. Roberto Drummond pegou aquele sujeito tradicionalmente marginalizado, que não possuía voz alguma – até a construção dessa mulher se dava pelo boato propagado, muito provavelmente por homens brancos de classe média – e não só lhe concedeu voz, como também a elevou, possibilitando que ela pudesse exercer o seu poder sobre aqueles que historicamente a oprimem.

O autor dota Hilda Furacão de uma energia transgressora que encontra a sua potência no erotismo. Com o que se denomina na obra como o “Mal de Hilda”, a prostituta consegue pôr sob seus pés os mais poderosos sujeitos da pirâmide social, inclusive intervindo em importantes decisões políticas de Belo Horizonte.

O autor faz brotar do âmago de uma tradicional família mineira de imigrantes europeus, católica e branca, uma prostituta, sem que haja qualquer explicação racional. A prostituta em questão não é levada à zona por razão de miséria ou qualquer outra necessidade financeira, mas por espontânea vontade. Partindo disso, pode-se analisar *Hilda Furacão* sobre o alicerce do ato político de vozeamento do sujeito marginal, expondo e problematizando as contradições socioculturais e subvertendo o discurso hegemônico. Obviamente, sem desconsiderar o elemento erótico e o contexto socio-histórico: uma sociedade pré-golpe civil-militar que se moldava cada vez mais repressora.

O movimento interditante configurado no triângulo família, Estado e religião faz intensificar gradualmente a perseguição aos diferentes e a negação da sexualidade em uma exacerbação do tabu. Em resposta ao interdito, e por consequência da dinâmica do erotismo, o desejo, por sua violência inerente, germina a prostituta no seio dos censores e a impele à transgressão.

As leituras sobre o que viabilizaria a metamorfose ou a radical mudança de papéis de uma mulher socialmente privilegiada em uma prostituta, tem centralidade no romance. A incompreensão que envolve a ida de Hilda Gualtieri à Zona Boêmia e a sua conseqüente transformação em Hilda Furacão, é constantemente investigada pelo narrador, mas permanecerá sem solução até o fim da narrativa. Em determinado momento da obra, em um exercício de metalinguagem, Drummond convida o seu leitor para tentar entender o mistério que envolve a sua personagem:

(É necessário, mais uma vez, interromper esta narrativa para dar uma pista: Hilda Furacão ou, como quiserem, a Garota do Maiô Dourado, não é apenas uma personagem complexa – é, em si mesma, como direi, uma complicada trama; pede sherloques, pede analistas freudianos e não-freudianos para desvendá-la, pede repórteres, e é um desafio; prometo, no decorrer desta narrativa, tentar responder à pergunta:

- Por que a Garota do Maiô Dourado trocou o Minas Tênis Clube pela Zona Boêmia? Até lá, no entanto, que tal fazermos um jogo, já que este não é propriamente um romance, mas um brinquedo lúdico, tendo Hilda Furacão como centro de tudo? (DRUMMOND, 1991, p. 42).

O autor/narrador discorre sobre as habilidades e competências necessárias para a compreensão da sua personagem e, conseqüentemente, do próprio romance. Porém, esse imbricado de profissionais solicitados para o desvendamento de Hilda Furacão, só parece atestar a impossibilidade de fazê-lo. Por isso, mais abaixo na citação, ele põe *Hilda Furacão* como um exercício lúdico, com o qual o leitor fará suas experimentações e tirará significações à maneira do próprio tato, da subjetiva vivência com a obra.

Duas páginas à frente, Drummond oferece espaços em branco para que o leitor possa pôr as suas conjecturas sobre a razão que teria motivado Hilda a deixar o conforto do Minas Tênis Clube e ocupar um lugar de destaque na Zona Boêmia: “Deixo a seguir um espaço em branco para que os leitores anotem suas suspeitas e, mais tarde, com o desenrolar dos acontecimentos, possam ver se acertaram ou erraram” (DRUMMOND, 1991, p.44). O autor pede para que as lacunas sejam preenchidas. Para isso, a obra escolhe ter como um dos protagonistas o próprio leitor, ajudando a construir o enredo, que se configura como um relativizado jogo de erros e acertos, em que a verdade sobre o mistério deve ser edificada através de experimentações simultâneas ao ato da leitura.

Tomando a sugestão de Roberto Drummond como licença, esta pesquisa almeja também manusear a sua personagem brinquedo, que o autor toma como o centro da sua narrativa. Porém, é preciso estar ciente de que a prostituta de carne e papel não se esgotará nesta ou em outra análise, pois agrega em si uma diversidade de possibilidades semânticas. Para este estudo, a personagem drummondiana é, simultaneamente, a mulher real, o boato, a personagem do romance, a representação pós-moderna da marginalidade, o feminino, o interstício ideológico e o poder violento do desejo.

Para além da relação do real com o ficcional, o que fica evidente é que Roberto Drummond construiu uma heroína que, sem pudores e de maneira explícita, desvela as contradições e as verdades absolutas produzidas pelos discursos totalizantes. O erotismo, o humor e a ênfase na marginalidade são postos a serviço do autor de *Hilda Furacão*, possibilitando que ele desconstrua instituições e dogmas. Hilda Furacão não é uma vítima desse

sistema, mas uma pedra no sapato, um alto-falante que cospe verdades em discursos eivados de hipocrisia e falso moralismo, derrubando a balança do sistema e bagunçado os papéis nas relações de poder.

2.3 O erotismo como promotor de embates na busca por continuidade

Hilda Furacão é uma obra literária que, da data do seu lançamento até hoje, apresenta um diversificado repertório de análises, de leituras que vão da resenha às teses de doutorado. Os aspectos, temáticas e metodologias que orientaram as pesquisas sobre a obra ou o autor evidenciam o caráter polissêmico da narrativa. Este trabalho opta por fazer a análise da obra a partir da ótica do erotismo. Entendendo o campo plural subjacente à temática, a concepção preponderante é a de Georges Bataille, embora sem desconsiderar a contribuição de muitos outros teóricos que se voltaram para o estudo do elemento erótico.

Entre as perspectivas em que se desenvolveram pesquisas sobre *Hilda Furacão* e as características ou os constituintes da escrita de Roberto Drummond, a título de revisão bibliográfica, é relevante destacar algumas análises da obra antes de se ater mais detidamente à temática escolhida por esta pesquisa, a do erotismo. Esse levantamento bibliográfico retira esta análise de uma condição estanque e isolada. Portanto, parte importante deste tópico é organizar os elementos da pesquisa partindo da apuração do estado da arte. Como são demasiados os temas e metodologias utilizadas ao longo dos anos, serão consideradas aqui aquelas de maior aproximação com os objetivos desta dissertação. O que se almeja é discorrer sobre o que já foi produzido, como essa produção contribui e quais as diferenças e aproximações com esta análise.

Elemento de grande relevância para o estudo da obra de Roberto Drummond, independente do tema ou da metodologia, são as perspectivas pós-modernas subjacentes a sua produção literária, bastante delineadas nos tópicos anteriores com as contribuições de Hutcheon (1991), Fernandes (2011) e Guelfi (2001). Este trabalho busca elencar à análise da obra alguns constituintes dessas perspectivas pós-modernistas. Dentre eles, a descrença nas grandes narrativas ou naquelas que tomam significações transcendentais e absolutas; a construção de simulacros, recurso que se faz onipresente na dinâmica do enredo de *Hilda Furacão*, onde a noção de realidade e ficção se confundem; e o olhar predominante sobre as personagens marginalizadas, “ex-cêntricas”.

Outras abordagens conceituais importantes para a análise da ficção drummondiana, são aquelas cunhadas por Mikhail Bakhtin: a polifonia, o dialogismo e a carnavalização. No artigo de Silva (2011), encontra-se importante material teórico na análise da obra de Roberto

Drummond a partir das teorias do teórico russo. Os elementos polifônicos na narrativa de Drummond, muitas vezes, são postos de maneira explícita.

Em *Hilda Furacão*, ficando nas menções diretas às obras de arte, pode-se ver explícitas referências literárias como, *A Dama das Camélias*, de Alexandre Dumas Filho; *As Tentações de Santo Antônio*, de Gustave de Flaubert, dentre outras. Na arte plástica, o tríptico *As Tentações de Santo Antônio*, de Hieronymus Bosch, desempenha importante função na construção semântica da personagem Frei Malthus.

No que concerne à carnavalização, uma das características que se materializa no enredo de *Hilda Furacão*, é a subversão da história hegemônica, contada de cima: “A história oficial deixa de se manifestar como uma verdade única – dir-se-ia, canônica -, para se manifestar como *histórias*. Além disso, seu discurso histórico inverte-se quando se mescla ao discurso ficcional, desfazendo as fronteiras entre ficção e história” (SILVA, 2011, p. 8, grifo do autor).

Pela carnavalização, o autor desconstrói a narrativa oficial e faz surgir outras histórias, oriundas dos que não possuíam o poder de emissão do discurso, os marginalizados. Esse conceito bakhtiniano está no âmago de *Hilda Furacão*, onde a prostituta subverte a pirâmide social e assume ares de importância equivalentes ou superiores aos detentores do poder institucional, como sacerdotes e políticos. É o rompimento ou a alteração do código hierárquico tradicional, característico das festas populares.

Muitas outras abordagens da obra drummondiana poderiam ser destacadas aqui, com uma gama de autores que se dedicaram a estudá-la. As perspectivas acima mencionadas estão postas aqui porque também serão abordadas neste trabalho, ainda que servindo a outros propósitos analíticos. Tanto as características de narrativa pós-moderna como os conceitos bakhtinianos, atenderão à ótica do erotismo, que orienta toda a análise. Ou seja, o estado da arte serve a este trabalho no sentido de mostrar que até determinado ponto se problematizou *Hilda Furacão* partindo de uma orientação conceitual específica. Esta dissertação, por outro lado, trabalhará estes mesmos conceitos – indubitavelmente essenciais para a análise da obra de Roberto Drummond – sob uma orientação diferenciada, que é a do campo semântico do erotismo.

É indispensável, para que se possa delimitar o recorte teórico que alicerça este estudo, que se faça uma teorização sobre o amplo campo conceitual em que se inscreve o erotismo que, ao contrário do que frequentemente se apregoa, não se relaciona exclusivamente ao escopo da sexualidade.

Eros, considerado em suas múltiplas possibilidades simbólicas, é estudado, teorizado e cultuado desde os primórdios da civilização ocidental. Mesmo no Oriente, ainda

que se trate de um deus grego, há uma diversidade de materiais seculares sobre a atividade erótica. Entre as obras mais famosas, destaca-se o *Kama Sutra*. Portanto, antes de cair no erro de tentar construir um conceito fechado do que seja Eros, é importante estar ciente de que

Definir erotismo, traduzir e ordenar, de acordo com as leis da lógica e da razão, a linguagem cifrada de Eros, seria caminhar em direção oposta ao desejo, ao impulso erótico, que percorre a trajetória do silêncio, da fugacidade e do caos. O caráter incapturável do fenômeno erótico não cabe em definições precisas e cristalinas – os domínios de Eros são nebulosos e moveiços (BRANCO, 2004, p. 7).

O erotismo, desse modo, é um fenômeno de difícil apreensão, pois Eros se encontra no horizonte da vontade, do desejo. O que faz com que um sujeito se sinta impelido a algo ou alguém, em geral, nem sempre pode ser elucidado a partir de uma perspectiva lógica. O erotismo seria esta pungência que conduz aos desígnios que apetezem ao anímico. O erótico estaria na comunhão das paixões com o desejo e o transcendente, pelo seu caráter mítico, etéreo, abstrato e inapreensível.

Uma das mais antigas discussões sobre o que é Eros, ou o amor, encontra-se na obra *O banquete* (PLATÃO, 2017), de Platão, onde o filósofo descreve uma reunião na casa de Agatão. Além do anfitrião, estavam presentes Sócrates, Aristodemo, Fedro, Pausânias, Erixamaque, Aristófanes e Alcibíades. Cada um dos comensais do banquete deve teorizar sobre o multifacetado Eros, à maneira das próprias convicções. Para este estudo, se utilizará a tese de Aristófanes sobre os três gêneros, e não dois, que estariam nos primórdios da humanidade.

A fala de Aristófanes em *O banquete*, de Platão, tem como fundamentação maior a existência de 3 gêneros no princípio da humanidade. Outrora havia o masculino, o feminino e o andrógino. Este possuiria simultaneamente a constituição física de ambos os gêneros, portanto, era um ser duplicado: tudo o que perpassasse membros, rosto ou genitália, apresentava-se em dobro. Eram seres circulares, assim como a lua e o sol na sua representação de grandiosidade, mais poderosos do que os exemplares humanos de hoje. A consciência desse poder, por presunção, fez com que eles se voltassem contra os deuses. Zeus então age de maneira incisiva contra a ousadia dos primeiros homens, dividindo-lhes em dois. Após dividido o andrógino primordial, nos tornamos meras metades. E é na condição de metade que se vislumbra a importância de Eros, do amor:

Assim, é de muito tempo atrás que o amor de um pelo outro tem sido inato entre os seres humanos. É um amor restaurador de nossa antiga anatomia, ao mesmo tempo em que tenta fazer uno o que é duplo e curar a natureza humana. Cada um de nós é, portanto, uma peça partida de um ser humano, uma vez que cada um de nós foi cortado como as partes dos peixes que são talhados ao meio: uma metade de um todo. Cada

peça partida está constantemente procurando, portanto, sua outra metade (PLATÃO, 2017, p. 49).

O amor, Eros, a partir do mito da androginia, se define como a força que nos conduz à metade que nos foi retirada violentamente por Zeus. É a tentativa de retorno a um estágio anterior, quando éramos mais fortes e plenos. A condição de fragmento de um todo faz perceber a constituição mutilada de ser, além de entender as relações eróticas e amorosas como um caminho para se alcançar a condição subtraída por Zeus. Portanto, uma das possibilidades de explicar Eros está na mitologia, no campo da sobrenaturalidade, assim como poderia ser teorizado em outros campos do conhecimento, desde que nunca se tente aprisionar o conceito em uma concepção limitada ou pré-fabricada.

O discurso de Aristófanes no *Banquete* também se aproxima da teorização de Bataille (2017) sobre o erotismo, embora haja uma explicação mais fisiológica para definir um estágio anterior a que se quer retornar. Em sua obra *O erotismo*, o autor sugere que somos seres descontínuos em busca de uma continuidade perdida. Para elucidar o seu pensamento, Bataille disserta sobre a fusão de espermatozoide e óvulo:

O espermatozoide e o óvulo são, em seu estado elementar, seres descontínuos, mas se *unem* e, em consequência, uma continuidade se estabelece entre eles para formar um novo ser a partir da morte, da desapareção dos seres separados. O novo ser é, ele próprio, descontínuo, mas traz em si a passagem à continuidade, a fusão, mortal para cada um deles, dos dois seres distintos (BATAILLE, 2017, p. 38).

A violência sofrida pelos primeiros humanos, que tiveram o seu corpo mutilado por Zeus, é repetida a cada nova gestação. No mito da androginia, um ser completo e circular é violentado e transformado em duas metades incompletas. Em Bataille (2017), dois seres incompletos, ou descontínuos, experimentam um momento de completude, ou de continuidade, enquanto estão unidos para a criação de um novo ser que habitará provisoriamente a circunferência de um ventre. É preciso que espermatozoide e óvulo morram para gerar uma nova vida, que também estará constituída na descontinuidade.

Em ambos os casos, tanto em Platão (2017), como em Bataille (2017), são apresentadas a existência de seres primordialmente violentados e nostálgicos de um estágio anterior de plenitude e continuidade. Para os dois filósofos, o único capaz de restituir o estado subtraído é Eros. Segundo Branco (2004), a história do deus no ocidente começa com a bipartição do homem andrógino, a partir da maldição de Zeus. Assim, o erotismo está expresso no desejo e na consequente busca de retorno para um estado completo e contínuo. Sobre isso, a autora afirma: “Na concepção de Aristófanes, expressa no *Banquete*, de Platão, Eros não é

aquilo que se busca, mas a própria busca a que fomos condenados pela terrível maldição de Zeus: a nostalgia de nossa integridade, de nossa completude original” (BRANCO, 2004, p. 69).

Em tese, apenas Eros pode restituir aquilo que foi subtraído dos humanos. Branco (2004) coloca a bipartição dos andróginos como uma metáfora da repressão. De acordo com a autora: “[...] para formar cidadãos frágeis e inseguros, é preciso reparti-los, mutilá-los, transformá-los em metades, sem nenhuma possibilidade de recomposição” (BRANCO, 2004, p. 11). Ou seja, Eros assume a força do desejo, da busca de completude capaz de transgredir a maldição de Zeus e, conseqüentemente, as interdições sociais que mutilam os seres.

Bataille (2017) chama a atenção para a impossibilidade de recomposição do estágio contínuo de existência. Os seres descontínuos não podem retornar definitivamente para o seu momento de continuidade. Desse modo, Eros sempre será a busca por algo impossível. Segundo o autor de *O erotismo*, após a constituição descontínua, só se pode ter experiências de continuidade dadas na transgressão de interditos. Ao transgredir, nos aniquilamos na nossa condição de seres mutilados e abrimos uma fresta para vivenciar por um instante a continuidade perdida. Mas a repressão, o interdito, não é eliminado, apenas suspenso.¹²

Esta pesquisa tenta perceber a aproximação das concepções de erotismo expressas no *Banquete* e na obra de Bataille. O enredo de *Hilda Furacão* principia com a descrição – através dos embates e das perseguições – de uma sociedade repressora, mutiladora. A consequência de um contexto repressivo (interditante), é o surgimento da prostituta Hilda Furacão, que encarna metaforicamente a potência transgressora de Eros. Os encantos eróticos da cortesã, descrito na obra como uma doença, “Mal de Hilda”, provocam nos contagiados uma alegria excessiva, um retorno à infância e um desligamento da realidade imediata.

O contágio promovido pelo “mal” parece simbolizar a experiência de continuidade descrita por Bataille. Mas como o próprio filósofo afirma, não é possível acabar com o interdito permanentemente, assim como viver eternamente a continuidade. E essa impossibilidade está expressa na simultaneidade da saída de cena de Hilda Furacão, após 5 anos na Zona Boêmia, e a instauração de um regime militar. Como descreve o narrador:

¹² A perspectiva de uma busca por algo impossível de se concretizar também pode ser encontrada na concepção de gozo, de Jacques Lacan. Para o psicanalista, o gozo seria a busca por um elemento que precede o domínio do simbólico e, logo, não possui materialidade nem em abstração, está na esfera de uma saudade de algo que não se sabe o que é, mas que se supõe perdido. O gozo seria aquilo que atravessa o limiar da lei e do desejo e, por isso, da linguagem; se inscreveria na busca de um extremo prazer, um êxtase, que não poderia se dar sem uma grande transgressão. Pelo caráter transcendente, pode ser concebido como uma busca por algo impossível, inacessível. Esse conceito se aproxima da própria noção de erotismo defendida por Georges Bataille.

[...] nem mesmo um tanque extraviado, que passou na Rua Guaicurus por volta das 10 da noite, estragou o clima de uma festa de adeus: a última noite de Hilda Furacão na Zona Boêmia de Belo Horizonte; ao que parece, no fundo do coração, todos sabiam que estavam se despedindo de um tempo inocente simbolizado por uma Garota do Maiô Dourado, transformada em sonho erótico que fazia a alegria dos homens (DRUMMOND, 1991, p.274).

A cena em que está descrita a despedida de Hilda Furacão ao mesmo tempo em que se vê o primeiro tanque, simbolizando a instauração da ditadura militar, atesta a provisoriedade da experiência de continuidade descrita por Bataille (2017). Eros não conduz a uma completa subversão da condição descontínua. Desejo, interdito e transgressão interagem, dialogam e se complementam constantemente. Esta análise lê o enredo de *Hilda Furacão* como uma metáfora do relacionamento entre essas instâncias, que se dá através de embates. A narrativa de Drummond apresenta uma personagem que simboliza a potência de Eros e, conseqüentemente, a expressão nostálgica da condição perdida e a impossibilidade de restauração do estágio subtraído por Zeus.

Importante, antes de voltar a falar sobre o aspecto descontínuo dos seres e de sua busca por continuidade, é marcar a distinção entre a sexualidade e o erotismo proposta por Octavio Paz (1994). Segundo o autor, a similaridade humana com os animais, no aspecto mais elementar, existiria no uso do sexo para fins de procriação. O homem diferencia-se, pois não se limita a condicionar a sexualidade à manutenção da espécie. Por não se limitar, confere ao ato sexual um tom ritualístico, onde a prazer é o único fim. A este entendimento ritual do sexo, Paz denomina erotismo que, segundo o autor:

[...] é exclusivamente humano: é sexualidade socializada e transfigurada pela imaginação e vontade dos homens. A primeira coisa que diferencia o erotismo da sexualidade é a infinita variedade de formas em que se manifesta, em todas as épocas e em todas as terras. O erotismo é invenção, variação incessante; o sexo é sempre o mesmo. O protagonista do ato erótico é o sexo ou, mais exatamente, os sexos (PAZ, 1994, p. 16).

O homem ressignifica a própria sexualidade ao retirá-la do território exclusivo da reprodução. Paz (1994), ao se referir ao erotismo como ato de imaginação, ou seja, algo genuinamente humano, retira o sexo do seu isolamento biológico e o coloca em uma dimensão sociocultural. O autor ainda salienta que o caráter inventivo e multifacetado do erótico assemelha-se a poesia, que também é uma obra da imaginação humana. Ou seja, erotismo e poesia brotam do mesmo processo cognitivo de criação e sensibilidade. Ambos possuem infinitas possibilidades de experimentação e execução imaginativa, por isso o autor usa “sexos”, pelo caráter plural.

Outra diferença importante entre o erotismo e a sexualidade praticada pelos animais, diz respeito a frequência, a disposição com que os sujeitos se veem aptos a terem relações sexuais: “[...] a espécie humana padece de uma insaciável sede sexual e não conhece, como os outros animais, períodos de excitação e períodos de repouso. Ou dito de outra forma: o homem é o único ser vivo que não dispõe de uma regulação fisiológica e automática da sua sexualidade” (PAZ, 1994, p. 17).

O erotismo reside, desse modo, em um campo de infinitas possibilidades, pelas suas variáveis facetas e o seu caráter plural pois, como já foi explicitado, pertence ao campo da imaginação. Logo, a literatura ou outra expressão artística, são desenvolvidas a partir dos mesmos alicerces que orientam a dimensão erótica. Mas é preciso estar atento também ao caráter não regulatório da sexualidade humana, que Paz (1994) define como um padecimento. O autor se refere à violência subjacente ao erótico. Erotismo é desejo, com a força que lhe é inerente. Eros quer, e quer sempre e insaciavelmente. A busca pela continuidade perdida, segundo Bataille (2017), se dá de maneira ininterrupta e violenta. Para isso, é necessário um esquecimento de si no outro, uma subversão da subjetividade. A própria experiência orgástica é a representação dessa dissolução do eu, pois

O ato em que culmina a experiência erótica, o orgasmo, é indizível. É uma sensação que passa da extrema tensão ao mais completo abandono e da concentração fixa ao esquecimento de si próprio; reunião dos opostos, durante um segundo: a afirmação do eu e sua dissolução, a subida e a queda, o além e o aqui, o tempo e o não-tempo (PAZ, 1994, p. 100).

O orgasmo suspende provisoriamente a consciência descontínua e possibilita uma vivência da androginia subtraída, quando o humano era contínuo. A experiência orgástica é indizível porque há uma completa dissolução da realidade estruturada na descontinuidade, com toda a sua carga simbólica. O erotismo possibilita uma breve experiência de continuidade, um alcançar de um estado místico. E esse êxtase, ainda que momentâneo, só se dá com a aniquilação dos significantes discursivamente constituídos. É a própria anulação de si mesmo no espaço-tempo em que se está inserido, é a morte do eu descontínuo.

A morte se faz presente na aurora da vida, com os falecimentos de espermatozoide e óvulo para a geração de um ser. A consciência da formação a partir da instauração da descontinuidade parece confirmar o discurso de Aristófanes no *Banquete*: Zeus separou os homens irremediavelmente. O humano “[...] só nasce. Ele só morre. Entre um ser e outro, há um abismo, há uma descontinuidade” (BATAILLE, 2017, p. 36). Da continuidade perdida só

se pode experimentar um momento, assim como no orgasmo, mas nunca será uma constante, ainda que os seres a busquem frequentemente através da experiência erótica ou amorosa.

Nasce-se da junção de seres, de uma experiência de continuidade, mas, no fim, a máxima do homem é o isolamento. Porém, no reunir do que foi separado por Zeus, a gestação feminina representa um importante papel:

Durante a gestação, a mulher revive, ainda que temporariamente, a totalidade que lhe foi roubada por Zeus: é completa e ‘redonda’ como os seres originais de Aristófanes. Além disso, a gestação lhe permite um contato íntimo com a origem e, paradoxalmente, com a morte: é somente através da ‘morte’ do óvulo e do espermatozoide que se origina nova vida; é somente através da ‘morte’ de seu estado de completude que o filho pode nascer. A mulher carrega, portanto, a capacidade natural de experienciar a totalidade e a fusão com o universo e de viver temporariamente sob os desígnios de Eros (BRANCO, 2004, p. 13).

Foi dado a mulher a condição, através da gravidez, de ser que, provisoriamente, reencenaria em seu ventre, a existência da androginia contínua. O feminino é o responsável pela subversão da condição a que os deuses submetem os humanos – ainda que por um curto espaço temporal. No período que corresponde à gestação, a mulher consegue ter o vislumbre dos polos que perpassam toda a existência, vida e morte se imbricam e se enlaçam em um paradoxo germinal que possibilitará o nascimento de mais um ser descontínuo.

A circunferência do ventre da mulher carrega importante valor simbólico. Além do formato arredondado característico dos homens andróginos, assemelhasse também às formas da lua, da terra (planeta) e do sol que, segundo Aristófanes, representaria, respectivamente, o homem andrógino, o feminino e o masculino. Portanto, semanticamente, o formato arredondado reúne e simboliza tudo aquilo que concentra o mistério e a grandiosidade da existência.

Talvez o mito da androginia justifique, em parte, o controle persistente a que se submetem as mulheres, já que elas concentram em seu ser o elemento de transgressão à ordem divina, que, em geral, costuma orientar o comportamento dos homens. Ainda pela mesma razão, Roberto Drummond pode ter escolhido uma mulher como protagonista do seu romance pela poderosa dimensão subversiva subjacente ao gênero feminino. Pois, “O poder do feminino se encontra expresso nos mitos, dos pagãos aos cristãos; a Bíblia traz exemplos inesgotáveis da necessidade de regular, de ‘proteger’ as mulheres e de se proteger contra elas” (BRANCO, 2004, p. 14).

A mulher, dessa forma, constitui elemento de força e temor místico. O fato de Drummond colocar uma prostituta como uma personagem central em seu romance só

intensifica a força transgressora da personagem, sendo a máxima pungência desobediente do desejo. E o erotismo, enquanto força desejanse, deve desobedecer e violar pois

Somente a violência pode assim colocar tudo em jogo, a violência e a perturbação sem nome que lhe está ligada! Sem uma violência do ser constituído – que se constitui na descontinuidade – não podemos conceber a passagem de um estado a outro essencialmente distinto (BATAILLE, 2017, p. 40).

O preço a se pagar pela experiência da continuidade é a morte, o aniquilamento do ser descontínuo, a dissolução do eu, da subjetividade. A violência a que se refere Bataille deve sobrepujar toda a constituição humana, os significantes que orientam as condutas e balizam as morais. As normas e os interditos, representados inclusive nas leis, devem ser transgredidos. É preciso que se rompa, que se transcenda o limite semântico do sujeito para anulá-lo e, desse modo, experienciar, através de um êxtase, um estado mítico de pertencimento a um ciclo contínuo de existência. Bataille (2017) afirma ainda que, parte do desejo por continuidade se dá pela consciência da efemeridade do homem. A experiência amorosa/erótica faz entrever a possibilidade de, na fusão com o outro, viver perpetuamente.

Essa experiência de continuidade, verdadeiramente, não pode se concretizar de maneira perpétua, pois é apenas permitido um vislumbre, um momentâneo fluxo de continuidade que pode ser brevemente apreendido pelos sujeitos imersos no imbricamento erótico:

[...] dois indivíduos, sob o império da violência, associados pelos reflexos ordenados da conexão sexual, partilham um estado de crise em que um e outro estão fora de si. Os dois seres estão ao mesmo tempo abertos à continuidade. Mas nada disso subsiste nas consciências vagas: após a crise, a descontinuidade de cada um dos dois seres continua intacta (BATAILLE, 2017, p. 128).

Ou seja, o erotismo apenas possibilita, através da violência, uma ligeira fissura na consciência descontínua. Não há a passagem permanente da descontinuidade a continuidade. Devido a isso, aqueles que foram contagiados pelo “Mal de Hilda”, e estiveram momentaneamente fora da realidade objetiva, devem retornar a sua sina de descontinuidade.

O erotismo, segundo Bataille (2017), é transgressivo e violento em essência, é uma força implacável que se lança em direção a realização do desejo. Para que este seja atendido, proporcionando satisfação, é preciso um rompimento com os limites da lei, do interdito. A suspensão da interdição em consequência da perturbação erótica, conduzirá a uma breve experiência na dimensão da continuidade, mas nenhuma transgressão pode romper

permanentemente uma proibição. É importante ressaltar que, na verdade, desejo, interdição e transgressão dialogam.

O que se verifica, quando se pensa nas instâncias desejo, interdição e transgressão, é que elas não são de completo autônomas nem existem independentemente. Há, na relação dessa tríade, interdependência. O que a lei tenta ocultar ou interditar é o objeto do desejo, aquilo que atrai o poder violento do erotismo. Por conseguinte, a existência de uma interdição “sinaliza” que há ali algo que servirá de satisfação do desejo. A única maneira de obter o prazer resguardado pelo interdito, é através da transgressão. Mas o que foi transgredido não permanecerá assim, pois não existe um estado de perpétua vivência do prazer, é uma subida e uma queda. A lei é apenas provisoriamente suspensa e este mecanismo dialógico encenado pelas três instâncias se repete nas errâncias de Eros.

Bataille (2017) concebe essa dissolução do eu, essa suspensão do interdito, proporcionada pela experiência do erotismo, como algo sagrado. Para o autor: “EM SUA VERDADE FUNDAMENTAL, O EROTISMO É SAGRADO, O EROTISMO É DIVINO.” (BATAILLE, 2017, p.330). A experiência de arrebatamento que se dá na transposição dos limites da descontinuidade, a entrega à satisfação do desejo, o gozo, para o autor, é a própria elevação divina, é a superação do medo da morte.

E é no diálogo entre desejo, interdição e transgressão que reside o aspecto mais relevante desta pesquisa, ou seja, na relação complementar e conflituosa inerente a esse triângulo. O primeiro período de *Hilda Furacão* já antecipa o caráter conflituoso que permeará a obra, nos mais variados contextos. Entende-se a prostituta Hilda Furacão como sendo a potência do desejo frente a um muro de repressão que insiste em querer se fechar ao redor dos habitantes de Belo Horizonte.

A narrativa de *Hilda Furacão*, por muitas vezes, parece apontar o erotismo como elemento de resistência ainda mais forte contra os potenciais golpistas de 1964, do que a esquerda. Através do humor peculiar do narrador pós-moderno, Roberto Drummond brinca com a moral e a austeridade do Partido Comunista. Em uma cela com prisioneiros políticos, um dos companheiros sugere, por não terem acesso a livros, uma “sessão de estudo político mentalizado”:

Cada um de nós devia deitar de costas na cama e recordar trechos do livro *Dois passos para a frente, um para trás*, de Lenin; depois, de posse de nossas recordações, faríamos um debate. Ora, eu nunca tinha lido *Dois passos para a frente, um para trás*, nem nenhum outro livro de Lenin – assim, quando espichei na cama da cela, primeiro segui os movimentos de uma aranha, que é velha e constante companheira dos presos políticos do mundo; depois passei a recordar, uma a uma, as mulheres que de alguma maneira eu amei; desde a negra Das Dores, a cuja mão mágica devo o início de meu

jogo sexual, nos bons tempos do Araxá, até a que realmente foi a primeira: chamava-se Alição, fazia a vida na pobre Zona Boêmia de Santana dos Ferros (DRUMMOND, 1991, p. 13).

A causa comunista ou o sonho de revolução que poderia estar expressos na obra *Dois passos para a frente, um para trás*, não parece ser o suficiente para aquecer o coração, entreter ou vencer a morosidade da prisão. A seriedade austera e solene com que se deveria tratar um texto de Lenin fica bem abaixo das prioridades formuladas pelo cérebro da personagem/narrador. A primeira reflexão que aponta na mente de Drummond diz respeito a companhia que as aranhas prestam aos presos políticos do mundo. Posteriormente, o pensamento se ocupa das reminiscências eróticas, com um óbvio tom de saudosismo orgulhoso, observável nas descrições de mulheres, que são pormenorizadas e catalogadas por nome e habilidade. E a rememoração permanece enquanto os outros companheiros mentalizam as palavras de Lenin.

Ainda sobre a primeira experiência sexual com Alição (A lição), responsável por incontáveis iniciações sexuais e matriarca de um clã de prostitutas em Santana dos Ferros, composto também por Alice e Alicinha, filha e neta, o narrador divaga em seu cárcere:

[...] ao me ver, com cara de menino, eu que enfrentei uma fila enorme até chegar diante dela, ali, na luz difusa de seu quarto (ela podia ser minha avó), foi tomada de súbita devoção e ordenou:

- Primeiro, menino, você ajoelha e reza uma ave-maria.

Obedeci. Depois, ela me puxou para a cama que gemia uma estranha canção e beijou meu rosto com seus lábios ásperos, que pareciam ter calos adquiridos no longo exercício da profissão; ainda deitado na cama da cela, esqueci Alição e torci inutilmente para um mosquito que, após tentar voar para a liberdade, caiu nas teias da aranha; então, percorri o corpo de pele muito branca de Maria Teresa, a quem, na verdade, não amei, apenas a via trocar de roupa pela veneziana da janela da casa de Tia Çãozinha e Tia Ciana, em Santana dos Ferros. Quando o Camarada Dimas Perrin iniciou o debate sobre *Dois passos para a frente, um para trás*, eu recordava Neli, paixão dos anos de infância em cujas pernas eu aplicava injeção de água em Araxá (DRUMMOND, 1991, p. 13-14).

As reminiscências eróticas de Roberto Drummond permanecem simultâneas as rememorações de trechos da obra de Lenin por parte dos companheiros de partido e de cela. Mas o Partido Comunista não é única instituição que sofre tratamento iconoclástico, mas a própria Igreja Católica, que tem uma das suas principais rezas entoada pelos lábios “calejados” de uma prostituta que em breve terá relações sexuais com um garoto. As lembranças amorosas só são interrompidas pela observação de um mosquito e novamente a aranha. Quando o Camarada Dimas Perrin finalmente inicia o debate, Drummond está entretido em uma experiência, uma paixão que nem se concretizou sexualmente. Logo, todo o ideário alicerçado no sonho comunista revolucionário é posto em segundo, ou terceiro plano, se se considera o

inseto e o aracnídeo. O erótico, em *Hilda Furacão*, assume importância máxima na dinâmica do enredo e das personagens.

Outro episódio que evidencia o caráter iconoclástico da narrativa em relação ao Partido Comunista, com exaltação do erotismo, é o do relacionamento entre a Companheira Rosa e o Companheiro Lima (Roberto Drummond). Quando o partido soube da relação de ambos, chamou-os para uma solene reunião em um lugar isolado, afim de saber quais seriam as verdadeiras intenções dele para com ela, se casariam ou se, ao menos, noivariam. Como não havia a intenção por nenhuma das partes envolvidas, estavam proibidos de namorar, com um prazo de 24 horas para findar o relacionamento. Os dois decidem, assim, namorar escondidos do partido:

[...] eu e a Companheira Rosa continuávamos o nosso namoro clandestino às escondidas do Partido e descobrimos que o mais seguro era namorar dentro dos cinemas; comprávamos ingressos, entrávamos e ficávamos lá aos beijos e abraços, minhas mãos ávidas percorrendo seus seios de Jane Mansfield; tínhamos o cuidado de evitar os filmes políticos ou de arte, tão ao gosto dos militantes do Partido (DRUMMOND, 1991, p. 156).

Há, desse modo, certa chacota em relação a moral comunista. O partido perde o seu aspecto de exaltação – como uma das importantes instituições de criação de grandes narrativas, principalmente considerando a vivência da Guerra Fria, que também era uma guerra discursiva entre comunismo e capitalismo – e desce do pedestal. Assim, a grandiosidade é subtraída pelo desejo erótico conduzido pelo humor de Roberto Drummond.

Segundo Hutcheon (1991), a maneira como o artista pós-moderno milita em sua obra não é aderindo a um discurso de um campo ideológico institucionalizado com as suas diretrizes, pois não crê em construções de narrativas estanques. Pelo contrário, assume uma postura problematizadora e desconstrutora frente a tudo. Entende que não se pode criticar o sistema apenas do lado de fora. Desse modo, experiencia o paradoxo de viver o que critica.

A militância do autor pós-moderno está na ênfase dada aos afetos, no amor, no erotismo, nas personagens marginais, nos sujeitos “ex-cêntricos”, pondo-os em protagonismo. Porém, essas personagens não são seres austeros e dotados de uma moral rígida, são unicamente sujeitos que precisam de voz para expor as suas mazelas a partir dos interstícios e das hipocrisias subjacentes à sistematização da sociedade.

Hilda Furacão encontra, no desenrolar do seu enredo, forte presença de erotismo, a começar com a escolha de uma prostituta como centro do romance. Esta pesquisa se propõe a mapear os vários embates que se estabelecem na trama da narrativa, observando como desejo, interdição e transgressão dialogam e se digladiam em vários núcleos de enredo.

Os dois grandes polos de força da narrativa são: a prostituta Hilda Furacão e a tríade família, Estado e religião, representada caricaturalmente em algumas personagens. Belo Horizonte, sob o império do erotismo (do desejo) liderado pela famosa prostituta, experimentará dias mais amenos e felizes, como uma espécie de suspensão do interdito. Mas, como esse não pode ser permanentemente eliminado, assim como não se pode viver uma perpétua continuidade, em 1º de abril de 1964, instaura-se uma ditadura militar, consoante a partida de Hilda Furacão da Zona Boêmia de Belo Horizonte. É a vitória do medo.

3 “GO HOME, HILDA FURACÃO”

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. (FOUCAULT, 1996, p. 9).

A problemática do interdito em *Hilda Furacão* parece fundamentar uma lógica calcada em um equilíbrio de forças dissonantes. O enredo do romance se constitui a partir de certo dialogismo entre interdição e transgressão. É capital, na narrativa de Roberto Drummond, a intercalação ou mesmo o imbricamento destas instâncias, numa perpétua tensão capaz de desvelar um paradoxo semântico, que consiste na harmonização de instâncias opostas.

Pelo diálogo constante e complementar entre interdição e transgressão no cerne do enredo, sem que haja um juízo de valor estanque, dificilmente poderia se compreender a narrativa através de uma concepção maniqueísta. Em *Hilda Furacão*, por conseguinte, interdito e transgressão se complementam. É preciso que haja um contexto interditante e opressor, como as forças representativas do clero, da política e dos militares, para que a transgressão assuma a sua posição legítima de resistência e subversão.

Bataille (2017) coloca o interdito na base da constituição da consciência subjetiva, pelo caráter de eliminação da violência subjacente ao ser humano. Portanto, a existência de uma sociedade fundamentada na racionalidade e nas leis que viabilizam a mútua existência harmônica se deve à ação impeditiva da interdição.

Este capítulo se propõe a analisar o alcance e as peculiaridades do interdito nos núcleos de enredo de *Hilda Furacão*. A concepção de interdição que orienta a análise da obra é, em essência, aquela teorizada por Freud (2013), no que se refere a gênese dos códigos sociais ou dos tabus no processo civilizatório, e por Foucault (1988 e 2009), sobre a manutenção de discursos na consolidação e perpetuação de um determinado *status quo*, além do controle, vigilância e gestão de corpos.

A epígrafe acima coloca política e sexualidade no cerne dos investimentos de poder, o lugar de grades e buracos negros, de difícil acesso. Logo, essas instâncias confluem em si uma gama de discursos que normatizam e normalizam concepções que beneficiam determinados grupos na lógica das relações de poder. Não arbitrariamente, *Hilda Furacão* ter seu enredo tão fortemente marcado pelo viés político e sexual, impossibilitando, muitas vezes, uma distinção clara entre ambos. O enredo do romance deixa claro que o sexo, o erótico, é político.

A partir da lógica do dialogismo presente na relação entre interdição, desejo e transgressão, proposta por Bataille (2017), e entendendo que o romance *Hilda Furacão* sistematiza esse mesmo diálogo, o presente capítulo se aterá ao estudo do interdito em suas possibilidades amplas e múltiplas, a fim de entender o seu papel na construção semântica da obra.

A multiplicidade teórica sobre a interdição perpassa a gênese do processo civilizatório frente ao caos dos instintos animais, sejam nos códigos implícitos ou explícitos de limitação dos desejos; nas leis compiladas nos manuais jurídicos, nos currículos escolares, na disciplina militar e nas orientações de condutas em geral; ou nos mecanismos de controle subjacentes às relações de poder.

3.1 Do pai da horda às proibições do padre Nelson

Hilda Furacão apresenta diversos contextos representativos de uma atmosfera interditante e repressora, mas, para além da percepção do vocábulo interdito como um substantivo abstrato, o romance expõe uma concreta personificação da interdição, é o que se nota na análise da personagem Padre Nelson. O sacerdote de Santana do Ferros concentra em si poderes que transcendem o que comumente se coloca na alçada de alguém em sua posição. Além da licença conferida a sua condição de líder espiritual, desempenha, na pequena cidade mineira, funções legislativas, executivas e judiciárias, como se pode observar na seguinte citação:

É verdade que no tempo do Padre Nelson, como já se falou, tudo era proibido — carnaval, qualquer tipo de baile, decotes, vestidos justos, saias curtas mostrando os joelhos, natação, namoro depois das 8 da noite nos dias comuns e depois das 9 nos dias santos, domingos e feriados; e até a alegria foi proibida [...] (DRUMMOND, 1991, p. 114).

Os poderes de Padre Nelson alcançam uma amplitude que se estende por toda a cidade de Santana dos Ferros. O sacerdote controlava a cultura, a festa popular, os vestuários (em especial o feminino), as relações amorosas e as emoções, criando uma espécie de homogeneização de moralidade e de valores, além de uma redoma de controle despótico e unilateral. As proibições transcendem até mesmo as classes sociais: Dona Nevita, que “Pertencia ao clã dos poderosos do lugar” (DRUMMOND, 1991, p. 114), teve a sua risada proibida pelo padre:

- Mas o que é que tem a minha risada, padre? – perguntou a Dona Nevita.
- Você ainda pergunta, minha filha? Ela desperta nos que a ouvem sonhos proibidos
- sentenciou o Padre Nelson.
- Não posso fazer uma troca, padre: rezo um terço todo santo dia ajoelhada num bago de milho, mas fico livre e desimpedida para dar minha risada?
- Não, minha filha, não: sua risada está proibida até mesmo nos sonhos.
- Até nos sonhos, padre?
- É, minha filha.
- É quando vou poder voltar a dar minha risada, Padre?
- Dia de São Nunca de tarde, minha filha (DRUMMOND, 1991, p. 114-115).

Conforme discorre Bakhtin (1987) em seu estudo sobre a cultura popular¹³, a condenação ao silêncio era um imperativo da Igreja Católica na Idade Média, quando essa instituição gozava de excessivos poderes. Padre Nelson ressuscita os tempos áureos de dominação do catolicismo e faz executar a ordem de silenciar o riso, sinônimo da alegria. Portanto, o sacerdote santanense, amparado na sagrada posição de líder espiritual, concentra no seu cabedal de irrestritos privilégios, como um imperador, o livre exercício de sua vontade, fazendo-a chegar até mesmo aos sonhos.

Apesar de pertencer a uma instituição religiosa e estar amparado em códigos morais e regimentos internos, Padre Nelson, por atuar sozinho em um contexto sócio-político determinado, goza de poderes que transcendem a hierarquia clerical e a organização social de Santana dos Ferros. O sacerdote, exclusivamente, é o responsável por estabelecer as normas aos demais santanenses, que devem cumpri-las ou arcar com as consequências da desobediência, como no caso de Zezinho do Raimundo Eusébio que:

[...] todo sábado de carnaval, vestia-se de baiana, com um turbante à Carmen Miranda, um lança-perfume em cada mão, e saía desfilando pelas ruas da cidade... na época do Padre Nelson ia preso a mando do Capitão Procópio, o delegado, e chegou a dormir uma vez na cadeia – mas nunca deixou de desfilar fantasiado de baiana (DRUMMOND, 1991, p. 211).

O amplo exercício de poder de Padre Nelson possibilita uma articulação com a análise de Freud (2013) sobre a horda primeva e os ilimitados poderes do pai. Em *Totem e tabu* são analisados certos comportamentos de sociedades primitivas que orientavam a sua existência a partir do totemismo, que consiste, concisamente, na ideia de uma ancestralidade ou uma consanguinidade com um totem, que poderia ser um animal, objeto ou planta. Essa análise do ícone totêmico possibilitaria certo entendimento dos alicerces do atual pacto civilizatório, simbolizado pelo advento das leis e da lógica da religiosidade.

¹³ O quarto capítulo desta dissertação trará um maior aprofundamento da teoria bakhtiniana em *Hilda Furacão*.

Haveria nessas sociedades pré-civilizadas uma figura, um grande líder, que seria denominado de pai da horda. Essa figura, através do poder que detinha, teria uso exclusivo e irrestrito do gozo: tomaria para si todas as fêmeas e restringiria o desejo dos demais machos, seus filhos. O pai seria o instaurador da lei naquele contexto, o construtor de um código de conduta que se baseava na vontade subjetiva e individual, sem outras posições de liderança que pudessem se equiparar em força e alcance.

Insatisfeitos com as privações impostas pelo pai, os filhos decidem matá-lo para ocupar o lugar de privilégio que esse detinha, ou seja, o de gozo e poder. Mas, após sua morte, os potenciais herdeiros passam a sentir tristeza pelo ato, pois tinham uma relação de amor e ódio com o pai. O remorso (a culpa) faz com que nenhum dos filhos assumam o lugar privilegiado de líder absoluto. A ausência de líderes faz com que a lei do pai da horda permaneça ativa, tornando-o um símbolo, uma presença imaterial.

Os membros da comunidade, não mais por imposição de um sujeito, resolvem firmar um pacto simbólico, determinando que todos respeitassem as leis outrora proclamadas pelo pai. Do arrependimento filial teriam surgido tabus relevantes para a contemporaneidade, como o incesto e o homicídio. Portanto, os tabus teriam renunciado a ideia de sociedade como se conhece hoje, com suas leis, normas e restrições. Em sua essência, o tabu indica uma interdição, mas também é um direcionamento para um objeto de desejo. Ou seja, a lei surge a partir de um desejo castrado. Desse modo, há uma relação dialógica entre interdição e desejo.

As similaridades entre Padre Nelson e o pai da horda primeva vão além do excesso de poder advindo da livre vontade subjetiva como norma. Pai, em língua portuguesa, possui uma evidente proximidade sonora com a palavra padre. Em língua inglesa, *father* pode designar tanto pai como padre. Na língua espanhola *padre* também pode designar as duas palavras. A mesma proximidade sonora e semântica também poderia ser observada na língua italiana, por exemplo. É preciso acrescentar que Deus é tido como um pai todo poderoso, que deseja que “seja feita a sua vontade”.

Quando falamos de ambas as personagens, Padre Nelson e o pai da horda, estamos falando do exercício de um natural desejo paterno de ser obedecido, de ter satisfeitas, por seus filhos, as suas vontades. Importante salientar também, que Padre Nelson refere-se aos outros como filhos (as), como se pode observar na citação onde se vê um diálogo entre o sacerdote e Dona Nevita.

Padre Nelson, assim como o pai da horda, teve a sua liderança interrompida abruptamente, não por um assassinio concreto, mas pela morte de sua reputação. O vigário foi caluniado por uma carta anônima ao bispo de Diamantina, que o retirou de suas funções em

Santana do Ferros. O sacerdote foi substituído por um padre mais novo e mais liberal, o Padre Geraldo Cantalice, que rompia com todas as determinações estabelecidas pelo antigo capelão, restringindo a ideia de pecado.

A ausência de Padre Nelson fez com que muitos dos principais fieis santanenses ficassem saudosos e sentissem certa nostalgia “[...] dos tempos em que o vigário era o Padre Nelson, mão de ferro, sim, mas um santo [...]” (DRUMMOND, 1991, p. 114). A própria tia de Roberto Drummond lamentava a saída do antigo sacerdote de Santana, pois:

Antes, nos saudosos tempos de Padre Nelson, pensava Tia Ciana, a fila da confissão para a comunhão da primeira sexta-feira do mês tinha quase um quilômetro; o Padre Nelson exigia confissão detalhada, interrogava a todos, homens e mulheres, como um Sherloque de Deus, e dava duras penitências, jejum, abstinência sexual, infundáveis ave-marias, centenas de salve-rainhas e pai-nossos (DRUMMOND, 1991, p. 115).

A expressão “saudosos tempos” poderia remeter a um remorso dos santanenses pela prática da deposição de Padre Nelson, assim como a morte do pai da horda causou o sentimento de culpa nos filhos que o mataram. Ou seja, os fiéis de Santana dos Ferros ansiariam pelas penitências e as proibições do antigo capelão como uma forma de expiar-se da culpa por tê-lo retirado de sua importante posição.

Muitos dos devotos não conseguiram compreender nem aceitar as inovações propostas pelo Padre Geraldo Cantalice. A beata Fininha, por exemplo, diante dessas mudanças no catolicismo local, saudosa do Padre Nelson, afirmava: “– Deus que me perdoe, pelo amor de Deus, mas agora perdeu até a graça de pecar” (DRUMMOND, 1991, p. 116). A saudade era tanta que, mesmo raciocínios infundados, como a alta de preços, serviam de argumentos para justificar a superioridade do antigo capelão: “– Nos saudosos tempos do Padre Nelson, quando a igreja matriz ainda era a que foi construída por nossos avós e pais, o pão nosso de cada dia não custava os olhos da cara como hoje” (DRUMMOND, 1991, p. 117).

Padre Nelson, desse modo, prefigura bem com o papel paterno exercido pelo grande líder desde os primórdios da civilização. Freud (2013) esclarece que, na sociedade posterior à regida pelo pai da horda, será instituída certa religiosidade fundamentada nos preceitos outrora defendidos por aquele que governava sozinho. A culpa do homicídio paterno acaba por originar o totemismo que, em sua constituição, contará com duas normas essenciais: a proibição do incesto, que na época se configurava como a relação entre integrante do mesmo clã totêmico, e “os membros do clã, por sua vez, acham-se na obrigação, sagrada e portadora de punição automática, de não matar (destruir) seu totem e abster-se de sua carne (ou dele usufruir de outro modo)” (FREUD, 2013, p. 8).

As proibições têm razão de ser na lógica do parricídio. O totem representante de um determinado clã seria uma reencarnação da figura paterna e, desse modo, possuiria laços ancestrais e consanguíneos com os que pertenciam ao mesmo grupo totêmico. Matar o totem/animal seria como repetir o assassinato do pai. A proibição do incesto se deve ao uso exclusivo que a figura paterna tinha das mulheres. Convencionou-se que os filhos não se relacionariam com àquelas pertencentes ao mesmo clã totêmico, pois essas eram de exclusiva e natural posse do pai da horda, ainda que ele já não estivesse vivo. Só havia uma circunstância onde se permitia a morte e o consumo do totem, nos rituais sagrados:

[...] os membros do clã se sacralizam mediante o consumo do totem, reforçam a identificação com ele e entre si. O fato de terem absorvido a vida sagrada, da qual a substância do totem é portadora, poderia explicar o ânimo festivo e tudo o que dele se segue (FREUD, 2013, p. 146).

A semelhança com a comunhão cristã se torna evidente pois, no catolicismo, o ritual simbólico de consumo do corpo de Cristo constitui um elemento indispensável, provavelmente o mais importante, do cerimonial religioso. Não à toa, com o transcorrer do tempo, o totemismo acaba por se metamorfosear nas religiões contemporâneas. A figura do pai, outrora incorporada ao animal totêmico, acaba ficando mais inacessível aos seus filhos. O pai da horda transforma-se em um ser divino, cada vez mais distante de aspectos humanos. Tornando-se Deus, “é erguido tão acima dos homens que apenas pela mediação do sacerdote se podia lidar com ele.” (FREUD, 2013, p. 157).

E Padre Nelson faz valer em demasia o seu papel de exclusivo intermediário de acesso ao plano divino e ao próprio Deus, estabelecendo os comportamentos e as condutas aceitáveis para os seus fiéis; distribuindo verdades absolutas, orientando-os e conduzindo-os a partir da vontade do Pai, que facilmente se confunde com a própria subjetividade do sacerdote.

Outro fator importante para a análise da personagem a partir da semelhança com o pai da horda deve-se a relação de ambos com o feminino. A narrativa do pai da horda coloca em foco o conflito familiar entre homens, fazendo com que as mulheres sejam apenas objeto de posse e desejo, ora do pai, ora dos filhos, que cometem o homicídio especialmente por essa razão.

Padre Nelson parece nutrir certo temor e desprezo por aquilo que represente o feminino. Basta lembrar da quantidade de proibições direcionadas às mulheres: “decotes, vestidos justos, saias curtas mostrando os joelhos”. Não há qualquer referência ao vestuário masculino. A interdição da risada de Dona Nevita constitui outra evidência do medo, já que o capelão exhibe, como justificativa da proibição, uma preocupação com as sensações que ela

poderia proporcionar aos outros. As sanções promovidas por Padre Nelson ao público feminino assumiam uma força particularmente mais severa, como no caso das prostitutas de Santana dos Ferros:

Após acabar com o carnaval mandando tocar os sinos das três igrejas quando os bailes começavam, decidiu confinar em estreitos limites Alição, Alice e Alicinha, mãe, filha e neta, as três principais prostitutas de Santana dos Ferros – elas ficaram com o seu parco território ainda mais limitado: do beco em que moravam só podiam chegar à metade da ponte sobre o Rio Santo Antônio (DRUMMOND, 1991, p. 51).

Essa particularização, essa perseguição específica e acentuada promovida pelo sacerdote de Santana dos Ferros aos símbolos que compõe o universo feminino poderia compor, como explica Bourdieu (2016), a própria lógica semântica com fins naturalistas inscritas no âmago dos papéis de gênero. Na naturalização de uma hierarquia pensada a partir da divisão dos sexos, o pai exercerá o seu poder exclusivo onde, a única possibilidade de subversão, advém da ação e da tomada de poder por outros homens (os filhos), os herdeiros do poder advindo da constituição simbólica do gênero.

Às mulheres, cabem a simbolização dos seus papéis submissos, fortemente reafirmados pelos poderes institucionais. Relevante salientar a normalização promovida pelos dogmas e as verdades absolutas advindas, por exemplo, das instituições religiosas, a que Padre Nelson se faz um dos representantes. Desse modo:

A divisão entre os sexos parece estar ‘na ordem das coisas’, como se diz por vezes para falar do que é normal, natural, a ponto de ser inevitável: ela está presente, ao mesmo tempo, em estado objetivado nas coisas (na casa, por exemplo, cujas partes são todas ‘sexuadas’), em todo o mundo social e, em estado incorporado, nos corpos e no *habitus* dos agentes, funcionando como sistemas de esquemas de percepção, de pensamento e de ação. (BOURDIEU, 2016, p. 21, grifo do autor).

Desse modo, Bourdieu subsidia a reflexão sobre o papel de gênero desempenhado pelo pai/padre no seu poder simbólico de homem e sacerdote. A investida mais pungente ao feminino se dá por uma necessidade de adequar a mulher a um papel histórico normalizado – nos espaços e na consciência social – através dos séculos. A construção simbólica do feminino condensa em si a necessidade de um papel de mulher assexuada, submissa, recatada e devota. O homem/capelão conflui em si mais de uma face da dominação de gênero, representando o poder constituído da masculinidade e da religiosidade. Ao masculino todos os privilégios e as ferramentas para reafirmar o seu papel dominante pois:

A força da ordem masculina se evidencia no fato de que ela dispensa justificção: a visão androcêntrica impõe-se como neutra e não tem necessidade de se enunciar em discursos que visem a legitimá-la. A ordem social funciona como uma imensa máquina simbólica que tende a ratificar a dominação masculina sobre a qual se alicerça (BOURDIEU, 2016, p. 22-24)

Bourdieu põe o androcentrismo na gênese do pacto social, o que acaba por conferir ao privilégio masculino status de algo natural ou, na perspectiva religiosa, uma determinação divina. Portanto, toda a dinâmica social e os estatutos institucionais atenderão à reafirmação dessa ordem. Não à toa o empenho de Padre Nelson em retificar os lugares historicamente determinados aos gêneros: o sacerdote apenas está garantindo a manutenção dos próprios privilégios enquanto pertencente do sexo dominante.

Como sacerdote da Igreja Católica, Padre Nelson entende que as mulheres devem ter a castidade como o mais importante valor, ou seja, devem buscar a maior proximidade possível com Maria, mãe de Cristo, que gerou o filho de Deus sem que previamente houvesse relações sexuais.

O capelão de Santana dos Ferros vê as vestimentas curtas em mulheres a partir de uma ótica sexualizante, como um risco ou uma insurgência às determinações dos papéis. Importante lembrar que Dona Nevita fora repreendida pelo caráter subversor e cativante de seu riso. Alição, Alice e Alicinha, por representarem um perigo ainda maior do que todas as outras mulheres, precisavam ser exiladas, pois cometeram a injúria de serem sexualizadas. Na perspectiva religiosa, há um medo inerente de que se repita o que aconteceu com Adão e Eva no paraíso. Ou seja, que as mulheres desviem ou corrompam os homens ou a própria ordem patriarcal pré-estabelecida.

As beatas que não conseguiam superar a ausência de Padre Nelson nem aceitar as inovações de Padre Geraldo Cantalice, em verdade, não eram capazes de transcender as determinações e os interditos construídos para o seu gênero. Assim, as mulheres tomavam a sua posição pré-determinada na ordem masculina, reafirmando os mecanismos de repressão.

Como já analisado anteriormente, pela própria lógica de guerrilha assumida pelos escritores pós-modernos, Roberto Drummond escolhe para heroína a personagem mais possivelmente subversiva dos papéis de gênero, a prostituta, que por si só já se configura como uma ameaça. Mas Hilda Furção vai ainda mais além no propósito transgressor, pois ocupa o espaço da prostituição como um exercício de livre-arbítrio, e não por um direcionamento prévio, configurado na falta de opção, estabelecido pela precariedade financeira a que costumam submeter as mulheres.

Padre Nelson reina soberano, ainda após a sua saída de Santana dos Ferros, pela própria lógica de internalização do interdito historicamente construído e socialmente propagado que é oferecido como uma verdade natural. A construção simbólica de um fato é bem-sucedida quando ele é incorporado ao inconsciente coletivo, sem que se questionem as razões da incontestabilidade de uma norma, por exemplo. Partindo dessa premissa:

[...] a repressão não é apenas uma imposição exterior que despenca sobre nós, mas também um fenômeno sutil de interiorização das proibições e interdições externas (e, conseqüentemente, também das permissões) que se convertem em proibições e interdições (e permissões) internas, vividas por nós sob a forma do desagrado, da inconveniência, da vergonha (pois reprimir, como vimos, também significa: vexar, envergonhar), do sofrimento e da dor (e dos sentimentos contrários a estes, no caso da obediência ao permitido) (CHAUI, 1991, p. 13).

Como bem explicita Chauí, a interdição não se evidencia exclusivamente por uma explícita demonstração de coerção, onde um sujeito faz exercer a força do seu julgo sobre a sua vítima, como fazia o pai da horda primeva. Os mecanismos efetivos de repressão se concretizam na implicitude ou na abstração de uma norma que, tendo conferida em si a qualidade de verdade, acabará por naturalmente integrar as consciências e os códigos de conduta – como se pode observar na adesão da ordem do pai pelos filhos –, conferindo, àqueles que de algum modo subvertem as determinações prévias, o estigma de anormal, antinatural ou mesmo criminoso.

Fica evidenciado, desse modo, que “a repressão perfeita é aquela que já não é sentida como tal, isto é, aquela que se realiza como auto-repressão, graças à interiorização dos códigos de permissão, proibição e punição de nossa sociedade.” (CHAUI, 1991, p. 13). Logo, a mais eficaz repressão é aquela na qual o sujeito reprimido – tendo internalizado as normas sociais que estabelecem o certo e o errado – se faz seu próprio algoz e vigia.

A personificação do interdito em *Hilda Furacão* atende à própria demanda de sinalização do desejo pois, como já dito anteriormente, a interdição sinaliza a existência do desejo que ela reprime. A sexualidade humana, que se simboliza e se ritualiza pelo erotismo, é empreendida através desse dialogismo de instâncias opostas, como se elas se interdependessem.

Como a beata Fininha lamentou, não há graça em pecar se o ato outrora alvo de interdição já não mais se caracteriza como pecado. O desejo impele, como explica Bataille (2017), à transgressão do interdito, a um estado outro que não seja o ordinário, à uma dissolução de si mesmo enquanto ser descontínuo ou normatizado.

A saudade que os fiéis sentiam das proibições do antigo sacerdote podem ser entendidas como a necessidade de transgredir e violar, como imperativo inerentemente humano. O ser desejante precisa romper a parede do seu objeto interditado para sentir concretizar o seu

gozo, a sua experiência de continuidade. Por exemplo, os horários de proibição de namoro estabelecidos pelo antigo padre, “depois das 8 da noite nos dias comuns e depois das 9 nos dias santos, domingos e feriados”, propiciava aos amantes um prazer infinitamente mais acentuado quando transgrediam namorando às 10 de um dia santo. Para a tristeza das santanenses órfãs de pai, perfeitamente inseridas na dinâmica da dominação masculina, aparecia a figura de Padre Geraldo Cantalice que, aos poucos:

[...] liberava tudo, de forma lenta e gradual, é certo: liberava os bailes de carnaval, as fantasias, as festas, os decotes, os maiôs, mesmo os biquínis mais ousados, e, depois de acabar com o confinamento de Alição, Alice e Alicinha, como foi contado, anistiava agora a risada da Dona Nevita (DRUMMOND, 1991, p. 115).

Padre Geraldo representa aquela provisória suspensão do interdito que, brevemente, propicia a criação de tempos mais amenos e mais libertos de opressão. Como se vê na citação acima e se verá mais adiante – no capítulo dedicado ao sucessor de Padre Nelson – Padre Geraldo Cantalice rompe todos os grilhões construídos pelo antigo sacerdote e permite que as pessoas vivam em estado de liberto desejo, como um crepúsculo de uma era livre de coações ou limitações de qualquer espécie. O mesmo acontece com Hilda Furacão, que brota de um contexto repressor desenhado pelo germe de um período ditatorial para tornar mais felizes os habitantes de Belo Horizonte.

Por não haver possibilidade de um ininterrupto estado de suspensão da interdição, o enredo faz emergir um cenário interditante. Afinal, um regime finda por se instalar no país, engessando, controlando e reprimindo a vida de todos aqueles que usufruíram da amenidade trazida pelas personagens Hilda Furacão e Padre Geraldo Cantalice frente ao contexto repressor, idealizado por Padre Nelson e os articuladores da ditadura militar. Em Santana dos Ferros ou em Belo Horizonte, a narrativa acaba quando os algozes assumem as rédeas da situação e perseguem os que ousaram transgredir.

3.2 Dona Loló Ventura, Padre Cyr e as mal-amadas: manutenção e veiculação de discursos interditantes

A personagem Dona Loló Ventura assume, em *Hilda Furacão*, a função de mantenedora de uma moral cristã sectária e intolerante. Para proteger os supostos desígnios divinos, ela milita e lidera grupos, chegando a presidir um denominado “Liga da Defesa da Moral e dos Bons Costumes”. A própria denominação dessa liga já pressupõe alguns pontos

condizentes com uma postura combativa e com uma visão unilateral de sociedade: primeiramente, a moral e os bons costumes precisam ser defendidos, de modo que isso já pressupõe uma organização, de caráter protetor, fazendo a segurança de um entendimento de uma verdade absoluta; a palavra moral aparece aí como uma, ou seja, não há outra e, qualquer outros costumes que não sejam esses, não são bons.

Dona Loló Ventura é uma “[...] viúva cinquentona e gorda que pintava os cabelos de azul claro, liderava a campanha a favor da Cidade das Camélias. Todos opinavam; todos, menos a parte mais interessada: as prostitutas” (DRUMMOND, 1991, p. 35). A principal causa de Dona Loló, onde põe excessivo empenho e coordena com afinco, é a da criação da Cidade das Camélias, que tinha como propósito, retirar as prostitutas e os avessos que viviam no centro de Belo Horizonte, na Zona Boêmia, e realocá-los em um lugar isolado, mais distante o possível do que ela julgava como pessoas de bem.

A viúva de Belo Horizonte assemelha-se em demasia ao sacerdote de Santa dos Ferros, Padre Nelson. Exemplificando, aquela, luta para isolar as prostitutas e, este, exilou as três que viviam em sua cidade, Alição, Alice e Alicinha. Ainda no paralelo entre as duas personagens, é possível construir uma analogia calcada em uma divisão hierárquica: como se Padre Nelson fosse um general, que faz valer a sua vontade e distribui ordens aos demais; e Dona Loló Ventura, é um soldado que, se preciso for, dará a própria vida pelo sucesso da causa pela qual combate. Mas ambos estão a serviço de um pensamento cristão de cunho reacionário e segregador. Ou seja, ambos militam pela interdição de seus semelhantes.

Na campanha pela criação da Cidade das Camélias, Dona Loló Ventura contava com um importante aliado, o Padre Cyr, vereador em Belo Horizonte e autor do projeto colocado na Câmara Municipal. Segundo ele, a realocação dos habitantes da Zona Boêmia para a periferia seria a “vontade expressa de Deus” (DRUMMOND, 1991, p. 35). Aqui, o sacerdote e político faz valer os seus poderes advindos de dois grandes elementos sociais: o Estado e a igreja, que confere a ele o *status*, por ser um líder espiritual, de único capaz de transmitir os intentos divinos.

O projeto da Cidade das Camélias ainda possuía outras defensoras, “[...] as mal-amadas, a ala feminina do Clube da Lanterna” (DRUMMOND, 1991, p. 71), liderada por Dona Maryjane. O Clube da Lanterna foi uma “Organização civil fundada em 28 de agosto de 1953, no Rio de Janeiro (então Distrito Federal) pelo jornalista Carlos Lacerda para combater o governo do presidente Getúlio Vargas” (CLUBE DA LANTERNA, 2021). Essas mulheres, em aliança com Padre Cyr e Dona Loló Ventura, faziam a frente de resistência cristã ao que elas julgavam contrário à vontade de Deus. E a principal arma de resistência desse grupo de

preservação de uma moral única, era a propagação e manutenção de um discurso fundamentalista que reafirmasse os valores cristãos – alicerçado na própria vontade divina – e denunciasse os seus opositores. Assim, mantendo e reafirmando as relações de poder e o discurso historicamente dominante. No que diz respeito a discurso:

[...] suponho que em toda sociedade a produção do discurso é ao mesmo tempo controlada, selecionada, organizada e redistribuída por certo número de procedimentos que têm por função conjurar seus poderes e perigos, dominar seu acontecimento aleatório, esquivar sua pesada e temível materialidade (FOUCAULT, 1996, p. 8-9).

Assim como afirma Foucault (1996), nas sociedades, em geral, há mecanismos de veiculação de discursos que reforçam relações de poder, de modo que posições dominantes e normatizadoras mantenham as suas frações de privilégios, controlando mesmo a suposta aleatoriedade dos acontecimentos. Em *Hilda Furacão*, a tríade Dona Loló Ventura, Padre Cyr e as mal-amadas trabalham ativamente na manutenção do discurso dominante. Amparados no prestígio das instituições que representam, tentam controlar e intervir no destino das prostitutas da Zona Boêmia. A gestão discursiva pode ser materializada através de uma conspiração:

Agora vejam: o Padre Cyr, gordo, passos lentos, vai à tribuna; delirantemente aplaudido pela plateia, diz que, ‘baseado em documentos fidedignos que tenho em mãos, fornecidos pelo ilustre delegado Antônio Dutra Ladeira, diretor do Dops’, pode afirmar que o dedo comunista está metido na campanha que visa denegrir e caluniar os defensores da Cidade das Camélias.

— Os asseclas de Moscou estão de mãos dadas com a escória — diz da tribuna o Padre Cyr — querendo liquidar a civilização ocidental e cristã e inaugurar o caos, com o intuito de fabricar uma nova Sodoma e Gomorra e assim, como o lobo mau, um lobo comunista, abocanhar a frágil democracia brasileira, tão frágil e indefesa como Chapeuzinho Vermelho (DRUMMOND, 1991, p. 71).

Uma pauta comum entre os defensores da Cidade das Camélias são os discursos condenatórios direcionados ao comunismo. Os comunistas são colocados como inquestionáveis ameaças ao Estado e à religião. A construção de um antagonismo ideológico transcende à mera oposição política, pois os discursos apontam para um maniqueísmo diabólico, como se o público cristão – vulnerável ovelha – estivesse diante dos representantes de Lúcifer, que estão ali para destruir tudo o que amam e fundar, ao invés da Cidade das Camélias, as cidades bíblicas luxuriosas descritas no texto sagrado. Padre Cyr confere ainda mais legitimidade ao seu discurso quando supostamente exhibe provas para as suas acusações:

— Aqui estão, nobres vereadores e bravas mulheres mineiras, os documentos e as provas de que o ouro de Moscou financia a campanha para apunhalar pelas costas a tradicional família mineira.

— Exiba as provas — desafia o vereador Orlando Bonfim — Exiba o ouro de Moscou que eu, por sinal, ando louco para ver sua cara e sua cor.
 — Eis os documentos — diz o Padre Cyr, mostrando uma pasta preta. — Eu os passo ao nobre presidente desta egrégia casa, vereador Álvaro Celso da Trindade (DRUMMOND, 1991, p. 71,72).

O discurso de Padre Cyr finda por construir um oponente que não se pode ignorar. Cyr constrói um inimigo comum até para os que ignoram os acontecimentos em questão, mas que, obviamente, não querem o seu país ou a sua família aniquilada pelos comunistas. Desse modo, o vereador e sacerdote – homem duplamente público – acaba por introduzir uma verdade supostamente inquestionável – já que o padre não mostra o conteúdo da pasta preta para o público – no imaginário coletivo. Um sujeito que se abstém completamente de questões políticas ou ideológicas acaba por preencher o verbete comunismo, outrora ignorado, com o significado veiculado pelo padre.

A naturalização do discurso sobre o comunismo, correntemente propagada, acaba por estabelecer alguns tabus e interdições associadas à práticas políticas e a posicionamentos ideológicos. Um jovem inclinado à ética e à moral comunista, mas sendo educado em uma família que abomina essa ideologia política pela completa adesão ao discurso antagônico, poderá envergonha-se da inclinação ou vir a ser rechaçado do convívio familiar, pois não há quem queira ter os seus bens pilhados ou ter as suas crianças devoradas (discursos propagados na época), ainda que seja por um membro da família.

Em *Hilda Furacão*, há diversas passagens em que o narrador se vê em problemas por ser comunista, pela própria gama de discursos propagados por importantes instituições, como a igreja. Tais discursos são veiculados avulsamente pelas mais diversificadas classes sociais, mesmo por aquelas a que os comunistas se põem como incansáveis protetores, como os trabalhadores e os outros pertencentes ao proletariado. É o que se pode observar em uma experiência em que Roberto Drummond se vê chantageado por uma prostituta quando ela descobre que ele é comunista. O mais relevante para entender a eficácia da veiculação dos discursos – ainda que pareçam excessivamente inverossímeis – está no diálogo pós chantagem que o narrador/personagem estabelece com a prostituta:

— O amizade é mesmo comunista?
 — Sou — respondi.
 — E come criancinha assada?
 — Como — respondi.
 — A carne é gostosa?
 — Muito gostosa.
 — Parece carne de quê?
 — Carne de gente mesmo.
 — E a carne de gente é gostosa?

— É a carne mais saborosa que existe — completei. Por um momento, com a navalha na mão, ela fixou em mim seus grandes olhos negros: parecia considerar a possibilidade de, naquela nervosa noite de sábado, experimentar o sabor da carne humana; mas seus propósitos antropofágicos cederam à necessidade de atender outro cliente — e ela abriu a porta e deixou que eu fosse embora (DRUMMOND, 1991, p. 30).

A eficácia da construção semântica do comunismo – expressa na veiculação de discursos que se consolidam e se perpetuam como naturais – se evidencia na diversificação dos que propagam os (pré) conceitos, no trânsito que os significados conseguem obter, no poder de verdade tanto para o padre sacerdote que balançava uma pasta preta na câmara municipal – que supostamente sustentavam evidências irrevogáveis – quanto para a prostituta que vive às margens das decisões políticas, sobrevivendo da maneira como lhe é possível. Mas o grande alvo dos que professavam a moral única em *Hilda Furacão*, é a sexualidade. Ou seja, Hilda Furacão, na condição de personificação da potência subversora do desejo, é a grande inimiga e a verdadeira ameaça às ditas famílias de bem.

A narrativa constrói um confronto – a partir do projeto que almeja criar a Cidade das Camélias – onde a prostituta Hilda Furacão, representando as profissionais do sexo e a classe dos marginalizados, se põe contra a elite e os privilegiados de Minas Gerais apoiados pela Igreja Católica. É o próprio embate entre interdição e desejo, já que a Zona Boêmia representa um espaço de liberdades na mesma proporção em que os arautos dos bons costumes atuam como repressores das individualidades e das diferenças. Como afirma o narrador sobre essa guerra: “Se Hilda Furacão era a principal razão de ser da Zona Boêmia, como mito sexual de Belo Horizonte, era também o motivo número um pelo qual as mães de família aderiram à campanha do Padre Cyr e de Dona Loló Ventura a favor da Cidade das Camélias” (DRUMMOND, 1991, p. 38).

Drummond possibilita, de maneira pouco provável em um contexto real, que grupos historicamente marginalizados se equiparem – ou mesmo ultrapassem - aos que sempre exerceram o privilégio da produção dos discursos e, por consequência, o poder de verdade. Foucault (1996) afirma que há em nossa sociedade uma vontade de verdade e, portanto, uma demanda por saber. Os que estão fora do centro de decisão acabam por ter os seus discursos deslegitimados, podendo ser esse o motor da distinção entre o louco e o são, em alguns casos. Assim, o grande poder tende a ser exercido por quem detém a legitimidade de produção discursiva pois, “o discurso não é simplesmente aquilo que traduz as lutas ou os sistemas de dominação, mas aquilo por que, pelo que se luta, o poder do qual nos queremos apoderar.” (FOUCAULT, 1996, p. 10).

Foucault (1996) posiciona o discurso no centro das relações de poder porque, dentre as possibilidades de exercício da dominação, está a manutenção do *status quo*, dos privilégios adquiridos pela perpetuação de verdades, que são veiculadas não somente por poderosas instituições, mas também por aqueles que socialmente ocupam a posição de dominados, tal a vontade de saber e a eficácia da absorção desses saberes. E a tríade Loló, Cyr e mal-amadas levam a cabo esse poder, propagando discursos depreciativos e condenatórios para todos aqueles que não coadunam ou ameaçam a sua tradicional moral cristã, que já ostenta seculares privilégios no Ocidente.

Hilda Furacão transcende a própria lógica das relações de poder calcadas no discurso, haja vista que sua força emana de algo que atravessa a linguagem e a transcende. O poder que a prostituta do quarto 304 do Maravilhoso Hotel possui, brota da própria potência do desejo. Essa força acaba por submeter a todos, sem distinção de classe social, já que ocupa o âmago da constituição humana. A liga pela defesa da Cidade das Camélias, ainda que esteja amparada nos seus privilégios, teme profundamente o poder erótico de Hilda Furacão. Como indicativo desses vieses amedrontados, em uma das marchas a favor do projeto de Padre Cyr, as mal-amadas expunham cartazes com as seguintes frases: “Go home, Hilda Furacão!” ou: “Deixe nossos maridos em paz, Hilda Furacão!” (DRUMMOND, 1991, p. 39).

O momento de relevo da disputa entre a prostituta e os conservadores se deu quando Dona Loló Ventura “[...] da Liga de Defesa da Moral e dos Bons Costumes, convocou os filhos de Adão e Eva para a grande manifestação em pleno território inimigo, no próprio coração do pecado, a Rua Guaicurus” (DRUMMOND, 1991, p. 47). Portanto, aqueles que fossem favoráveis ao projeto da Cidade das Camélias se reuniriam na Zona Boêmia de Belo Horizonte, onde residia Hilda Furacão, e direcionariam os seus esforços no afã de oprimir, interditar e enfatizar, para toda aquela classe de marginais que ali vivia, que eles precisariam ir embora, afastar-se dos cidadãos de bem. No limite, deixar de incomodar.

No seu embaralhar de ficção com realidade, Drummond elege como importante apoiador da campanha organizada por Dona Loló Ventura, o eclesiástico Dom Cabral, que fora arcebispo metropolitano de Belo Horizonte fora da ficção. A viúva, tentando conceder ainda mais legitimidade ao seu discurso, que já tinha o forte e importante apoio de Padre Cyr, recebe também a força discursiva de alguém superior na hierarquia clerical que, por sua posição, pressupõe uma maior proximidade com os desígnios divinos. Conforme o narrador:

[...] numa entrevista coletiva, a que Felipe Drummond e eu estivemos presentes, no Palácio Cristo Rei, Dom Cabral apoiou a construção da Cidade das Camélias e acusou a Zona Boêmia de ser uma sucursal do pecado; causou furor, no dia seguinte, o

editorial que o Estado de Minas publicou, de autoria de Hermegildo Chaves, o Monzeca, sob o título ‘A Madalena, o que é da Madalena’, em que defendia o direito das Madalenas de exercerem sua profissão, sim, mas não no coração de uma metrópole que ganhava foros de capital do mundo... (DRUMMOND, 1991, p. 47).

A obra evidencia o apoio acentuado ou o desapoio feroz que os principais veículos de comunicação direcionavam à campanha pela Cidade das Camélias. Há de se destacar ainda que, nas décadas de 1950 e 1960, período que ambienta a narrativa de *Hilda Furacão*, não havia um acesso democrático à informação. Algumas poucas instituições possuíam o monopólio da mídia e controlavam, baseando-se em seus próprios interesses, a veiculação de informações, ou seja, produziam verdades. Característica contundente da História da Mídia no Brasil, esses referidos meandros cerceadores entranham-se também no tempo presente.

Conforme destaca Foucault (1996), o grande poder de exercício de dominação, pelo qual se luta, é aquele advindo dos que produzem e veiculam, com legitimidade, os discursos. E os principais jornais, cumprindo a sua agenda de interesses, produziam e faziam circular as suas verdades, demarcando o seu lado na disputa pelo isolamento ou não das prostitutas. Ao contrário do *Estado de Minas*, que redigiu a matéria mencionada no trecho supracitado, por exemplo, a *Folha de Minas* assumia uma postura não militante (na acepção mais aguerrida do termo), não conservadora. Roberto Drummond, laborando nesse jornal, escreveu a seguinte vinheta sobre o que se passara na Zona Boêmia, como consequência da campanha da Cidade das Camélias:

O feitiço volta-se contra o feiticeiro. Desde que foi lançada a campanha a favor da Cidade das Camélias, a Zona Boêmia é um promontório da alegria. Sugere os últimos dias de Pompeia. Tudo lá é encantado. A rua principal, a Guaicurus, conhece noites inesquecíveis. E nunca se viu tanto dinheiro. O vendedor de churrasquinho triplicou as vendas. No Restaurante Bagdá, especialista em comida árabe, é preciso disputar um lugar. As mulheres dos hotéis de primeira, segunda, terceira e quarta categorias jamais foram tão solicitadas. E na noite da última quinta-feira, a polícia foi chamada para conter os ânimos dos que disputavam um lugar na fila que vai dar num território mágico: o quarto 304, no terceiro andar do Maravilhoso Hotel onde Hilda Furacão é uma fada sexual (DRUMMOND, 1991, p. 46).

Há pelo menos duas questões gerais relevantes para se analisar na citação acima: primeiramente, o modo como a matéria do jornal conservador possui uma linha mais opiniosa na concepção do seu texto, pois o argumento para exilar os sujeitos marginais é puramente higienista ou eugênico: uma capital do mundo não pode ter no seu centro comercial um aglomerado de avessos às normas e aos costumes seculares alicerçados na religiosidade e na abstinência sexual. Já o jornal com posturas mais liberais e menos aguerridas, sustenta uma postura mais poética e descritiva, constatando o sucesso econômico na Zona Boêmia,

impulsionado pela campanha de dona Loló Ventura, a feiticeira que teve jogado contra si o próprio feitiço. Para a escrita destinada à publicação na *Folha de Minas*, na contramão do esperado, a Zona Boêmia experimenta uma forte emanção de alegria, de excessivo vozeamento do desejo – que tem Hilda Furacão como a própria personificação – e de desvariada autonomia da sexualidade ilimitada.

A outra questão relevante se refere à consequência advinda da tentativa de interdição das sexualidades marginais abrigadas pela Zona Boêmia. Conforme delineado anteriormente, em relação à lógica dialógica de instâncias diametralmente distintas, a coerção destinada aos espaços de sexualidades divergentes aos preconizados pela Igreja Católica acaba por incitá-las. A interdição apenas oculta um objeto de desejo que, como força inerentemente humana, impele os sujeitos à satisfação de suas vontades.

A campanha pela Cidade das Camélias parece produzir um efeito antagônico ao objetivado pelos seus militantes por, na tentativa de condenar os males dos espaços de sexualidades profanas, promover uma propaganda massiva de um ambiente de possibilidades de concretização de desejos. Para aqueles que já frequentam a Zona Boêmia, a repentina assiduidade deve acontecer como consequência do temor de, a qualquer momento, perdê-la. Porém, para os sujeitos que ainda não conhecem esse local tido como ambiente de perversões, com uma espécie de *marketing* promovido pelos conservadores em prol da Campanha pela Cidade das Camélias, acaba tendo os seus desejos mais recônditos incitados. Logo, a tentativa de interdição, finda por assanhar o desejo e impelir as pessoas à transgressão.

Para além dos militantes assíduos, que eram favoráveis ao projeto e veiculavam discursos condenatórios à Zona Boêmia nos meios de comunicação, havia os que enxergavam em toda a dinâmica do espaço a mais pura poesia, como se pode observar em uma das crônicas diárias do radialista Emecê, um ferrenho opositor da Cidade das Camélias:

Ah, Rua Guaicurus de todos os pecados; teu destino, rua dos meus amores pobres e adolescentes, é durante o dia cheirar ao café descarregado nos armazéns das adjacências e ao suor dos deserdados do mundo, e de noite, mágica que tu és e hás de continuar sendo, tens o perfume de nossas ilusões, pecaminosas eu sei, mas sempre ilusões... (DRUMMOND, 1991, p. 89).

A crônica do radialista Emecê evidencia o tipo de deleite, tal como um manjar que era oferecido àqueles que frequentavam o espaço das permissividades: uma bolha dentro das normas sociais e das coerções religiosas. O cronista interpreta esse lugar como um lar para aqueles deserdados do mundo, do proletariado, dos trabalhadores braçais, dos estivadores. À noite, espaço de prazer, alegrias e, conseqüentemente, pecados, já que a alegria não coaduna

com a retidão servil proposta, por exemplo, por uma personagem como Padre Nelson. Portanto, o grande conflito parece incidir na inaceitabilidade de sujeitos marginais habitarem o centro da cidade, pois seu espaço natural e legitimado seria a margem, o isolamento.

Apesar de não haver uma ligação oficial entre o Partido Comunista e Hilda Furacão, os discursos dos favoráveis ao projeto da Cidade das Camélias frequentemente identificavam o partido político e a prostituta no mesmo plano de ação ideológica, visto que ambos se opunham ao isolamento dos habitantes da Zona Boêmia de Belo Horizonte. Sobre esse mote, o narrador afirma que:

Houve quem visse nesse efeito do Mal de Hilda um ‘perigoso componente político e ideológico’; pois que, naqueles dias, os bancários entraram em greve e o pedido de aumento de 100% teve como justificativa, mais do que a carestia propriamente dita (o continuado aumento do pão, da carne, do leite), a circunstância muito especial de que o câmbio de Hilda Furacão tinha dobrado de preço; para explicar o fervor grevista dos bancários, contou muito mais o fato de vários deles estarem atacados pelo Mal de Hilda do que a força do Partido Comunista, cujas células dominavam todos os bancos (DRUMMOND, 1991, p. 73).

Os conservadores, personagens como Dona Loló, Padre Cyr e as mal-amadas, buscavam unificar os discursos depreciativos, interligando todos aqueles que se opunham às normas preestabelecidas pela elite mineira e pelos sacerdotes da Igreja Católica. Os inimigos das “pessoas de bem”, partindo da lógica fundamentalista, eram uma coisa só: todos seriam inimigos de Deus e da pátria. Destaca-se ainda que, conforme debatido no capítulo anterior, Hilda Furacão não representava propriamente os valores morais que orientavam a conduta dos comunistas. Assim, apesar da tentativa de estabelecer uma simbiose entre essas instâncias distintas, não se pode concluir que há uma equivalência real, uma vez que, essencialmente, o Partido apresenta uma conduta rígida e conservadora. A prostituta do quarto 304, ao inverso, representa a própria liberdade transgressora do desejo e a livre perpetuação das vontades individuais.

Ainda há outro quesito proeminente que opõe Hilda Furacão ao Partido Comunista: a religiosidade. Comumente, militantes comunistas apresentam-se como ateus. A personagem, contudo, é religiosa e devota católica, assídua na prática da confissão. Tal postura contrariava o editorial do jornal *Estado de Minas*, “que se orgulhava de ser não apenas o mais lido, mas o que melhor representava os valores da tradicional família mineira, a TFM ou Tefemê” (DRUMMOND, 1991, p. 73). Observe-se uma publicação desse periódico:

É de lamentar que a Cinderela da Rua Guaicurus, a musa do pecado, extrapolando todos os limites toleráveis, estenda seus poderes eróticos e, em concubinato com o comunismo ateu e anticristão, acabe por incendiar assembleias outrora pacíficas e

ordeiras e transformar a greve numa palavra de ordem tão sem grandeza que Marx e Lenin haveriam de ficar ainda mais vermelhos... só que, desta vez, de vergonha (DRUMMOND, 1991, p. 73).

O jornal não somente constrói uma simbiose entre a prostituta e o partido, mas também nomeia Hilda Furacão como uma líder de um movimento grevista. Sabe-se, porém, que a motivação da greve dos bancários, em grande parte, se devia ao aumento da tarifa da “musa do pecado”. Não há uma ação grevista encabeçada ou coordenada pela prostituta, ainda que ela, indiretamente, tenha impelido os bancários a tal. Diante disso, torna-se relevante observar outra característica na qual Hilda Furacão diverge dos militantes de esquerda: a total adequação da cortesã à premissa capitalista básica, a lei da oferta e da procura.

Os discursos produzidos por representantes da Tradicional Família Mineira (TFM) acabaram por gerar efeitos publicitários positivos para os que viviam do comércio e dos serviços, como as prostitutas, da Zona Boêmia. A tentativa de expurgar os avessos, que proliferavam a Rua Guaicurus com um milhão de promessas eróticas, findou por alavancar os negócios na região. Hilda Furacão, aproveitando-se dessa circunstância, em uma atitude pouco condizente com a ideologia comunista, aumenta a sua tarifa. Os bancários, que são clientes ávidos pela saciedade de seus desejos, entram em greve com um pedido de 100% de aumento, em consequência da exigência da prostituta. O Partido Comunista nunca conseguira tal êxito na sua histórica liderança nesse setor.

Para além do bispo, que deveria conferir mais força ao movimento liderado por Dona Loló Ventura, ou seja, mais legitimidade aos discursos emanados pelos adeptos da Cidade das Camélias, a viúva procurou, para engrossar a manifestação na Rua Guaicurus, alguém que transcendia a própria hierarquia clerical. Já que seria uma guerra santa, do divino contra o profano, a presidente da Liga de Defesa da Moral e dos Bons Costumes convocou alguém que era tido como santo: Frei Malthus.

A proposta de Dona Loló é que o Santo, na marcha da Rua Guaicurus favorável à criação da Cidade das Camélias, exorcizasse Hilda Furacão. Frei Malthus aceitou o convite de prontidão. Portanto, “[...] ia exorcizar aquela usina de pecado, livrar a Rua Guaicurus e adjacências da presença do demônio que, segundo estava informado, assumia a face de anjo — por isso mais diabólica — de Hilda Furacão” (DRUMMOND, 1991, p. 51-52). Desse modo, a construção simbólica da prostituta por parte dos religiosos se dava a partir da própria personificação de Satanás, conseqüentemente, o principal adversário de Deus e Jesus Cristo.

Munida do apoio de personagens que conferiam ao movimento em prol da Cidade das Camélias uma força legitimadora da sua produção discursiva – TFM, Padre Cyr, mal-

madras, bispo Dom Cabral e um Santo –, Dona Loló Ventura põe em prática a sua massiva veiculação de impressos que, não somente reforçava a construção simbólica de Hilda Furacão como o próprio demônio, mas também convocava aqueles que são “de Deus” para assumir o seu papel na guerra santa. No limite, tratava-se de um combate a Satanás. Essas premissas são observáveis nos panfletos entregues no dia marcado para o exorcismo de Hilda Furacão:

‘Santo exorciza demônio!!!

Hoje às 20 horas, na Rua Guaicurus, grande marcha contra a presença do demônio disfarçado de Hilda Furacão, em Belo Horizonte.

Um Santo vai exorcizar Hilda Furacão, tirar o demônio de seu coração e fazê-la voltar a ser a Garota do Maiô Dourado.

Hoje!!! Grande Noite do Exorcismo! Concentração: 19 horas e 30 minutos diante da Central do Brasil. Não perca o trem da História!!! Ajude a construir a Cidade das Camélias.

Deus sim, Diabo não! (DRUMMOND, 1991, p. 52-53).

De acordo com o panfleto, se você diz sim a Deus, deve dizer não ao Diabo. O cristão não pode ser conivente com o império de Satanás. Colocar o discurso sob o halo do supraterrâneo confere a ele uma legitimidade transcendente, uma verdade divina. O exército de Cristo tem na sua dianteira alguém que é tido como Santo. A manifestação se alicerça em uma moral única, que é a cristã sectária. E a grande pauta implícita é a de interdição daqueles que não coadunam com a conduta vigente, é um impulso de manutenção do *status quo*, de perpetuação de uma lógica específica de relações de poder.

Hilda Furacão apresenta, com muita frequência, embates pela perpetuação de um discurso hegemônico através das instituições socialmente consagradas. Porém, a narrativa drummondiana parece se aproveitar dos signos que reforçam os discursos de hegemonia para expor as hipocrisias constitutivas dos grupos privilegiados do romance. Como afirma Foucault (1996), a grande batalha se dá na ordem discursiva, o poder se efetiva por quem tem legitimidade de produção de discurso, ou seja, de veiculação de verdades, como, por exemplo, Padre Cyr, líder espiritual e político. A manutenção de um privilégio respaldado por discursos/verdades acaba por legitimar a interdição dos que se põe contrários a eles. Logo, a produção de verdades está conjugada na própria lógica de interdições.

3.3 Os espaços das sexualidades ilegítimas: Zona Boêmia e Cidade da Camélias

Hilda Furacão dedica muito do seu enredo às descrições de espaços marginais, como um conjunto de microuniversos paralelos. Mas nem sempre a partir de um exclusivo espectro de miséria inerente ao natural abandono de políticas públicas a que são submetidos

esses lugares. Como consequência da priorização de um olhar sobre àqueles que vivem longe dos centros de decisões, o protagonismo e o poder erótico alegre e transgressor dos renegados figure como uma correção histórica, que se efetiva ao menos nos terrenos da ficção. Ou seja, no romance, as “zonas” figuram como trincheiras, espaços de resistência e de transgressão.

O principal espaço de abrigo de avessos em *Hilda Furacão* é a Zona Boêmia, localizada na Rua Guaicurus. Tal território abriga a prostituta que dá nome à narrativa. Entre os estabelecimentos situados nesse espaço, destacam-se, pela sua imponência, o Maravilhoso Hotel, onde Hilda Furacão ocupa o quarto 304 e o Montanhês Dancing. Mas o enredo não se restringe a Belo Horizonte. Em outro núcleo da narrativa, Santana dos Ferros, também há espaços de sexualidades desviantes, como o que abriga as prostitutas Alição, Alice e Alicinha, que foram isoladas por Padre Nelson.

De imediato, pode-se concluir que a obra reflete os espaços de tolerância que figuram na própria lógica moral e econômica dos sistemas sociais, culturais e políticos. Os registros de prostituição ou de espaços para a prática de sexualidades não recomendadas por um código moral religioso, por exemplo, datam de muito antes de Cristo. Parece haver, na própria constituição das sociedades, uma demanda já preestabelecida para o funcionamento de locais que têm como premissa o rompimento com moralidades estanques e a permissividade para o exercício das ditas perversões. Há, portanto, uma demanda de desejo que deve ser suprida a partir da constituição desses ambientes de tolerância.

Retomando o enredo de *Hilda Furacão*, especificamente no que concerne à campanha pela Cidade das Camélias, é importante notar que o movimento religioso favorável ao isolamento das prostitutas não se propõe a acabar com espaços de sexualidades ilegítimas. O verdadeiro imperativo é o de realocar esses sujeitos para um lugar distante do centro. Assim sendo, pode-se supor que há, mesmo por parte dos conservadores e defensores de uma moral estanque, uma consciência da naturalidade da existência desses lugares de efetivação de uma sexualidade dissidente.

A escolha do nome do espaço que deveria abrigar as prostitutas da Zona Boêmia de Belo Horizonte, vem da literatura, do romance francês *A Dama das Camélias*, de Alexandre Dumas Filho. A obra narra a história de amor da cortesã Marguerite Gautier com Armand Durval. A alcunha de Dama das Camélias dada a Marguerite deve-se a sua preferência por esse gênero de flor. Importante salientar que a intertextualidade com a obra do escritor francês, na literatura brasileira, não se materializa apenas em *Hilda Furacão*, mas também em *Lucíola*, de José de Alencar. Nessa obra, a protagonista, Lúcia, não só lê o romance, mas também admite se identificar com ele.

É possível que Roberto Drummond entenda *A Dama das Camélias* como relevante referência para narrativas que têm prostitutas como personagem central, como se houvesse uma espécie de tradição, inaugurada no Brasil por Alencar. Mas essas três narrativas possuem semelhanças que vão além do protagonismo da cortesã. Todas elas apresentam, no cerne do seu enredo, amores impossíveis. Na obra de Dumas Filho e Alencar, respectivamente, Marguerite e Armand e Lúcia e Paulo têm impossibilitado a concretização do seu amor. Além da contradição social de um relacionamento duradouro com alguém que existe apenas para consumo e satisfação imediata dos desejos, há ainda uma forte diferença econômica, pois ambos os homens são estudantes pobres e as prostitutas, ricas.

Em *Hilda Furacão*, para além do já problemático romance com uma mulher que existe como objeto de consumo, há algo ainda mais imperativo pois, na obra, a relação amorosa se dá entre a prostituta Hilda Furacão e o eclesiástico Frei Malthus. Diferente das obras de Alexandre Dumas Filho e José de Alencar, a questão econômica não é o maior problema para os amantes, mas a própria demanda moral da Igreja Católica: Frei Malthus é celibatário.

É interessante se deter brevemente sobre alguns aspectos da obra de Dumas Filho que podem elucidar a escolha do nome do espaço que abrigaria as prostitutas da Zona Boêmia de Belo Horizonte, ou seja, o ambiente para onde os adeptos das sexualidades ilegítimas deveriam ser realocados. A narrativa de *A Dama das Camélias* inicia a partir da morte de Marguerite, famosa cortesã parisiense. Mais especificamente, com uma visitação à casa que pertenceu à prostituta e que agora se abre para a venda dos antigos móveis.

O grande interesse por esse espaço, muito maior que o desejo de comprar móveis, está na curiosidade contida no ambiente que abrigou ilicitudes e sexualidades não condizentes com as professadas para as mulheres vindas de tradicionais famílias francesas. Assim, as damas respeitáveis da sociedade parisiense aproveitavam a ocasião para, de algum modo, experimentar, ainda que minimamente, a sensação de estar do lado avesso da sua moralidade. Como descreve o narrador:

Aquela em cuja a casa eu me encontrava estava morta: as senhoras mais virtuosas podiam, então, penetrar em seu quarto. A morte havia purificado o ar dessa esplêndida cloaca, por conseguinte, usariam como desculpa, se necessário, terem ido a um leilão sem saber na casa de quem. Haviam lido os cartazes, queriam ver o que os anúncios prometiam e fazer previamente sua escolha. Nada mais simples. Isso não as impedia de procurar, no meio de tantas maravilhas, os sinais daquela vida de cortesã a respeito do qual, sem dúvida, alguns estranhos relatos já lhes haviam sido feitos (DUMAS FILHO, 2014, p. 18).

Buscando uma experiência desconhecida e incondizente com a sua posição social, as senhoras podiam experimentar, a partir da apuração dos sentidos e da força da imaginação, as vivências concretizadas naquela casa, todas as promessas pecaminosas para o deleite das que por determinação moral, tinham restritas ou ignoradas a própria sexualidade. É interessante estar atento à expressão “esplêndida cloaca”, pela própria contrariedade das palavras. O narrador parece se utilizar de certa ironia: aquele lugar sujo (pecaminoso) despertava especial interesse daquelas que cultivavam uma pureza valorosa.

As senhoras buscavam uma réstia que seja daquela vida de cortesã. Seus sentidos já se encontravam eriçados previamente pelos relatos escutados, provavelmente com gestos de censura e choque, mas intimamente, com deleites excitados. Mentiriam, caso fosse preciso. Diriam que ignoravam ser a casa de Marguerite. Para elas bastava conseguir colher qualquer coisa transbordada de uma sexualidade livre e abundante. É interessante, ainda sobre o desejo caçado naquele espaço, observar outro apontamento do narrador:

Ali estavam todas as celebridades do vício elegante, sorrateiramente examinadas por algumas grandes damas, que mais uma vez usavam o pretexto da venda para poder ver de perto mulheres com quem jamais teriam oportunidade de se encontrar, e de quem talvez invejassem em segredo os prazeres fáceis (DUMAS FILHO, 2014, p. 29).

O contato com os avessos, de vida livre – em muitos aspectos – das habituais normas sociais, dava-se como um espetáculo, um grande deleite. Aquelas senhoras, que desfrutavam de estar no mesmo espaço que as cortesãs, enxergavam uma grande oportunidade. Ainda procuravam colher, não apenas no espaço, mas também naquelas figuras do “vício elegante” qualquer fração da vida que levavam. Apanhar qualquer fragmento com algum dos sentidos, já que lhes eram negados aqueles prazeres licenciados aos que habitam os espaços das perversões, como a casa de Marguerite.

Essa breve análise do romance de Dumas Filho serve grandemente ao estudo dos espaços de sexualidades ilegítimas em *Hilda Furacão* pois, não arbitrariamente, o ambiente para o qual se quer isolar as prostitutas e os outros avessos da Zona Boêmia de Belo Horizonte se chama Cidade das Camélias. E, em *A Dama das Camélias*, há alguns pontos que são indispensáveis para discutir a questão do interdito neste estudo do romance de Roberto Drummond.

O primeiro ponto importante diz respeito à consciência da existência de espaços destinados a abrigar certas práticas sexuais tidas como erradas, em especial a prostituição. Tanto na narrativa de Dumas Filho como na de Drummond, as personagens que condenam as

praticantes dessas sexualidades estão, direta ou indiretamente, conscientes da naturalidade ou da demanda social de alocação das ilegitimidades.

Outro aspecto relevante retirado de *A Dama das Camélias* diz respeito à essencialidade do desejo na constituição da subjetividade humana, evidenciado pelo especial interesse que aquelas senhoras, constituídas a partir de um papel recatado de mulher, têm em tudo aquilo que está à margem dos códigos morais erigidos a partir dos preceitos religiosos e das proibições implícitas e explícitas veiculadas sob o halo de uma moralidade estanque e uma verdade absoluta.

Quantas daquelas senhoras, adeptas da criação da Cidade das Camélias, não aderiram à manifestação que se propunha a ir até a Zona Boêmia exorcizar Hilda Furacão com o propósito inconsciente de, assim como as damas parisienses de *A Dama das Camélias*, colher qualquer coisinha daquela vida profana e de desimpedida sexualidade?

A aparente contradição entre instâncias como a interdição, o desejo e a transgressão não se efetivam de maneira plena na lógica social como elementos semanticamente estanques. Afinal, como pode haver uma interdição às sexualidades não moralmente legitimadas se em toda sociedade há espaços, não ignorados, de perpetuação e de execução das ditas perversões? O mote central das sexualidades ilegítimas diz respeito aos espaços permitidos para a execução pois, “Se for mesmo preciso dar lugar às sexualidades ilegítimas, que vão incomodar noutro lugar: que incomodem lá onde possam ser reinscritas, senão nos circuitos da produção, pelo menos no do lucro.” (FOUCAULT, 1988, p. 10). Conforme o filósofo francês, os espaços que abrigam as sexualidades que não têm a reprodução como ideal exclusivo estão previstos na própria dinâmica dos sistemas sociais.

Há uma apropriação e uma condução dessas modalidades sexuais para uma reinscrição e uma realocação adequada. Esses espaços atendem a própria demanda de desejo que não se concretiza por vias ortodoxas. Ademais, esses ambientes possibilitam ganho econômico para aqueles que investem nesses corpos que são tidos como sinônimos de mercadoria.

Foucault (1988) afirma que, no que concerne a repressão sexual, pode-se dividir a história em um período pré e pós vitoriano. No período pré, “[...] tinha-se com o ilícito uma tolerante familiaridade” (FOUCAULT, 1988, p. 9). Havia certa indiferença em relação à sexualidade, sem muita preocupação ou pudor com o que se fazia ou dizia a respeito. Posteriormente, a sexualidade teria sido encerrada e esquadrihada com o propósito de conferir normas: sexo exclusivamente conjugal e reprodutivo, além da construção de um ideal familiar burguês. O autor postula que:

No espaço social, como no coração de cada moradia, um único lugar de sexualidade reconhecida, mas utilitário e fecundo: o quarto dos pais. Ao que sobra só resta encobrir-se; o decoro das atitudes esconde os corpos, a decência das palavras limpa os discursos. E se o estéril insiste, e se mostra demasiadamente, vira anormal: receberá este *status* e deverá pagar as sanções (FOUCAULT, 1988, p. 10).

A sexualidade salta de uma condição de desvelada indiferença para alvo de todas as atenções e de todos os investimentos, ao passo em que são estabelecidos modelos para orientar as condutas. A normatização pós-vitoriana é o que vigorará como norte para o sexo no Ocidente. É a partir dessa concepção de sexualidade que se criam as ideias de legitimidade e ilegitimidade, já que está estabelecida a plataforma da normalidade. Desse modo, o que não é normal, não é legítimo. Àqueles que descumprirem ou de alguma forma fugirem do espectro constituído de normalidade, o peso das sanções.

Concretamente, não haveria, segundo Foucault (1988), efetiva e exclusivamente, uma repressão ao sexo, pois “[...] a repressão funciona, decerto, como condenação ao desaparecimento, mas também como injunção ao silêncio, afirmação de inexistência e, conseqüentemente, constatação de que, em tudo isso, não há nada para dizer, nem para ver, nem para saber.” (FOUCAULT, 1988, p. 10). O autor afirma que a mesma sociedade que normatizou e restringiu o sexo, estabelecendo a ideia de legitimidade, é a que mais falará sobre ele. Ou seja, não há uma equivalência entre o significado de repressão e o especial interesse nas sexualidades.

Foucault (1988) afirma que a sociedade ocidental, historicamente, falou e fala excessivamente sobre sexo, ao mesmo tempo em que reprime a prática. O autor concedeu ênfase na problematização da teoria da hipótese repressiva, concluindo que, ela apenas, não conseguiria dar conta de toda a complexidade que atravessa a história da sexualidade no Ocidente. A produção discursiva e a confecção de materiais diversificados sobre a sexualidade ampararam-se, para além da religiosidade, na própria ciência.

O autor salienta que há, no Ocidente, uma acentuada vontade de saber sobre o sexo. Esse desejo de saber será saciado a partir da maciça produção de discursos. Um exemplo é a prática da confissão: os fiéis deveriam esquadrihar a própria vida e descrever os pormenores dos desejos (dos pecados) mais ocultos. A partir de então, a Igreja Católica pôde criar toda uma literatura de penitências associadas às sexualidades ilegítimas.

Outra característica exclusiva do Ocidente diz respeito à criação de uma ciência sexual. Foucault (1988) salienta que, para além da prática de confissão orquestrada pelo catolicismo, havia um movimento científico, encabeçado por psiquiatras, que tinha por meta

pôr o sexo em discurso, esquadrihá-lo, falar à exaustão sobre ele a partir dos relatos colhidos dos seus pacientes nos consultórios. Partindo da coleta desse material discursivo, os médicos de então poderiam catalogar as perversões e estabelecer as práticas sexuais legítimas e ilegítimas. Ou seja, oferecer verdades sobre o sexo. Desse modo, afirma o autor:

Não digo que a interdição do sexo é uma ilusão; e sim que a ilusão está em fazer dessa interdição o elemento fundamental e constituinte a partir do qual se poderia escrever a história do que foi dito do sexo a partir da Idade Moderna. Todos esses elementos negativos – proibições, recusas, censuras, negações – que a hipótese repressiva agrupa num grande mecanismo central destinado a dizer não, sem dúvida, são somente peças que têm uma função local e tática numa colocação discursiva, numa técnica de poder, numa vontade de saber que estão longe de se reduzirem a isso (FOUCAULT, 1988, p. 17).

A hipótese repressiva não justificaria todo o poder investido na sexualidade, muito menos a massiva produção de discursos sobre o sexo. Foucault (1988) não nega que haja uma série de interdições associadas ao componente sexual, mas que elas não têm um fim em si mesmas. Ao esquadrihar o sexo minuciosamente, os mecanismos de controle melhor podem envolvê-lo e coordená-lo. Isso se justifica na própria ideia de existência de espaços de sexualidades ilegítimas, ao contrário da negação ou da aniquilação delas.

A prática de acumular e produzir discursos possibilita um acurado e pormenorizado entendimento sobre a sexualidade humana, sobre os corpos. A posse desse capital discursivo faculta um maior alcance dos mecanismos de controle e de manutenção das relações de poder, pois estabelece, além de verdades, condutas, locais e hábitos, o que facilita os processos de vigilância.

O poder envolve os corpos, “[...] os investem, o marcam, o dirigem, o supliciam, obrigam-no a cerimônias, exigem-lhe sinais” (FOUCAULT, 2009, p. 29). A verdadeira eficácia de manutenção das relações de poder se dá pela vigilância, pelo estabelecimento de normas e a criação de verdades. Os papéis sexuais são entregues como verdades e distribuídos em espaços específicos. Cada corpo, dócil e consciente, ocupará um ambiente, seja na legitimidade ou na ilegitimidade dos espaços sociais.

Foucault (2009) afirma que o controle se faz mais eficiente, não quando se suplicia ou se submete os corpos a uma coerção vivaz e evidente, mas quando se esquadriha minuciosamente e se estabelece encaminhamentos e normas que devem orientar condutas e manter disciplinados e dóceis os sujeitos. Assim, os seres submetidos a uma dominação passam a tomar parte do processo, se autovigiando. Segundo o filósofo francês, o sucesso desses mecanismos de controle, associados à prática discursiva, podem ser observados não só na

sexualidade, mas também na loucura, nas prisões, na ciência, entre outros lugares ou sistemas. No que diz respeito à ramificação dos procedimentos de controle e dominação, observe-se:

Temos em suma que admitir que esse poder se exerce mais que se possui, que não é o “privilegio” adquirido ou conservado da classe dominante, mas o efeito do conjunto de suas posições estratégicas – efeito manifestado e às vezes reconduzido pela posição dos que são dominados. (FOUCAULT, 2009, p. 29-30)

O poder se estabelece, por exemplo, na determinação de quais condutas devem ser adotadas por corpos diversificados, como devem orientar a sua existência, de que maneira devem lidar com a própria sexualidade, do que devem sentir culpa, o que não pode ser tolerado, quem merece o encarceramento, a qual sujeito se deve conferir o diagnóstico de louco, entre outros. A internalização dos discursos normatizados através da ramificação dos mecanismos de controle, colaborará para a manutenção do *status quo* e a efetivação de relações de poder que, pela complexa sistemática de perpetuação, não contêm a assinatura de uma única instituição antagonista.

Como fica evidenciado em *Hilda Furacão*, não há propriamente uma repressão sexual, não como a definiu Foucault (1988), que consistiria numa retirada do sexo da prática discursiva, um silenciamento, mas uma necessidade de realocação que, no romance, não acontece pela simples razão de afastar os praticantes das sexualidades ilegítimas do centro de Belo Horizonte, das pessoas de bem. É o que escancara o vereador comunista Orlando Bonfim Junior, principal oponente de Padre Cyr na câmara municipal, quando denuncia que o isolamento dos habitantes da Zona Boêmia atende a razões mais escusas:

[...] a especulação imobiliária, ‘tendo à frente o notório Antônio Luciano’, está por trás da campanha a favor da Cidade das Camélias, de olho na valorização dos imóveis da Zona Boêmia em toda a região da Rua Guaicurus e adjacências, no coração de Belo Horizonte. De posse de documentos e fac-símiles mostra que Antônio Luciano e seus comparsas, acumpliciados com as empreiteiras interessadas em construir com o dinheiro do povo a Cidade das Camélias, tal como prevê o projeto do Padre Cyr, financiam a campanha contra a Zona Boêmia desde a impressão de cartazes até a de folhetos de publicidade lançados por aviões. Tudo é pago por empresas de propriedade do notório Antônio Luciano, como a Fayal, e até a casa no bairro dos Funcionários, onde funciona a sede da Liga de Defesa da Moral e dos Bons Costumes, presidida por Dona Loló Ventura, pertence à Fayal, assim como a sala do comitê das mal-amadas, a ala feminina do Clube da Lanterna (DRUMMOND, 1991, p.70-71).

A inventiva da Cidade das Camélias, portanto, projeto do vereador Padre Cyr, que tinha o propósito de remover do centro da cidade os habitantes da Zona Boêmia a partir de argumentos alicerçados em uma moralidade religiosa, era na verdade pano de fundo para um plano de especulação imobiliária. Os prédios da região estavam supervalorizados devido à

localização privilegiada em Belo Horizonte, o que despertou o interesse de um rico empresário, Antônio Luciano, e de empreiteiras, fazendo-os manter forte apoio financeiro para a campanha da Cidade das Camélias contra a Zona Boêmia.

Torna-se relevante salientar uma breve trajetória da personagem Antônio Luciano: trata-se de um ex-banqueiro que faliu, deixando milhares de clientes sem o dinheiro contido em suas contas. Era casado, mas tinha uma amante para cada dia do ano e enriqueceu com a agiotagem. Contratava rapazes bonitos para que eles conquistassem mulheres para ele. Portanto, havia no cerne do projeto pela Cidade das Camélias, interesses mesquinhos, além da hipocrisia de ser financiado por alguém que ignorava completamente os preceitos morais e religiosos que serviam de argumento para que os militantes conservadores justificassem a realocação dos moradores da Zona Boêmia.

Curiosamente, a personagem Antônio Luciano, assim como a imobiliária *Fayal*, existiram na história de Belo Horizonte. Assim como Hilda Furacão, o empresário pertence ao folclore ou à mitologia mineira. Drummond representa essa personagem a partir de muitas características que o tornaram afamado em Belo Horizonte, como o incontrolável apetite sexual, a coleção de mulheres virgens e a sua poderosa influência na capital de Minas Gerais, alcançando a audaciosa alcunha de “o dono de Belo Horizonte”. O mesmo teve 30 filhos, alguns deles em relações de incesto com as filhas. É dele a frase incestuosa “passarinho não tem pai, só tem mãe” (FERRARI, 2009).

Provavelmente, Roberto Drummond escolheu Antônio Luciano para antagonizar Hilda Furacão e a Zona Boêmia por ele representar a elite, na sua essência mais veementemente corrompida. A hipocrisia daqueles que militam pela moralidade única, que professam a fé cristã dogmática e espiritualmente elevada, nas estranhas, carregam, na figura do empreiteiro bilionário, o germe do que há de mais repreensivo, como o incesto e a total indiferença com o que não seja de exclusivo interesse narcísico.

Como se pode presumir, não há a intenção de extinguir a Zona Boêmia ou qualquer outro espaço que abrigue sexualidades ilegítimas, pois o projeto pela Cidade das Camélias consiste unicamente em um movimento de realocação e, ainda assim, as razões econômicas sobrepunham-se às morais. Há, em toda a constituição do espaço, uma estrutura coesa e natural, um turno para funcionar e um público específico para frequentar. No que concerne aos moradores e aos frequentadores da Zona Boêmia, torna-se elucidativa a descrição do espaço feita pelo narrador momentos antes da noite do exorcismo, a partir do acompanhamento da personagem Frei Malthus, que se dispôs, por convite de Dona Loló Ventura, a exorcizar Hilda Furacão:

[...] nesta noite, quando pisou na rua dos pecados, a Guaicurus, foi tomado pela dúvida; ao deixar o Convento dos Dominicanos e entregar ao irmão leigo a água benta com que ele borrifará a Rua Guaicurus, seus prédios, suas casas, suas árvores, seus postes, seus cães vadios, seus gatos talvez famintos, seus mendigos, seus loucos, suas loucas, suas mulheres, seus rufiões, seus gigolôs, seus travestis, seus foragidos da polícia (DRUMMOND, 1991, p.53-54).

Há, por conseguinte, toda uma classificação dos tipos que devem habitar os espaços marginais, não somente de sexualidades, mas de todo o restante dos que devem incomodar em outro lugar, seja do gênero animal ou humano. *Hilda Furacão* se atém a estes espaços também para problematizar outros ambientes que são legitimados, como os que são ocupados por Padre Cyr, Dona Loló Ventura, as mal-amadas e Antônio Luciano. A narrativa define os espaços marginais, apesar do convencional abandono, como locais de alegria, irmandade e acolhimento, em detrimento dos ambientes que abrigam as personagens privilegiadas, que se caracterizam pela falsidade, a hipocrisia e os interesses mesquinhos.

Outra oposição de relevo diz respeito à maneira como as personagens do romance são caracterizadas conforme os espaços que ocupam. No núcleo privilegiado da narrativa, há certa coesão semântica, já que existe, ainda que muitas vezes de maneira hipócrita, uma unívoca percepção da realidade e dos signos, uma completa adesão aos códigos morais e religiosos. Na outra ponta, entre os marginais que vivem na Zona Boêmia, o que melhor caracteriza esse tipo de personagem, é a multiplicidade harmônica e a tolerância às diferenças. Como descrita na citação supracitada, os sujeitos que ali vivem integram a variedade representativa de todos aqueles que não se integram à normatização legitimada ou que são colocados na demanda de exclusão da sistemática das relações de poder.

Entre as personagens que melhor representam a diversidade no espaço destinado às sexualidades ilegítimas, estão os dois escudeiros de *Hilda Furacão*, a mulher masculinizada Maria Tomba Homem e a travesti Cintura Fina. Essas personagens representam não somente a multiplicidade inerente a esses ambientes que abrigam os avessos, como também eclode a própria noção de papéis gênero.

É significativo que, sob a liderança da prostituta, haja dois importantes aliados, e que, não à toa, sejam uma mulher/homem e um homem/mulher. Eles a amam e protegem ao mesmo tempo em que são amados e protegidos por ela. Roberto Drummond parece querer conferir a esse espaço ilegítimo, ao ambiente em que gênero e tudo o mais oscila sem nenhum problema, um halo de honra, companheirismo e dignidade. Essas personagens representativas da diversidade, nos momentos mais importantes da narrativa, como na noite do exorcismo e na votação do projeto da Cidade das Camélias, escoltam *Hilda Furacão*, fazendo a sua guarda.

Sobre os espaços de sexualidades ilegítimas em *Hilda Furacão*, a teoria foucaultiana propicia uma leitura do interdito e da repressão a partir de uma ótica mais complexa, uma outra face. Os mecanismos que movem as relações de poder antecipam os espaços de ilegitimidades, assim como determinam implícita ou explicitamente os que devem habitá-los. Através de construções discursivas, as normas são desenvolvidas e veiculadas em embalagens de normalidades respaldadas por importantes instituições e pela própria cultura. É através da ramificação desses mecanismos de controle e vigilância que o poder realmente se perpetua e se exerce.

Roberto Drummond parece estar consciente de que essas contradições – a existência de zonas de liberdade sexual no meio de cidades que as proíbem – pertencem à própria lógica das relações de poder. O autor/narrador entende que esses espaços existem, indiretamente legitimados, na lógica dos sistemas sociais com a consciência daqueles que são ferrenhos opositores e incansáveis críticos. Como esses ambientes, na vida real, abrigam a classe dos relegados, dos mais frágeis sujeitos da sociedade, a narrativa de *Hilda Furacão* subverte o *status quo* e os eleva, com o intento de expor a hipocrisia da elite e promover a guerrilha marginal que, ao menos na ficção, pode existir.

4 A PELEJA DE EROS COM O DONO DO CÉU

Desejar mulheres ou outros prazeres desonestos, tampouco teremos semelhantes desejos, mas lhe voltaremos as costas como coisas transitórias, combatendo sempre e tendo ante os olhos o dia do juízo. O maior temor ao juízo e o desassossego pelos tormentos dissipam invariavelmente a fascinação do prazer e fortalecem o ânimo vacilante. (ATANÁSIO, 2018, p. 35).

Interdito e desejo coexistem e servem mútua e inseparavelmente à dinâmica do erotismo. Há, conseqüentemente, uma relação de troca e complemento, já que a interdição oculta um desejo que, interditado, se acentua e se materializa em um objeto que traga para si o sujeito desejante. A interdição alça o desejo a uma posição de notabilidade exacerbada, põe diante dos sentidos alheios holofotes e placas indicativas.

Ainda que frequentemente sejam colocadas como instâncias antagônicas e díspares, interdição e desejo existem em simbiose. Cada qual executa o seu propósito na dinâmica cíclica do erotismo batailliano a partir de uma postura de interdependência. Portanto, desejo, interdição e transgressão, nada mais são do que as três instâncias do erotismo, que só são postas separadamente, nas análises de Bataille (2017), para fins didáticos.

Seguindo a didática batailliana, esta pesquisa também está dividida entre os elementos constitutivos do erotismo. O capítulo anterior estava pondo a ênfase sobre o interdito e este se ocupará mais detidamente do desejo. Importando sempre lembrar que nenhuma das instâncias eróticas são analisadas de maneira estanque, como se fosse possível serem isoladas umas das outras. O que muda de um capítulo para o outro é apenas o enfoque.

No que concerne ao desejo, *Hilda Furacão* sempre o põe como uma arma, uma libertação de um cenário de injustiça ou de repressão, trazendo um elemento simbólico politizante. Frequentemente, o enredo do romance de Drummond põe desejo em embate com interdição. Nada é mais representativo desse conflito do que a personagem Frei Malthus, com a sua demanda religiosa celibatária e a paixão febricitante pela prostituta Hilda Furacão.

Mais uma característica peculiar do desejo, é que ele quase sempre tem gênero. O desejo é uma mulher. O feminino é o maior obstáculo para a salvação da alma na perspectiva cristã. É contra o desejo por uma mulher que Frei Malthus luta, assim como o fazia Santo Antão, dono da fala transcrita por Santo Atanásio na epígrafe que principia este capítulo. Numa conferência para monges, o santo enfatiza a necessidade de virar as costas para os prazeres desonestos, o que inclui as mulheres.

Em *Hilda Furacão*, a representação do desejo está indubitavelmente no feminino, mais especificamente na personagem Hilda Furacão. Logo, Drummond está atento à concepção

cristã do que viriam a ser os “prazeres desonestos” mencionado por Santo Atanásio na epígrafe que abre este capítulo. Porém, põe a personagem feminina, a prostituta, como a representante real da honestidade e da liberdade. Legando ao catolicismo o papel da corrupção, da repressão e do vilanismo.

4.1 Frei Malthus e as tentações de Santo Antão: diálogos entre sagrado e profano

O romance *Hilda Furacão* tem como um dos elementos centrais o relacionamento de Frei Malthus com Hilda Furacão. Para além da dinâmica comum dos casais de romances mais frequentemente representados em todas as expressões artísticas, o casal de Drummond carrega uma carga simbólica ampla, pois traz algumas importantes questões subjacentes como: o conflito entre o sagrado e o profano, castidade e liberdade sexual, o caráter político e emancipatório do erotismo e a problematização do cristianismo enquanto instituição e prática.

Frei Malthus aparece de maneira destacada na trama em razão de um convite de Dona Loló Ventura para que ele integrasse o movimento em favor da construção da Cidade das Camélias, projeto do vereador Padre Cyr. O referido projeto, que intencionava realocar as prostitutas da Zona Boêmia do centro para as margens de Belo Horizonte, era na verdade um plano de especulação imobiliária encabeçado pelo empresário Antônio Luciano.

Frei Malthus, desse modo, aparecerá como parte desses intentos escusos, porém, ingenuamente. Malthus é apresentado pelo narrador como seu amigo de infância, que em sua cidade natal, Santana dos Ferros, é conhecido como Santo. Junto com Aramel, o Belo, eram denominados os três mosqueteiros.

Malthus tinha como único desejo tornar-se santo. Portanto, levou sempre uma vida casta, privada dos desejos da carne. Orgulhava-se de nunca ter se masturbado e de poder comungar sem precisar de confissão. A alcunha de Santo o acompanhará de Santana dos Ferros a Belo Horizonte. Em razão disso, ele receberá um convite de Dona Loló Ventura, no Convento dos Dominicanos, para integrar uma marcha até a Zona Boêmia pelo projeto da Cidade das Camélias. Mas o grande destaque se dá na missão do Santo, que é exorcizar o demônio de Hilda Furacão.

No capítulo denominado “A noite do exorcismo”, Frei Malthus lidera uma comitiva composta por representantes da Tradicional Família Mineira, beatas e seminaristas que gritam com tochas na mão a frase “Deus sim, Diabo não”. A grandiosidade do evento é atestada pelo grande aparato de bombeiros e policiais. O capítulo finda com o Santo pondo o crucifixo diante

do Maravilhoso Hotel, onde vive Hilda Furacão, e gritando “- Eu te exorcizo, Satanás!” (DRUMMOND, 1991, p.56).

O capítulo seguinte carrega um título diametralmente oposto ao anterior. Denominado “Mais fosse um anjo”, este capítulo mais remete ao céu do que ao inferno, como fazia perceber o anterior. E isso se dá porque abriga o primeiro encontro do Santo com a Pecadora. Frei Malthus imaginava Hilda Furacão como uma mulher “[...] imensa, enormes nádegas aprisionadas em saias justíssimas e curtas e com uma pitada de má vontade, dava-lhe grandes seios [...]” (DRUMMOND, 1991, p.56). O Santo “esperava ver Hilda Furacão com uma enorme e obscena boca lambuzada de batom [...]” (DRUMMOND, 1991, p.56). A construção desse estereótipo de prostituta só tornará o momento seguinte mais surpreendente para Malthus, pois diante da prostituta

[...] o Santo – que desviou o crucifixo no rumo dela – teve medo de pensar (oh, louco coração!) que ela não usava sutiã e que seus seios recordavam maçãs argentinas e eram inquietos como os pássaros do paraíso; usava um sapato de salto alto cravejado de vidrilhos, também lembrança das missas dançantes do Minas Tênis, sapatos que estranhamente brilhavam mais e mais, sugerindo festas encantadas.

- Mais fosse um anjo – pensou o Santo. – Ah, Santo Antão, o demônio sabe como se fantasiar para nos tentar! (DRUMMOND, 1991, p.57).

O trecho acima possui relevante carga simbólica, pois representa o momento exato em que Frei Malthus tem consciência dos próprios sentimentos, que ele, a princípio, atribui a uma tentação demoníaca. É o desejo que o impele ao outro, embora não sem resistência e negação. A experimentação erótica no vislumbre dos seios de Hilda Furacão descamba em uma comparação profana, na perspectiva cristã: os seios inquietos “como pássaros do paraíso” sacralizam um corpo erotizado.

Malthus tem Santo Antão como a principal referência de santidade, tanto que lhe pede auxílio e o menciona por diversas passagens na obra. Além das menções, Frei Malthus tinha, na parede do quarto do convento onde vivia, a réplica do quadro “As tentações de Santo Antão, do pintor holandês Pieter Brueghel, o Moço” (DRUMMOND, 1991, p.236), além de um exemplar de *A tentação de Santo Antão*, de Gustave Flaubert. Frei Malthus não se identifica com o santo asceta à toa.

Antão foi um homem que abdicou de privilégios financeiros, distribuindo tudo o que tinha de valor entre os pobres e necessitados. Após se despojar de seus bens, passou a errar pelo deserto, vivendo apenas das suas orações e do indispensável para a sua existência física. Pelas inúmeras privações, Santo Antão frequentemente era atormentado por delírios e, nesses desvairamentos, recebia visitas do demônio, que muitas vezes aparecia como uma mulher bela

e sensual. As tentações sofridas pelo santo católico fazem com que Malthus se identifique com ele. Entretanto, Antão jamais sucumbiu as reiteradas tentativas concupiscentes de Satanás.

Interessante destacar que a história de Santo Antão foi escrita por outro santo católico, Santo Atanásio. Na narrativa deste, Antão é um sujeito incorruptível e resiliente que, em hipótese alguma, sucumbe às tentações da carne, ainda que Satanás o importune regular e frequentemente. Santo Antão é um importante exemplo de retidão e ascetismo para os cristãos. No prólogo de *Vida e conversão de Santo Antão* (ATANÁSIO, 2018), Santo Atanásio, em diálogo com outros religiosos, se dirige àqueles que desejam conhecer o santo que abdicou de uma condição abastada para viver em privação:

Vocês me pediram um relato sobre a vida de Santo Antão: querem saber como chegou à vida ascética, o que foi antes dela, como foi sua morte, e se é verdade o que ele diz. Pensam modelar suas vidas segundo o zelo dele. Muito me alegro em aceitar esse pedido, pois também eu tiro real proveito e ajuda da simples lembrança de Antão, e pressinto que também vocês, depois de ouvida a história, não só admirarão o homem, mas quererão emular sua resolução, quanto lhe seja possível. Realmente, para monges, a vida de Antão é modelo ideal de vida ascética (ATANÁSIO, 2018, p. 9).

A vida de Antão serve de modelo para os religiosos que desejam uma vida ascética, isto é, dedicada ao isolamento, à retidão, à contemplação, às privações do que não seja invariavelmente essencial e à abdição dos prazeres da carne. Frei Malthus se põe na condição desses religiosos que desejam seguir os ensinamentos de Antão e, desse modo, alcançar a santidade, assim como o seu santo de admiração.

Santo Atanásio, porém, não é o único que escreveu uma narrativa sobre Santo Antão. Gustave Flaubert ficcionalizou a história do santo em *As tentações de Santo Antão* (FLAUBERT, 2004). Mas o Antão do escritor francês diverge excessivamente do de Atanásio. Flaubert confere à sua personagem a humanidade e a fraqueza que é inerente à constituição humana. Assim, o santo de Flaubert está quase sempre se queixando da sua situação decorrente das privações e das tentações demoníacas.

Há acentuadas diferenças entre o Santo Antão da narrativa de Flaubert e da de Santo Atanásio. Neste, abundam descrições de retidão, força de vontade, resistência, resiliência e ascetismo. Naquele, sobram medos, queixas e fraquezas. O Antão do santo católico é implacável em sua vida ascética e no seu propósito divino, como se pode examinar na descrição de Atanásio:

Observava as vigílias noturnas com tal determinação, que a miúdo passava toda a noite sem dormir, e isso não só uma vez, mas muitas, para a admiração de todos. Assim também comia só uma vez ao dia, depois do cair do sol; às vezes a cada dois dias, e com frequência tomava o seu alimento só depois de quatro dias. Sua

alimentação consistia em pão e sal; como bebida tomava só água. Não necessitamos sequer mencionar carne ou vinho, porque tais coisas tampouco se encontravam entre os demais ascetas. Contentava-se em dormir sobre uma esteira, embora regularmente o fizesse sobre o simples chão. Desprezava o uso de unguentos para a pele, dizendo que os jovens devem praticar a vida ascética com seriedade e não andar buscando coisas que amolecem o corpo; deviam antes acostumar-se ao trabalho duro (ATANÁSIO, 2018, p. 19).

Santo Antão, na descrição respaldada pelo catolicismo, tem um papel didático: tratava-se de orientar os jovens aspirantes ao ascetismo em sua busca pela iluminação. O próprio Atanásio compartilha a sua narrativa de Antão para fins de exemplo de moralidade cristã a ser seguida, afirmando inclusive que a simples lembrança do Santo já o ajudava. Durante toda a narrativa, Antão busca orientar jovens que almejam uma vida monástica. Para além de uma escrita hagiográfica, a história de Santo Antão serve como um manual detalhado para os que almejam uma vida ascética, como se pode observar na conduta de Antão com a alimentação. Portanto, essa personagem religiosa está à disposição daqueles que buscam uma referência de vida sacra, como é o caso de Frei Malthus.

Mas o Santo de *Hilda Furacão* não coaduna com as restrições alimentares do aceta descrito por Atanásio. Frei Malthus usa a gelei de jaboticaba de sua mãe, Dona Nhanhá, como uma espécie de ansiolítico, uma fuga das suas aflições advindas do desejo incendiado por Hilda Furacão. Malthus tenta curar a inquietação da luxúria com a gula. Drummond parece constantemente querer revestir o frade dominicano da humanidade que o Santo renega.

O Santo Antão de Flaubert, por outro lado, está revestido de uma humanidade verossímil. Sob a ótica do romancista francês, o homem que abdica de seus bens e deixa o conforto de sua casa para viver uma vida ascética em isolamento, enfrentando as mais variadas privações e provações, também tem dúvidas, arrependimento, medo e rancor. O Antão de Flaubert profere frases que em hipótese alguma sairiam da boca do Antão de Atanásio como: “Que solidão! Que tédio!”, “Como eu sou fraco, meu Deus!” (FLAUBERT, 2004, p. 19). Além disso, no que atine ao trabalho, o santo católico defende que ele seja duro, para que os aspirantes a santidade não tenham o corpo mole. Já o Santo Antão da ficção, queixa-se amargamente da sua situação:

Que bela existência, torcer ao fogo varas de palmeira para fazer cajados, trançar cestos, entretecer esteiras e trocar depois estas coisas com os nômades por pão que quebra os dentes! Ah, que desgraça eu sou! E será que isto não acabará nunca? Antes a morte! Não aguento mais! Chega! Chega! (FLAUBERT, 2004, p. 19).

Como se pode observar, o Antão do romancista francês é fraco e constantemente sente o peso da sua escolha de vida. Não há, em nenhuma das narrativas sobre Santo Antão, o

abrandamento da situação advinda de um propósito ascético. A diferença está precisamente localizada na ausência de humanidade do santo católico. Não por acaso, Frei Malthus se identifique de forma mais contundente com o Antão de Flaubert do que com o de Atanásio. Constantemente, em sua luta ardente contra o desejo por Hilda Furacão, tem consigo a todo momento um exemplar da narrativa do escritor francês.

Ambas as narrativas sobre o asceta não são postas como biografias. Atanásio, que se situa temporalmente nos princípios da idade média, constrói o seu texto para fins pedagógicos e moralizante. Já a narrativa de Flaubert é moderna e mundana, representa as fraquezas do humano diante dos seus próprios desejos. Portanto, não são apenas autores que viveram épocas diferentes, mas sujeitos que imprimem propósitos distintos aos seus textos. E Frei Malthus é posto entre essas duas representações de santidade.

As tentações de Frei Malthus, assim como o Santo Antão de Flaubert, não são encaradas com retidão e perseverança, mas com desespero, aflição, dúvida e medo. Malthus, o Santo de *Hilda Furacão*, sucumbe diante da prostituta que deveria exorcizar e se vê aturdido pelo desejo espontâneo que brota em sua carne.

Eros gesta a primeira semente do desejo em Frei Malthus, como se – tomando a concepção de erotismo de Bataille (2017) – somente nesse momento ele tivesse vivenciado a consciência da sua descontinuidade. Na percepção batailliana do erótico, ele está impelido a um objeto amoroso que, a partir de uma fusão, lhe proporcionaria uma experiência de continuidade. A transgressão necessária para que o Santo materialize o amor pela prostituta e experimente a sensação de continuidade é evidente: na sua condição de integrante do quadro celibatário de uma instituição religiosa, já estará cometendo um ato transgressivo, um sacrilégio, caso se permita amar Hilda Furacão.

Ainda sobre o episódio da noite do exorcismo, aturdido e combalido pelo espanto que Hilda Furacão lhe causou, Frei Malthus passou a escutar calado as interpelações da prostituta: “- O senhor é tão jovem, Frei Malthus, que vou chamá-lo de você. E faço um desafio, Frei Malthus: abaixa esse crucifixo e responda: Responda que espécie de Santo é: Santo dos Ricos ou Santo dos pobres?” (DRUMMOND, 1991, p.59). A personagem prossegue, ainda, seus questionamentos combativos:

– Responda, Frei Malthus: alguma vez, você que é Santo, soube como vive um operário brasileiro? Pois eu, que você diz que sou o demônio, sei como vive o operário brasileiro. Sei da fome do povo brasileiro, a fome dos operários, dos favelados, dos subempregados, dos desempregados, e dos que nada têm e que sentem uma fome muito além do pão nosso de cada dia, Frei Malthus. Sentem uma fome de carinho, fome de esperança, meu querido Frei Malthus (DRUMMOND, 1991, p.60).

Os questionamentos incisivos de Hilda Furacão abalam e produzem uma transformação severa e irremediável no Santo, fazendo-o, posteriormente, se aliar à JOC (Juventude Operária Católica). Tendo Santo Antão como uma importante referência de exercício de cristandade, Frei Malthus passa a refletir sobre as suas ações, haja vista que o asceta dividiu a própria riqueza com os pobres, colocando-se, portanto, ao lado dos necessitados. De fato, em sua prática cristã, Malthus era o “Santo dos Ricos”, servindo, ainda que ingenuamente, a interesses econômicos mesquinhos.

Hilda não se posiciona apenas como uma representação da luxúria, mas uma voz a serviço dos pequenos. Ela questiona o papel social da Igreja. É a partir da intervenção da prostituta que Antão passa a ser ressignificado para Frei Malthus. O Santo de *Hilda Furacão* irá personificar vertentes de catolicismo que, por um lado se orienta pela bajulação dos ricos e, por outro, se fundamente na justiça social e no zelo com os mais pobres.

O que Hilda Furacão ocasiona, direcionando os seus questionamentos ao Frei Malthus, é um desvelamento da hipocrisia latente naquele ato, demonstrando que as categorias de bem e mal não são tão fixas quanto ele supunha e que as conceituações não são arbitrárias, mas discursivas. E todo discurso carrega uma convencionalidade alicerçada em interesses específicos. A prostituta, ao abrir os olhos do Santo, convida-o a pensar criticamente sobre as suas atitudes, sua religiosidade e a sociedade brasileira na perspectiva dos marginalizados. A pecadora mostra que o mundo é bem mais complexo e não cabe em maniqueísmos. O demônio, enquanto representação simbólica do mal, pode estar vestindo a batina.

Os sapatos “cravejados de vidrilhos” usados por Hilda Furacão na noite do exorcismo, que evocam narrativas de “festas encantadas”, não são mencionados por acaso, pois têm importante papel na trama. A menção aos calçados serve para adiantar uma informação que será dada algumas páginas à frente, no capítulo “O Santo e a pecadora”, quando Hilda ainda era a Garota do Maiô Dourado: antes de se tornar a prostituta do quarto 304 do Maravilhoso Hotel, consultou uma vidente famosa em Minas Gerais por ter previsto a morte de Getúlio Vargas em exatos detalhes, Madame Janet, e dela recebeu a seguinte profecia:

- Para você descobrir seu Príncipe Encantado, primeiro você há de sofrer mais do que a Gata Borracheira, porque sua madrasta vai ser a própria vida. Depois, você vai perder o pé de seu sapato mais amado, este que você usa nas missas dançantes do Minas Tênis Clube, e quem o encontrar, para o bem ou para o mal, será o seu Príncipe Encantado (DRUMMOND, 1991, p.66).

A noite do exorcismo findou com uma tempestade. Um cenário apocalíptico é instituído: “do céu caiu sobre todas as cabeças, santas e pecadoras, uma tal fúria diluviana, que

fez crescer a sensação de que Belo Horizonte estava mesmo sendo bombardeada por aviões inimigos” (DRUMMOND, 1991, p.61-62). Um raio chega a atingir um restaurante da Zona Boêmia, provocando um incêndio e colaborando para um cenário de caos completo.

É importante observar a ênfase na noção de simultaneidade e relatividade do apocalipse diluviano em *Hilda Furacão*: no que diz respeito a bem e mal, certo e errado, justos e culpados, cada cabeça carrega em si o seu próprio equilíbrio entre santidade e pecado. A força diluviana da chuva parece representar a intensidade dessa convicção. Biblicamente, representa um recomeço. No romance, este recomeço pode estar materializado na metamorfose sofrida por Frei Malthus.

Em razão da tempestade e do caos instituído pelo incêndio, Hilda Furacão é levada às pressas para um lugar seguro pela travesti Cintura Fina e pela prostituta Maria Tomba Homem. Na correria, Hilda Furacão perde um pé do sapato cravejado de vidrilhos. Frei Malthus o encontra e esconde no hábito dominicano, resistindo à vontade de beijá-lo.

Orientada pela profecia da vidente sobre o príncipe encantado, Hilda Furacão anuncia na rádio: “- Prometo cobrir de beijos e abraços a quem devolver meu sapato, que é um objeto de estimação, mas, se alguém preferir, ofereço mil dólares para ter meu sapato de volta” (DRUMMOND, 1991, p.66). Logo após o anúncio, começaram a chegar vários homens alegando possuir o sapato de Hilda, porém, ficava grande ou pequeno demais, já que o verdadeiro estava com Frei Malthus. Ressalta-se que, por unanimidade, todos preferiam os beijos aos dólares.

Drummond, na qualidade de um escritor pós-moderno, adiciona, ao seu já diversificado cabedal de referências, a narrativa da *Gata Borracheira*. Na descrição da relação amorosa de Hilda Furacão e Frei Malthus, o autor oferece uma releitura do tradicional conto de fadas. A tradição cristã irá se misturar com as narrativas populares, folclóricas.

Frei Malthus, por sua vez, sofre a existência do amor por Hilda Furacão. Passa a noite que sucede à tentativa frustrada de exorcismo se autoflagelando na casa de purgação do Convento dos Dominicanos. Em um outro gesto de transgressão profana, chega a ajoelhar-se diante do sapato da prostituta, como que em devoção a algo sagrado. O narrador, que vê o Santo de olhos fechados diante do sapato, relata o que o amigo via enquanto meditava diante do calçado de Hilda Furacão:

O que nosso pobre herói vê agora, de olhos fechados?
Vê Hilda Furacão molhada de chuva, tal como ele e todos a viram na Rua Guaicurus durante a Noite do Exorcismo.
Hilda Furacão está de sapato?
Não: usa apenas um pé de sapato – falta o sapato do pé direito, que ela perdeu.

Que faz o nosso candidato a Santo?
 Pega o sapato da Cinderela e enfia em seu pé.
 Que acontece então?
 Hilda Furacão o cobre de abraços e beijos como prometeu na entrevista que o Santo ouviu pela rádio.
 E, em seguida, o que o Santo vê de olhos fechados?
 Vê Hilda Furacão ainda mais molhada pela chuva.
 O que mais chama a atenção nela?
 Os cabelos molhados pela chuva.
 E além dos cabelos molhados?
 O vestido tomara-que-caia que ela usa e que está colado ao corpo.
 E o que mais?
 O seio esquerdo que ameaça escapar do vestido, a um simples respirar, e voar como um pássaro do paraíso.
 O que diz o nosso Santo a Hilda Furacão?
 Que fique descalça, que ele guardará seu sapato, pois sente muita vontade de andar descalço na chuva com ela.
 Ela tira o sapato?
 Tira e ele o guarda no bolso do hábito.
 O que os dois fazem então?
 Saem andando de mãos dadas e descalços na chuva.
 E o que mais?
 Brincam de correr na chuva.
 Por que de repente ela para de correr?
 Para ficar olhando para ele com seus olhos cor de fumaça.
 O que ele sente ao ver os olhos dela?
 Sente uma vontade de ser bom, de amar os simples e os humildados.
 O que ele vê dentro dos olhos dela?
 Vê a dor do mundo.
 O que ele faz então?
 Pede desculpas a ela (DRUMMOND, 1991, p.68-69).

Malthus, sobre os joelhos e de olhos fechados diante do sapato de uma prostituta, medita ou mesmo ora e pede perdão. A chuva de “fúria diluviana”, que caiu na noite em que o Santo tentava exorcizar a pecadora, se faz onipresente na oração de Frei Malthus. A chuva parece representar, para além de uma lavagem de alma, contra a maneira mesquinha e ingênua com que vivia a sua cristandade, o próprio renascimento ou a metamorfose do Santo, em uma referência ao dilúvio bíblico, que lavou os males da terra.

O Santo é quem foi exorcizado pela pecadora. E nesse ponto o erotismo assume um papel ímpar na dinâmica do enredo do romance. É com Eros que Malthus comunga quando se ajoelha devotamente diante do sapato de Hilda Furacão. A mesma água que molha os cabelos e cola o vestido ao corpo da prostituta, que tem seios livres como pássaros do paraíso, é aquela que o batiza. O frade, que devia joelhar-se diante de Deus ou uma imagem sacra, se põe diante de um sapato da prostituta. É um jovem enamorado (o príncipe) diante do sapato da mulher travestida de dama (a gata borralheira).

A nudez de Hilda Furacão, que remete ao paraíso, ao saudoso éden, reveste de pureza e sacralidade o erotismo de Frei Malthus. O Santo os quer descalços na rua, como faziam Adão e Eva no paraíso. A fantasia erótica de Frei Malthus se sincretiza com o seu cristianismo.

Pela culpa da sua indiferença com a dor do mundo, em sua oração, o Santo não pede perdão a Deus, mas à prostituta, ao mesmo tempo em que se mostra grato por ter aprendido a ser bom. E é nisso que consiste o traço mais importante do erótico em *Hilda Furacão*: o seu caráter político, subversivo e transgressor. Como consequência do exorcismo ao qual fora submetido, Malthus sofre uma importante revolução interna, como se pode observar no seguinte diálogo com o amigo Roberto Drummond:

- Você está diante de um novo herói da classe operária. Trabalhei cinco dias como operário da Mannesmann – e ainda com a palma das mãos voltada para cima: - ninguém mais pode dizer que eu não sei como vive o trabalhador brasileiro. Referia-se evidentemente ao que Hilda Furacão disse a seu respeito na Noite do Exorcismo.
- O que está acontecendo com você, Santo? Quer dizer que o Clube da Lanterna vai perder um ilustre militante?
- Já perdeu. Ser lacerdista absolutamente não combina com a condição de orientador da JOC.
- Orientador da JOC? – estranhei. – Você diz da Juventude Operária Católica?
- Por que esse espanto todo?
- Porque você sempre foi de direita e a JOC, pelo menos, se diz de esquerda.
- Se diz não. A JOC é de esquerda, só que onde você vê Marx, Engels, Lenin, Stalin, Krushev¹⁴... e agora Fidel Castro, a JOC vê Cristo. Pois Cristo está no coração da JOC (DRUMMOND, 1991, p.131-132).

Frei Malthus, desse modo, passa a não mais estar indiferente à dor do mundo, aos desprivilegiados e ao padecimento daqueles que sofrem. Busca, na sua vocação para o cristianismo, a militância política e a justiça social. Drummond lega à sua personagem feminina o poder de desvelar as incoerências e hipocrisias professadas por parcela de uma instituição religiosa ao mesmo tempo em que permite que o Santo passe a enxergar a coerência da ação cristã em outras vertentes do catolicismo. Não à toa, nessa metamorfose de Frei Malthus, ele busque se aproximar de uma figura ímpar para a causa dos direitos humanos no Brasil, Dom Hélder Câmara. Depois de ter vivenciado uma experiência com os marginalizados nas favelas do Rio de Janeiro e ter encontros com o bispo, Malthus afirmou: “— A minha igreja, agora, continua sendo a igreja de Cristo, mas segundo a óptica de Dom Hélder Câmara” (DRUMMOND, 1991, p.148).

É imprescindível mencionar a importância de Dom Hélder Câmara na construção de uma Igreja Católica mais preocupada com as questões sociais no que diz respeito à pobreza e à injustiça de classe. Denominado patrono dos Direitos Humanos no Brasil, o religioso foi uma das principais vozes dissonante nos obscuros tempos do regime militar. O sacerdote foi

¹⁴ Membro do Partido Comunista Soviético.

um dos muitos católicos que construíram eco ao Concílio Ecumênico Vaticano II, que abria a igreja para a preocupação com as questões sociais (DOM TOTAL, 2021).

Diferente do Antão de Santo Atanásio, que na sua austeridade via o isolamento e a privação como as principais formas de alcançar a santidade, Frei Malthus parte para uma percepção do cristianismo que entende que a verdadeira forma de servir a Cristo é militar e garantir justiça social para aqueles que padecem. Assim, depois que Hilda Furacão o interpelou sobre a sua postura religiosa, o Santo se humanizou.

É na humanização de Frei Malthus, alicerçada no poder erótico de Hilda Furacão, que encontramos uma personagem que mais se assemelha ao Antão de Flaubert, que é cristão, mas não é implacável na fé, pois padece, tem medo, hesita e tem dúvida. O Santo de *Hilda Furacão* ama uma mulher, tem desejos por uma prostituta.

No que concerne ao relacionamento do santo com a pecadora e o sapato cravejado de vidrilhos, Hilda furacão, por intermédio de Madame Janete, descobre que o Santo está em posse do seu sapato, ou seja, ele é o príncipe encantado. Resolve encontrá-lo no convento para dizer que o ama desde a noite do exorcismo. Ele admite amá-la também, mas enfatiza a sua condição de frade como um impedimento. Agora que tinha encontrado o seu príncipe, Hilda Furacão decidiu deixar a Zona Boêmia e a sua rotina no quarto 304 do Maravilhoso Hotel, no dia 1º de abril de 1964, em consonância com a previsão de Madame Janet. Resolve, então, propor a Frei Malthus, que ele a acompanhe. Ao receber a dúvida como resposta, a pecadora dá o seguinte prazo para o Santo decidir: até 23h:59 do dia 31 de março. Logo, Drummond adere a certa tradição no tratamento artístico dos relacionamentos amorosos na ficção, que consiste na relação obstáculo/desejo:

O diálogo entre o obstáculo e o desejo se apresenta em todos os amores e assume sempre a forma de um combate. Desde a dama dos trovadores, encarnação da distância - geográfica, social ou espiritual -, o amor tem sido contínua e simultaneamente interdição e infração, impedimento e contravenção. Todos os casais, dos poemas e romances, do teatro e do cinema, enfrentam esta ou aquela proibição, e todos, com sorte desigual, amiúde trágica, a violam (PAZ, 1994, p. 108-109).

De imediato, é possível observar dois obstáculos claros que impedem a efetiva comunhão amorosa do casal de *Hilda Furacão*: uma tradição religiosa expressa explicitamente na obrigação moral de um servo da igreja com o seu celibato e o jugo social implicado ao relacionamento amoroso com uma prostituta, embora o segundo não possua relevância na obra.

Frei Malthus liga para Hilda Furacão às 23h:51 do dia 31 de março com o intuito de confirmar que iria embora com ela. Combinaram de se encontrar no Minas Tênis Clube às 17h:00 do dia 1º de abril para partirem. Hilda chega ao clube um pouco antes das 5 da tarde,

mas o Santo não comparece, pois foi preso por militares da ditadura recém instaurada, acusado de subversão. Conseqüentemente, como na citação de Paz (2001), em *Hilda Furacão* há também um casal que encontra obstáculos para a realização de seu amor, do seu desejo. E também recebem, mesmo transgredindo o interdito religioso/moral, um final trágico.

Drummond não oferece aos seus leitores um clichê amoroso ou um final feliz para sempre. O desejo, Eros, é o verdadeiro protagonista da trama. É através do erotismo político de *Hilda Furacão* que a realidade alienada se manifesta e se carnaliza diante dos leitores. As tentações de Frei Malthus, o amor erótico pela prostituta, resgata o Santo de sua má atuação cristã e o coloca na dianteira da luta por um mundo mais justo e igualitário. Malthus é cristianismo erotizado e, uma importante simbologia está no esconderijo que ele deu para o sapato de Hilda Furacão, um cofre atrás da reprodução de *A tentação de Santo Antão*, de Pieter Brueghel, o Moço. O erotismo está no âmago da sua santidade.

4.2 Mal de Hilda: a prostituta sagrada e o feminino

A heroína de Drummond está munida de um poder inverossímil, já que condensa em si ao menos dois fatores geradores de discriminação: o feminino e a prostituição. Ainda assim, o autor escolhe legar à Hilda Furacão o poder de conscientizar Frei Malthus da sua postura incoerente com a ideologia e a filosofia cristã. Soma-se a isso o poder de fazer frente aos poderosos de Belo Horizonte – empresários, políticos e representantes da Tradicional Família Mineira – em prol dos marginalizados da Zona Boêmia e se sobressair ao Partido Comunista como figura de resistência e subversão. Diante disso, por que Drummond escolheu um sujeito que historicamente tem a voz roubada para, na sua ficção, integrar o topo da pirâmide social?

Para que se possa dimensionar esse ato literário de subversão da ordem tradicionalmente constituída, é interessante delinear brevemente o histórico atrelado ao entendimento do feminino e mesmo da prostituição na história da humanidade. Para tanto, recorre-se aqui ao *Malleus Maleficarum (O martelo das feiticeiras)* (KRAMER; SPRENGER, 2020), escrito em 1487, na Idade Média, pelos inquisidores Heinrich Kramner e James Sprenger, com o propósito de servir de manual de caça às bruxas, e *A prostituta sagrada*, de Nancy Qualls-Corbett (QUALLS-CORBETT, 1990).

Na introdução de *O martelo das feiticeiras*, Rose Marie Murano desempenha um levantamento da condição sociocultural da mulher ao longo da história da humanidade. Segundo a autora, por muito tempo o feminino gozou de excessiva importância na dinâmica

social. Acreditava-se que a procriação se dava exclusivamente em função do elemento feminino. Ainda não se conhecia o papel genético do homem no processo de concepção da vida. Este, era tido como um dom divino concedido às mulheres. Em épocas nas quais os seres humanos coletavam alimentos com fins de sobrevivência, havia um sistema de organização social que não conhecia a centralização do poder, mas vivia em mútua cooperação.

Os homens passam a exercer com exclusividade as instâncias de poder, a partir da escassez de alimentos, que inviabilizava a coleta e a caça de pequenos animais. A força física passa a ser indispensável para a subsistência, já que é preciso recorrer à caça de animais maiores. E como a alimentação está escassa, os agrupamentos sociais passam a competir e a brigar pelo que há disponível. A partir dessas rupturas, pode-se supor a gênese das guerras, conforme Murano.

O processo de sedentarização dos ser humano trouxe a consolidação do modelo patriarcal de existência. A terra, a propriedade privada, pertence ao homem. A sexualidade feminina passa a ser controlada, a fim de que ela possa gerar mão-de-obra para a agricultura e para a guerra. E a virgindade torna-se central para garantir a hereditariedade das posses masculinas.

O modelo patriarcal se torna norma, sendo mantido entre as gerações até os dias atuais, e as relações de poder põem um severo distanciamento entre os sexos. Na Grécia antiga, por exemplo, as mulheres tinham pouquíssima relevância, restando-lhes os papéis de mãe ou prostituta. Segundo a mesma autora, essa situação só se revertia em períodos de guerra, nos quais os homens passavam a ser escassos. Nessas ocasiões, as mulheres deixavam a sua condição de dominadas, restritas ao espaço privado, e adentravam no espaço público.

O advento e a consolidação do modelo patriarcal de existência, não por coincidência, acontecem simultâneos à mudança dos sexos na construção das mitologias. O mito criador da humanidade, que por muito tempo poderia ser atribuído a uma deusa, pela associação direta do feminino com a fecundidade e a gênese da vida, passa a ser integrado por um deus homem, o pai de todos.

Atendo-se especificamente ao cristianismo, já que constitui importante elemento semântico em *Hilda Furacão* e é quase unânime na fé dos países posicionados ao Ocidente do mapa, é possível enxergar a preponderância do masculino na construção da mitologia. Deus, o Pai, criou o mundo e o homem em seis dias e descansou no sétimo. Da costela desse homem, Adão, criou a mulher, Eva. Ou seja, ela se constitui como um fragmento, um pedaço do masculino. É à Eva, à mulher, a quem se atribui a desgraça do homem e das gerações posteriores que se seguiram ao primeiro pecado.

O Deus da tradição judaico-cristã, toda alicerçada na dominação do masculino sobre o feminino – conforme os livros do Pentateuco – em seu monoteísmo centralizador, deslegitima todas as divindades anteriores, principalmente aquelas alicerçadas no feminino. A mulher passa a ser um pedaço do homem, roubando-se a sua autonomia de ser inteiro e independente. Quando se é atribuído algum poder ao feminino, ele tem associação negativa, inclinação para o mal. Eva seduziu Adão para que ele cedesse ao desejo de comer do fruto proibido. Assim sendo, a mulher amaldiçoa perpetuamente as gerações posteriores como consequência do pecado primordial.

E é o Gênesis que trará o universo simbólico e toda a carga semântica associada ao feminino. Eva norteará uma rígida concepção de mulher no Ocidente. Aquela que seduz, que está relacionada ao mal, já que sucumbiu às artimanhas da serpente e fez com que o homem agisse do mesmo modo. Mas, principalmente, a mulher é aquela que se deve controlar, pois pode colocar o homem em ruína. A sua sexualidade é venenosa e perigosa.

E é na construção simbólica da mulher fatal, sedutora e diabólica, que está alicerçada a caça às bruxas e, conseqüentemente, a literatura que deveria orientar os que assumiriam a posição de combate frente às forças do mal, os inquisidores. E o *Malleus Maleficarum*, manual de caça às bruxas da Idade Média, é uma dessas obras que serviram como um compêndio de orientações que auxiliavam na formação de religiosos para interrogar, prender, torturar e assassinar mulheres.

A personagem Hilda Furacão parece estar munida dos poderes historicamente legados às mulheres, ou seja, aqueles relacionados à sexualidade. A prostituta de *Hilda Furacão* é implacável no uso do erotismo para seduzir os homens, dissuadi-los das suas inclinações mesquinhas e fazer frente a intentos escusos e discriminatórios. Assim foi com Frei Malthus, com os políticos que almejavam concretizar o projeto da Cidade das Camélias e com a Tradicional Família Mineira, liderada por Dona Loló Ventura.

O Mal de Hilda, portanto, assume uma postura paradoxal. Tomando como base o sentido convencional da palavra “mal”, sabemos que há uma imediata associação com uma base semântica de coisas ruins: referência a doenças, contrário de bem, raiz de malefício, maléfico, malfeitor etc. E Drummond brinca com esse paradoxo ao colocar o Mal de Hilda como elemento de subversão de coisas ruins e, conseqüente, comunhão de coisas boas. Segundo o narrador, o Mal de Hilda é “um calafrio que subia pelas pernas e uma alegria infantil; alegria de menino que ganha o velocípede tão sonhado ou a bicicleta sempre aguardada e adiada; e alguma coisa próxima do delírio, um não-sei-quê político, por mais estranho que possa parecer” (DRUMMOND, 1991, p. 73-74).

É interessante analisar essas características descritas pelo narrador. Ainda que seja um mal, os sintomas remetem a um êxtase, a um arrebatamento. Os homens acometidos pelo Mal de Hilda experimentam uma interrupção do estado de descontinuidade descrito por Bataille (2017) em *O Erotismo*. O retorno à infância, quando não se está completamente inserido na dinâmica das normas sociais ou no mundo descontínuo, remete a uma alegria mais espontânea. O delírio, aqui não como consequência de uma febre nociva, é a superação do limite das imposições sociais, o ato transgressor do mundo constituído no tabu. Mas de todos os sintomas, o que merece especial destaque é o “não-sei-quê político”.

O caráter político do erotismo na narrativa de *Hilda Furacão* merece, indubitavelmente, uma consideração à parte. Todos os demais sintomas do Mal de Hilda remetem a um movimento introspectivo, subjetivo, de superação do eu constituído na descontinuidade. O “não-sei-quê político” é coletivo, múltiplo. Nesse aspecto, o poder erótico de Hilda atua como uma desalienação do sujeito, que passa não só a perceber a si, mas ao contexto desigual, repressor e injusto em que está inserido. O erótico é a militância política da prostituta.

O poder de sedução e a associação da mulher com as forças do mal balizam a construção da potência do universo simbólico atrelado ao feminino. O levantamento dos signos que historicamente foram atribuídos às mulheres, pode auxiliar, a partir de um paralelo, a compreensão da personagem de Drummond. Por exemplo, no que concerne à subversão, Hilda Furacão ressignifica a própria definição denotativo da palavra mal, quando se define o Mal de Hilda. Ou seja, o poder amaldiçoado das mulheres assume, no texto de Drummond, uma conotação positiva.

O *Malleus Maleficarum*, o manual de caça às bruxas que deveria orientar inquisidores, não cessa de atribuir grandes poderes às mulheres, quase sempre associados à luxúria. A construção simbólica da mulher se dá em um tom inegavelmente misógino. Elas são retratadas ou como propensas, como presas fáceis às investidas de Satanás, ou como maléficas, ardilosas, detentoras de um poder diabólico. Mas toda a construção simbólica do feminino, para Kramer e Sprenger (2020), se alicerça de algum modo na sexualidade, como se pode observar na citação abaixo:

Cumpre dizer, conforme se demonstrou na questão precedente, que três parecem ser os vícios que exercem um domínio especial sobre as mulheres perversas, quais sejam: a infidelidade, a ambição e a luxúria. São estas, portanto, mais inclinadas que as outras à bruxaria, por mais se entregarem a tais vícios. Como desses três vícios predomina o último, por serem as mulheres insaciáveis etc., conclui-se que, dentre as mulheres ambiciosas, as mais profundamente contaminadas são as que mais ardentemente

tentam saciar a sua lascívia obscena: as adúlteras, as fornicadoras e as concubinas dos poderosos (KRAMER; SPRENGER, 2020, p. 129).

Por todo o *Martelo das feiticeiras* observa-se essa associação imediata entre a mulher, a sexualidade e o mal. As piores mulheres são as “Adúlteras, as fornicadoras e as concubinas”, ou seja, todas aquelas que de alguma forma vivem a sua sexualidade. As mulheres, na obra dos inquisidores, carregam o estigma do desejo carnal, sendo essa a sua principal arma diabólica. Inclusive, os pactos com o demônio, segundo os autores, se dão através de intercuro sexual. No âmago desse manual de caça às bruxas reside a necessidade de controlar o corpo feminino, associando-o a signos de maldade e perversão. Mas a obra não deixa de conceder poderes às mulheres, embora tal potência se efetive como consequência de pactos com Satanás. Assim, o poder das bruxas se atribui na mesma proporção em que elas negam Deus.

Kramer e Sprenger (2020) são responsáveis por uma obra que estimula e orienta a perseguição e a execução de mulheres, essas que, segundo a mitologia cristã, descendem daquela que primeiramente seduziu Adão para que ele pecasse. Mas ser diabólica não é o único traço característico que a tradição religiosa legou às mulheres. No outro extremo da simbologia construída para o feminino, há a castidade, a proximidade com Nossa Senhora, a Virgem Maria. Por conseguinte, a sexualidade feminina deve orientar o entendimento do tipo de mulher: se vive de alguma forma a sua sexualidade ou cede aos prazeres da carne, é satânica ou bruxa; se é adepta da castidade e da negação total do sexo, assim como Maria, é santa ou digna. Conforme os inquisidores:

Existem três coisas na natureza – as línguas, os eclesiásticos e as mulheres – que, seja na bondade, seja no vício, não conhecem moderação; e quando ultrapassam os limites de sua condição atingem as maiores alturas na bondade e as mais fundas profundezas no vício. Quando governados por espíritos do bem, atingem o acme da virtude; mas, quando governados por espíritos do mal, se comprazem nos piores vícios possíveis. (KRAMER; SPRENGER, 2020, p. 120)

Os autores de *O martelo das feiticeiras* só permitem às mulheres uma existência nos extremos, as veem como seres polarizados. O feminino aparece, para os inquisidores, em uma perspectiva antitética: a mulher é bem ou mal. E ser boa e virtuosa é ser assexuada, assim como ser má é ter alguma sexualidade. Ou seja, o sexo, o erótico, é o grande balizador do caráter das mulheres, segundo os religiosos medievais. Partindo para outra análise, independente da conduta da mulher, ela é colocada como um receptáculo, que pode receber espíritos bons ou maléficis. Elas podem ser como Maria, que recebeu o espírito santo de Deus, engravidou e gerou Cristo, sem relações sexuais. Mas também podem ser uma bruxa que, em um ritual

sexualizado (nem sempre consentido), recebe o espírito maligno em seu corpo. Para todos os fins, as mulheres são tomadas por entidade masculinizadas que interferem na sua autonomia.

O que se vê tradicionalmente nos ensinamentos religiosos cristãos é a separação entre a sexualidade e o sagrado. É preciso que o erótico seja negado para que se possa alcançar uma elevação ou iluminação divina. No modelo patriarcal de sociedade, faz-se necessário um controle rígido da sexualidade da mulher, já que esta, quando erotizada, corrompe a si e aos homens que sucumbem ao seu poder. Mas esse não foi sempre o modelo preponderante, o que pode se atestar a partir da análise de figuras como as das deusas do amor e a Prostituta Sagrada.

O modelo patriarcal centralizado nem sempre foi a norma homogênea para orientar a cultura, a religião, a economia e a sociedade de maneira geral. Via-se, em muitas sociedades, a divinização dos signos ligados ao feminino. Muitas regiões do mundo antigo cultuavam deusas que tinham a sexualidade e a fertilidade como principais características constitutivas da sacralidade. Desse modo, não havia uma separação entre o corpo e a alma ou entre a sexualidade e o divino. Para essas sociedades, o erotismo era genuinamente sagrado.

A figura da prostituta sagrada pode vir a auxiliar o entendimento do Mal de Hilda e a sua contradição semântica com o termo “mal”. A prostituição sagrada se caracterizava por uma ritualização ou divinização da sexualidade. Havia templos dedicados ao culto de deusas do amor. Esses espaços eram ocupados por sacerdotisas que possuíam estreita relação com as divindades. As sacerdotisas eram as prostitutas sagradas, que ficavam responsáveis por receber visitantes no templo da Deusa.

Os homens que passavam pelos templos, buscavam a prosperidade e a fertilidade constitutiva dessas divindades. Para esse fim, tinham relações sexuais com as prostitutas sagradas, o que constituía um ritual religioso. As sacerdotisas, durante o sexo, encarnavam a própria deusa do amor, que concedia graça àqueles que a buscavam. Antes de sair, os homens deixavam dinheiro no templo. Os valores deixados pertenciam ao próprio templo, e não a prostituta. Essas mulheres que serviam às deusas não tinham poderes sobrenaturais, eram essencialmente humanas. A prostituta sagrada

é mulher mortal devotada à deusa. Sua beleza, seus movimentos graciosos, sua liberdade da ambivalência, suas ansiedades ou autoconsciência em relação à sua sexualidade, bem como todos os atributos da deusa derivam da reverência que ela presta à sua natureza feminina (QUALLS-CORBETT, 1990, p. 88).

Nesses cultos às deusas do amor e da fertilidade, as mulheres não são meros receptáculos, ou joguetes das vontades sobrenaturais de espíritos bons ou maus. A prostituta sagrada é uma mulher autônoma e devota da deusa do templo em que é sacerdotisa. A sua

postura e as suas ações refletem a sua veneração ao sagrado feminino. Essas sacerdotisas atuam como uma representação humana da deusa.

Desse modo, pode-se enxergar na personagem Hilda Furacão e em seu paradoxal Mal de Hilda, uma estratégia literária para se problematizar o feminino a partir da construção simbólica que a história da humanidade lhe legou. Ou seja, a prostituta construída por Drummond condensa em si a tradição dos polos a que se convencionou colocar a mulher, pois ela é simultaneamente tida como diabólica e sagrada, a depender da ótica das outras personagens.

Para os que esperavam na fila do quarto 304 do Maravilhoso Hotel para ter relações sexuais com Hilda furacão e que, aparentemente, já se encontravam contagiados pelo Mal de Hilda, os relatos das sensações experimentadas são postos em uma grandiosidade rara e em aspectos positivos de genuína alegria transcendente:

- Dá um calafrio como febre e você sente vontade de abraçar o mundo.
- Outros acrescentavam:
- É como cheirar lança-perfume.
- E o que não deixava de ser estranho:
- A gente fica querendo revirar o mundo pelo avesso (DRUMMOND, 1991, p. 72).

As descrições das sensações parecem, a princípio, fazer sugerir uma doença, mas a febre se converte em desejo de “abraçar o mundo”, é um contágio essencialmente agregador. Em suma, o contagiado se sente tão pleno, que deseja que todos se sintam do mesmo modo: entorpecidos, querendo superar o mundo descontínuo, ultrapassar os limites e alcançar o êxtase, o nirvana ou qualquer elevação transcendente, mas não essencialmente particularizada, pois o erotismo de *Hilda Furacão* é politicamente democrático.

Hilda Furacão, assim como a prostituta sagrada, está posta em um contexto em que a sexualidade feminina se encontra sob uma aura sacra, não sem profanar a perspectiva cristã, já que aqueles que saíam do quarto da prostituta vinham como “quem volta do paraíso” (DRUMMOND, 1991, p. 73). É como se Drummond promovesse uma conciliação entre o erótico e o sagrado cristão, corrigisse o distanciamento entre a alma e o corpo, tão caro ao cristianismo.

Ainda sobre o efeito inebriante, libertador, sacro e político do Mal de Hilda, Drummond narrador recolhe depoimentos daqueles que estiveram com a prostituta e os publica na *Folha de Minas*:

‘Quando a fila na Rua Guaicurus chegou à escada do Maravilhoso Hotel e senti que, daí a pouco, ia ver Hilda Furacão nua, descobri que a alegria é a maior reivindicação política da humanidade.’

(César Luigi Romano, 23 anos, solteiro, membro da comissão de greve dos bancários.)

‘Eu podia ser alegre! Eu podia ser alegre!’

(Carlos Matusalém, estudante, terceiro ano de engenharia.)

‘O que sei? Sei que flutuava e acreditava no socialismo.’

(Mauro Freitas, secretário do Diretório Central dos Estudantes.) (DRUMMOND, 1991, p. 74).

Os poderes eróticos de Hilda Furacão, tão semelhantes àqueles das bruxas medievais, ou seja, alicerçados na sedução e na sexualidade, estão colocados a serviço da construção de um mundo melhor. É como se os religiosos de outrora ignorassem o feminino como instrumento de construção de uma sociedade mais justa e inclusiva. A mensagem que o autor parece querer transmitir é a de que a alegria deve ser a principal reivindicação política. Qualquer pauta de militância busca a supressão de um cenário hostil, desigual ou repressor para se alcançar a alegria. A luta mais justa é aquela que busca a felicidade do povo.

Assim como acontecia com as prostitutas sagradas, a relação sexual com Hilda Furacão se dava a partir de um ritual erótico. Os homens recebiam da prostituta do quarto 304 do Maravilhoso Hotel o corpo nu em santa comunhão, com todos os ritos respeitados. Hilda é uma sacerdotisa e o quarto é o seu templo. O culto da prostituta se dava da seguinte forma:

fechada a porta do quarto 304, vinha o momento em que dava o célebre beijo naqueles homens aflitos e os deixava atacados para todo o sempre pelo Mal de Hilda; por fim, o ritual para ficar nua — despia-se lentamente, cada peça de uma vez, até ficar apenas com a calcinha preta, que mereceu um poema do poeta Edison Moreira; a cronometragem só começava quando uma lâmpada vermelha acendia na porta do quarto 304 – chegava então a hora mais aguardada: a hora de fazer amor com Hilda Furacão e subir pelas paredes.

Ninguém escapava; quem saía do quarto 304 levando na pele o perfume Muguet du Bonheur usado pela Garota do Maiô Dourado estava incuravelmente contaminado pelo Mal de Hilda (DRUMMOND, 1991, p. 76).

O que Hilda Furacão parece executar com o seu ritual erótico, tomando a prostituta sagrada como referência, é uma celebração às deusas do amor, que no mundo grego é o próprio Eros. Assim como os homens das antigas sociedades, que procuravam o templo em busca de bonanças, os clientes de Hilda Furacão buscavam a alegria, o amparo para fazer frente às suas aflições. Uma vez contaminados, desejosos de virar o mundo pelo avesso, eles rompem os grilhões e as imposições sociais e passam a militar pela alegria, pelo desejo.

É indispensável mencionar um dos mais importantes elementos para o contágio e a perpetuação do Mal de Hilda, o perfume Muguet du Bonheur que, em tradução literal, significa

Lírio da felicidade. No Brasil, o Muguet é conhecido como lírio-do-vale. Essa planta se caracteriza pelo perfume e simboliza felicidade e sorte (ARTE E BLOG, 2015). Mas assim como a prostituta criada por Drummond, a planta também é paradoxal, pois é venenosa, tóxica (RUBIALES, 2018).

O lírio-do-vale também está representado no texto bíblico, mais de uma vez, como sinônimo de beleza. No Velho Testamento, em Cantares 2:1, lê-se: “Eu sou a rosa de Sarom, o lírio dos vales. Qual o lírio entre os espinhos, tal é a minha amiga entre as filhas” (BÍBLIA, 2010, p. 696). Já no Novo Testamento, em Mateus 6:28-29, encontra-se a seguinte menção a planta: “E, quanto ao vestido, por que andais solícitos? Olhai para os lírios do campo, como eles crescem: não trabalham nem fiam; E eu vos digo que nem mesmo Salomão, em toda a sua glória, se vestiu como qualquer deles” (BÍBLIA, 2010, p. 9).

Na primeira citação, em que há um diálogo entre os amantes Sulamita e Salomão, aquela se define como a “rosa de Sarom”, região conhecida por ser fértil e abundante de flores (SIGNIFICADOS, 2020), e este a define como o lírio entre os espinhos, ou seja, que ela é de uma beleza ímpar, de destaque. Na citação do Novo Testamento, Jesus Cristo menciona o lírio do campo como uma flor dotada de beleza tal, que nem mesmo Salomão, com a sua mais bela vestimenta, poderia superar.

Como se pode observar, o lírio-do-vale é dotado de uma ampla rede simbólica. Para seguinte análise, merecem destaque três características da planta: a beleza inigualável, o signo da felicidade e a toxidade. O perfume Muguet du Bonheur conflui esses três atributos. No que tange ao belo, basta que se recorra às descrições da aparência de Hilda Furacão e à condição de perplexidade em que ela coloca os homens. A segunda característica se observa no estado daqueles que foram contagiados pelo Mal de Hilda, de uma incontrolável alegria. A toxidade está na própria dinâmica do contágio, já que aqueles que traziam consigo o perfume da prostituta, findavam como “incuravelmente contaminados”.

O perfume Muguet du Bonheur é como uma sombra da prostituta, como um halo que acompanha os seus passos e se apropria dos espaços por onde ela anda, sentido primeiro pelo olfato, mas digerido pelo espírito dos homens. O próprio Frei Malthus não conseguia estar indiferente ao perfume, causava-lhe profundas dores de cabeça. Mas em especial, o cheiro do perfume, em seu movimento inebriante, levava alegria e esperança para os corações dos aflitos que historicamente viviam tempos sombrios.

O Mal de Hilda, para além da perspectiva etimológica, representa o bem, a esperança em um mundo melhor. Drummond joga com a construção simbólica do feminino fortemente respaldada pelo cristianismo, que dá a mulher poderes, mas julga-os baixos e

profanos, como algo que deve ser evitado e combatido. O autor mantém o discurso de um poder inerente ao feminino, que está diretamente ligado à sexualidade, mas subverte a conotação negativa e faz da sua heroína uma prostituta sagrada. Onde o pensamento cristão vê Satanás, *Hilda Furacão* apresenta Eros.

É importante que não esquecer o aspecto político do Mal de Hilda. Na perspectiva drummondiana, Eros serve ao social. Frei Malthus julgava-se contaminado – não só pelo perfume, mas pelo sapato da prostituta – quando resolveu mudar sua conduta, sua prática cristã, e passar a se preocupar com as pessoas que realmente padecem no Brasil. Hilda Furacão é a frente de resistência política às opressões, a sacerdotisa de Eros, o feminino em peleja com os representantes do dono do céu, descendentes dos antigos inquisidores.

5 “NÃO EXISTE PECADO DO LADO DE BAIXO DO EQUADOR”¹⁵: A NUDEZ E O CARNAVAL COMO ELEMENTOS DE TRANSGRESSÃO

A transgressão organizada forma com o interdito um conjunto que define a vida social (BATAILLE, 2017, p. 89).

A transgressão está representada de muitas formas em *Hilda Furacão*, quase sempre inspirada pelo erotismo ou pelo humor. Para além do Mal de Hilda, as ações transgressivas do enredo encarnam diversificados movimentos que fazem frente a contextos repressivos ou silenciadores do impulso caótico do desejo. No romance, a transgressão frequentemente se efetiva pela ação das personagens, mas não somente, pois os espaços assumem também uma forma de microcosmo de resistência contra a opressão, como a Zona Boêmia, por exemplo.

O erotismo de *Hilda Furacão* tem uma postura político-revolucionária, não por acaso se apresenta como uma alternativa mais eficaz do que o Partido Comunista para corrigir desigualdades ou estimular a resistência contra as mais diversificadas opressões e injustiças. E a militância erótica do romance não se efetiva na luta armada, como ficou tão em voga na resistência das esquerdas no período histórico brasileiro que compreende à ditadura militar.

As armas do erotismo revolucionário da narrativa de Drummond para resistir à opressão ou à institucionalização da tristeza e do medo, são o amor, o riso, a nudez e o carnaval. A transgressão se concretiza no uso bélico dos afetos. A revolução afetiva de *Hilda Furacão* faz desnudar o desejo apreendido pelo interdito que, apesar de oculto, está sinalizado em objetos de vontade.

O poder transgressivo do erotismo não pode, no entanto, superar permanentemente o contexto interdito pois, como afirma Bataille (2017), nem sucessivas transgressões podem eliminar definitivamente um interdito. Por isso, Drummond recorre com tanta frequência ao carnaval, tanto à objetividade da festa popular, quanto à utilização abstrata do processo de carnavalização. Em ambos os casos, encontram-se não só o caráter subversivo de classes, por exemplo, mas a transitoriedade, já que a festa possui início e fim pré-determinado.

Bataille (2017) coloca a transgressão como uma instância que tem a sua função na vida social, que dialoga com o interdito e o desejo na própria dinâmica das relações cotidianas. A liberação para o êxtase que é dada na superação dos limites (do interdito) não pode ser

¹⁵ NÃO existe pecado ao Sul do Equador. Compositor: Chico Buarque e R. Guerra. In: BUARQUE, C. **Chico canta**. Rio de Janeiro: Philips (Universal Music), 1973. 1 CD. Faixa 6 (3 min).

perpetuamente efetivada. O mundo do desejo tem prazo de validade não só para Bataille (2017), mas para o próprio Drummond que, em *Hilda Furacão*, tão frequentemente remete ao carnaval e ao seu caráter efêmero, seja na objetividade concreta da festa popular ou no campo conceitual da carnavalização.

5.1 Padre Geraldo Cantalice e o Adão nu

Padre Geraldo Cantalice é posto na narrativa em perfeita oposição a Padre Nelson. Ambos são líderes católicos na cidade de Santana dos Ferros. Porém, são construídos a partir de processos semânticos distintos e polarizados. Essas figuras religiosas atuam como os dois lados de uma moeda, representando as discordâncias institucionais dos que integram a Igreja Católica ou, mais especificamente para esta pesquisa, a dinâmica do interdito com a transgressão.

Padre Nelson é uma personagem que simbolicamente representa o poder imobilizante da interdição no seu trabalho permanente de restringir o acesso ao prazer, assim como Hilda Furacão e a “doença” associada à prostituta, o Mal de Hilda, integram e afiguram o campo semântico do desejo. Padre Geraldo Cantalice, por outro lado, condensa em si o aporte revolucionário da transgressão, em perfeita simetria de oposição ao seu antecessor.

A transição de líderes religiosos não acontece sem resistência, pois a deposição de Padre Nelson se deu através de uma carta anônima mandada ao Bispo e não exatamente por um unânime desejo popular. Desse modo, há fiéis órfãos do antigo padre, assim como os filhos do Pai da Horda primeva de Freud (2013). Sendo assim, o pai parte, mas o signo das normas que ele instituiu, passa a existir não mais na elocução de Nelson, mas de maneira abstrata e subjetiva no coração dos santanenses.

A vinda de Padre Geraldo Cantalice, como consequência do saudosismo de Padre Nelson, enfrentará resistências e, a primeira delas se dá na construção de uma nova igreja para Santana dos Ferros, que deve ocupar o mesmo lugar da antiga, ou seja, o novo se apresenta subversivamente diante do velho. Mas o novo líder religioso de Santana não impõe a destruição da antiga igreja ou a construção nova, opta por um gesto democrático, que é a colocação de um plebiscito para que as pessoas decidam. Drummond escolhe as suas tias, Ciana e Çãozinha, para representar a oposição velho/novo ou interdito/transgressão. Ambas já tinham opinião divergentes em outras questões, assim também

as dividiu o plebiscito, orientado pelo Padre Geraldo Cantalice, o novo vigário, para saber se deviam derrubar a velha matriz para erguer uma nova de ousadas linhas modernas. Santana dos Ferros dividiu-se então entre colorados e celestes — os colorados (caso de Tia Çãozinha) adeptos da igreja moderna, os celestes (caso de Tia Ciana) defensores da igreja antiga. Tia Çãozinha usava um lenço vermelho no pescoço e cantou vitória — a velha igreja foi derrubada e uma nova, moderna, no feitiço da igrejinha de Niemeyer na Pampulha, foi erguida (DRUMMOND, 1991, p. 24).

Nelson, não faz exercer a sua vontade, mas o desejo do povo. Sem esquecer o caráter político de *Hilda Furacão*, os dois líderes religiosos representam dois tipos de governo, um democrático e o outro autocrático. A democracia de Cantalice dá voz a todos, é múltipla, multifacetada e agregadora.

Ainda no caráter político da obra, as tias de Drummond, na disputa entre o velho e o novo, estão representadas com as cores que convencionalmente são atribuídas à esquerda e à direita: Çãozinha, vermelho Padre Geraldo Cantalice não assume, como se pode ver, uma postura autoritária como fazia Padre e Ciana, azul. A tia colorado é progressista, deseja o novo, e a tia celeste é conservadora, quer manter o velho. É importante atentar para o lenço vermelho de Tia Çãozinha e o caráter simbólico representado nele: o pano encarnado no pescoço, para além da cor da bandeira do Partido Comunista, possui o signo revolucionário dos farroupilhas.

Padre Geraldo e Tia Çãozinha transgridem o velho que está representado nas leis de Padre Nelson e na sua antiga matriz. No lugar do austero uníssonos do antigo capelão, o movimento revolucionário quer trazer “ousadas linhas”. Nos tempos de Padre Nelson não havia margem para ousadia, o próprio riso era proibido. O novo padre traz, para Santana dos Ferros, a revolução democrática político-afetuosa não armada ou silenciadora das discordâncias. E parte importante da política de Geraldo consiste em libertar o povo santanense dos grilhões impostos por Nelson, inclusive as prostitutas Alição, Alice e Alicinha, que se encontravam ainda isoladas do restante dos cidadãos de Santana dos Ferros. E a libertação das três cortesãs teve o importante intermédio de frei Malthus, já metamorfoseado pelo contato de Hilda Furacão:

se o Padre Geraldo Cantalice permitia os bailes de carnaval, antes proibidos, sem que os sinos dobrassem em protesto; se permitia que as moças exibissem as pernas nas praias do rio, usando ‘maiôs ousadíssimos’; se os namorados já podiam beijar-se livremente sem ser advertidos por um sacristão ou um soldado; se já era assim, no entanto, as três prostitutas mais velhas e conhecidas de Santana dos Ferros, Alição, Alice e Alicinha, nas quais já falei, continuavam confinadas: só podiam deixar o beco onde moravam para ir até a metade da ponte gozar a fresca da tarde.

Ah, o que fez nosso Santo?

Colheu as três mais belas rosas dos canteiros que a pobre Dona Nhanhá tratava com tanto desvelo e carinho, as rosas que ela oferecia a Santana, e pouco se importando se era ou não seguido pela beata Fininha, ofereceu uma rosa a Alição, outra a Alice e a terceira a Alicinha; feito isso, prometeu às três:

— Vou agora mesmo sugerir a Padre Geraldo Cantalice que revogue esse confinamento, essa proibição absurda que fere a bondade que o Cristo tem no coração. E cumpriu o que prometeu: sempre seguido pela beata Fininha, entrou na casa paroquial e o Padre Geraldo Cantalice não apenas atendeu à sugestão do Santo: pediu que fizesse ‘a gentileza cristã’ de comunicar em seu nome às três madalenas que eram livres para ir e vir, livres até mesmo para frequentar as três igrejas. Então, para surpresa maior da beata Fininha, que era onipresente, Frei Malthus convidou para acompanhá-lo na missão o poeta Geraldo Matta Machado e o dentista prático Dodô Caldeira, os quais em outros tempos chamava de ‘perigosos hereges’ e agora, com tapinhas nos ombros, chamava de ‘meus queridos hereges’ (DRUMMOND, 1991, p. 101-103).

Os santanenses, com o Padre Geraldo Cantalice, assistem à libertação de seus desejos, à abertura ao mundo dos prazeres, que tão duramente lhes foram negados nos tempos de Padre Nelson. O tempo do novo padre é o da ousadia, seja na arquitetura da igreja, na liberação do carnaval ou nos modelos dos maiôs. Geraldo garante aos habitantes de Santana dos Ferros aquilo que os contagiados pelo Mal de Hilda consideravam a maior reivindicação política, a alegria.

Toda a revolução descrita no enredo de *Hilda Furacão* conduz a militância política na direção da obtenção de alegria. Drummond parece querer construir a ideia de que a felicidade deve ser a grande pauta de luta. A consequência da liberdade, da justiça social e da correção das desigualdades é a alegria. E o meio que possibilita a conquista dessa reivindicação política é o erotismo em sentido amplo. Prova mais evidente da potência do erótico no romance é a transformação de Frei Malthus e a sua consequente mudança de ação cristã.

O Malthus exorcizado por Hilda Furacão não mais põe a sua cristandade a serviço dos privilegiados. Hilda o contagiou e o fez sentir a dor do mundo, fazendo com que ele ressignificasse as suas atitudes cristãs. O Santo pós exorcismo tira da santa de barro as rosas cultivadas por sua mãe, Dona Nhanhá, e as dá às três prostitutas marginalizadas pelo antigo capelão da cidade. Ele concebe o ato de confinar as três mulheres como um atentado à bondade de Cristo e, junto com o Padre Geraldo Cantalice, garante o livre trânsito das prostitutas pela cidade e o direito de frequentar as igrejas.

A frente revolucionária dos afetos, da justiça e da bondade tem Frei Malthus, Hilda Furacão e Padre Geraldo Cantalice como principais representantes. E a mais importante ação dessas personagens consiste em agregar os marginais e os diferentes no seu projeto de reivindicação da alegria, ato diametralmente oposto à política sectária e unilateral de Padre Nelson. Os outrora rejeitados como hereges agora passam a ser tratados como “queridos”. Drummond coloca a alegria numa perspectiva plural. A verdadeira felicidade é um bem comum, não pode ser exclusividade de um grupo. A gestão de Padre Geraldo carnavaliza inteiramente a outrora encarcerada cidade de Santana dos Ferros. Com o novo sacerdote, os

livros comunistas (estes, enviados pelo sobrinho de Tia Ciana, que, por sinal, é o narrador destas histórias de agora) entravam nas casas de família; mulheres abandonavam os maridos, maridos traídos já não lavavam a honra com sangue e mesmo o sacristão e congregado mariano Zé Didim, que antes camuflava a sua condição de homossexual, agora assumia trejeitos e ares femininos, e o que disse o Padre Geraldo Cantalice a uma comissão de Filhas de Maria que foram pedir o afastamento de Zé Didim? Disse:

— Cada qual como Deus fez! (DRUMMOND, 1991, p.116).

Santana dos Ferros se torna uma cidade essencialmente inclusiva. Não há mais espaço para um pensamento ou uma ideologia superior e única nem para uma cultura exclusiva ou privilegiada. Os santanenses passam a coexistir leais às suas características subjetivas, seja nas concepções político-ideológicas; na escolha de uma mulher em permanecer ou não em um casamento ruim, sem ser julgada ou morta por isso; ou mesmo na sua orientação ou identidade sexual, como no caso do sacristão Zé Didim. Para o Padre Geraldo Cantalice, todos os seres são bênçãos divinas, pois foram feitos como Deus quis.

As radicais mudanças em Santana dos Ferros, por outro lado, não tiveram adesão unânime, como se pode observar na citação acima, em que as “Filhas de Maria” pedem o afastamento do sacristão que, na gestão de Padre Geraldo, decide se aceitar como é. As saudosas de Padre Nelson se frustram mesmo com a ausência de duras penitências – como fazia o antigo capelão – por parte do novo padre. Nas confissões, Cantalice

ouvia calado o relato dos pecados, nada perguntava, e distribuía penitências assim:

— Minha filha, dedique um pensamento aos pobres do mundo. ou:

— Caríssima irmã, reze de todo coração uma ave-maria para os filhos das tempestades e das tormentas (DRUMMOND, 1991, p.115).

As brandas penitências do novo padre causavam nas fiéis órfãs de Padre Nelson um sentimento de falta de propósito, pois há uma dinâmica religiosa alicerçada na culpa: todos pecam diariamente, por isso precisam de punição constante para redimir esses pecados. O cristianismo de Nelson é introspectivo e severo, busca um constante autoaperfeiçoamento que se calca na castidade, na austeridade e na retidão. A função do pastor, nessa perspectiva, é garantir que as suas ovelhas não se desgarem do propósito. É uma religiosidade sisuda, vigilante e ensimesmada.

A religiosidade de Padre Geraldo Cantalice se orienta pelo que Hilda Furacão chama na narrativa de “dor do mundo”. O cristianismo do novo padre é militante, defende a justiça social e a correção das desigualdades. Pensa prioritariamente nas pessoas miseráveis que padecem todos os dias, em Santana dos Ferros, no Brasil e no mundo. Mesmo em introspecção,

nas orações, orienta que os fiéis não se esqueçam dos que sofrem. Ao contrário do pensamento autocentrado, Geraldo pede para que se pense no outro.

A rejeição dos que resistem às mudanças coordenadas pelo Padre Geraldo Cantalice tem o seu ápice na própria construção da nova matriz da cidade de Santana dos Ferros. Para a nova igreja moderna que seria construída por decisão de plebiscito, Padre Geraldo Cantalice convidou a artista Yara Tupinambá para pintar um painel, que representasse o paraíso, na parte interna do templo. Para esse fim, deu total liberdade a pintora, que representou o Éden com um Adão nu e uma Eva seminua.

A polêmica do Adão nu no painel da igreja realmente existiu, e o Drummond real, jornalista, fez a cobertura do escândalo. A pintora Yara Tupinambá (com “y”) também não é uma personagem puramente ficcional, é uma artista plástica mineira, de Montes Claros. Na construção ficcional do episódio, Roberto Drummond traz muito dos fatos ocorridos na ocasião para a narrativa de *Hilda Furacão*.

O escândalo do painel da igreja de Ferros é lembrado em matéria escrita por Humberto Siqueira, jornalista do *Estado de Minas* (SIQUEIRA, 2013). A semelhança com o romance de Drummond principia com a chegada de um novo padre para a cidade em 1959, José Casimiro da Silva, provavelmente a inspiração para a criação de Padre Geraldo Cantalice. É interessante se ater a data, que corresponde ao início da narrativa, assim como o ano em que Hilda Gualtieri Von Echveger parte para viver na Zona Boemia de Belo Horizonte e se metamorfoseia em Hilda Furacão.

Houve realmente uma sugestão por parte do novo padre para derrubar a antiga matriz barroca e construir uma mais moderna, ao estilo da de Pampulha, em Belo Horizonte. Padre José Casimiro da Silva enviou uma proposta para o arcebispo da época e este sugeriu que a decisão ficasse a cargo dos paroquianos, através de um plebiscito. Sobre a consulta aos fiéis, há uma divergência – opondo narrativa ficcional e histórica – em relação as cores dos favoráveis e os contrários a demolição da velha matriz para a construção da nova.

Segundo Siqueira (2013), os favoráveis pela construção da nova igreja estavam simbolizados pela cor verde e os contrários, que desejavam manter a antiga matriz barroca, pelo vermelho. O que Drummond faz em sua narrativa é subverter não só a ordenação das cores, mas a própria semântica em relação a história de Ferros.

Em *Hilda Furacão*, os que desejam manter a matriz de Padre Nelson são os azuis, os celestes. Os que querem a nova igreja são os vermelhos, colorados. O autor parece trazer para o seu romance o significado revolucionário do rubro, que está carregado de signos

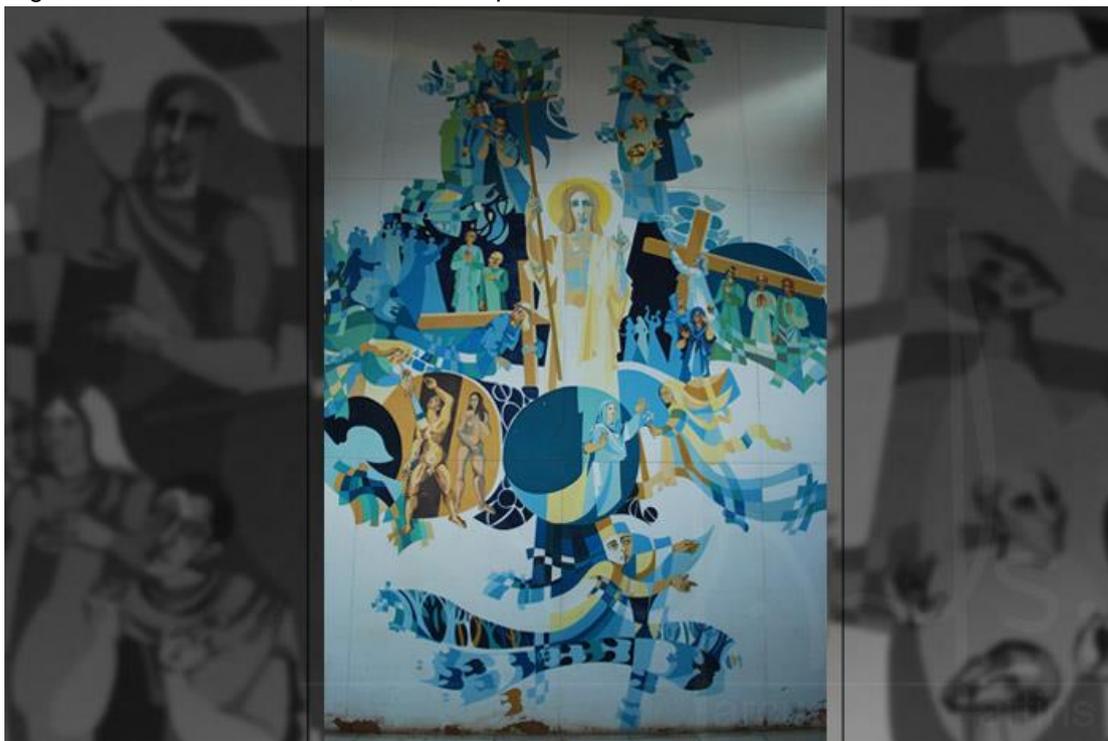
contundentes como, paixão, amor, força, excitação, entre outros. Para Roberto Drummond, a vivacidade do encarnado não deve representar a manutenção do antigo, mas o raiar do novo.

Outro ponto importante que distingue o real e o ficcional na narrativa da polêmica diz respeito ao próprio painel pintado na parte interna da nova igreja. Em ambos os textos a artista plástica teria recebido a liberdade para criar o que julgasse adequado para o contexto, mas em *Hilda Furacão* essa liberdade está condicionada a uma representação do paraíso. Segundo Siqueira (2013), que recolheu um depoimento da pintora sobre a obra denominada “A árvore da vida”, não era unicamente o Éden que estaria representado no painel de Yara Tupynambá:

Quando recebeu a encomenda do trabalho, Yara conta que refletiu bastante sobre o que poderia fazer. Optou por retratar a criação do mundo. ‘Fiz a história da religião católica. Começa com a criação do mundo e a separação de água e terra. Em seguida, a criação de Adão e Eva. Daí, vem o pecado do homem e sua expulsão da natureza. Na quarta cena, temos a anunciação, quando um anjo revela a Maria que ela conceberá o filho de Deus. A imagem seguinte é Jesus carregando a cruz. As duas últimas imagens retratam Pentecostes, com a descida do Espírito Santo sobre os apóstolos de Jesus Cristo e, por fim, após sua morte, uma imagem de santos da igreja saindo de seus ombros. O fiel que conhece o Evangelho vai identificar tudo isso na imagem’, diz a artista (SIQUEIRA, 2013, *online*).

A pintora, como se pode observar, idealizou uma obra condizente não só com o texto bíblico, mas com a percepção católica dele, ao contrário do que se vê e *Hilda Furacão*, que põe certo cinismo ou ousadia na personagem Yara Tupinambá. Roberto Drummond, por uma escolha estética, pôs em sua narrativa ficcional apenas um pedaço do painel da artista plástica, somente a parte em que se representa Adão e Eva nus no paraíso, que constitui um pequeno trecho da obra, como se pode observar na imagem abaixo, onde se vê, em uma fotografia de Martins (2011), o painel “A árvore da vida”:

Figura 1 – “A árvore da vida”, de Yara Tupinambá



Fonte: Martins, 2011

Diante da multiplicidade de acontecimentos bíblicos representados no painel, que vai do Gênesis ao evangelho de Cristo, Drummond escolheu destacar o canto inferior esquerdo da obra, aquele em que Eva aparece cobrindo os seus seios e a sua vulva e Adão exibe sem censura o seu falo, que aponta para baixo. Martins (2011) também fez uma fotografia em que se vê em destaque essa parte do painel:

Figura 2 – “A árvore da vida”, de Yara Tupinambá



Fonte: Martins, 2011

Para o autor de *Hilda Furacão*, apenas a cena transgressiva parece interessar. O polêmico nu acaba sendo a única imagem que os santanenses da narrativa ficcional veem. A escolha estética de Drummond pode ter duas razões: a intensificação da imagem simbólica da transgressão, pois a pequena parte da obra original ganha com exclusividade todo o espaço do painel, ou porque foi tudo o que viram os paroquianos da cidade de Ferros da narrativa histórica oficial.

Siqueira (2013) afirma que tal foi a polêmica, que vários bispos vieram a Ferros averiguar o painel da igreja, “A árvore da vida”. Como haviam discordâncias entre eles em relação a nudez de Adão, o caso foi confiado à decisão do Vaticano. Após a avaliação da cúpula maior da Igreja Católica, decidiram que a imagem estava de acordo com a instituição, e que, nas linhas do parecer, “era boa”. Drummond, por um artifício característico do humor, amplia a polêmica em *Hilda Furacão*, assim como o faz com o Adão nu. Na descrição realizada pelo autor, sobre a inauguração do painel da igreja, vê-se uma sucessão de desmaios entre os fiéis:

A igreja matriz foi aberta aos fiéis: quando Dona Naná Stanislau puxou a fita de inauguração do painel e caiu o plástico que o encobria, Adão apareceu em toda sua nudez aos olhos de todos; Dona Naná Stanislau desmaiou; seguiu-se um ritual de desmaio coletivo, do qual o mais espalhafatoso foi o da beata Fininha, pois foi antecedido por sua invocação preferida:

— Nossa Senhora do Perpétuo Socorro: tende piedade de nós! (DRUMMOND, 1991, p.78).

Roberto Drummond eleva o pudor a um nível caricatural. O episódio que posteriormente se tornou cômico, é colocado sob uma lente de aumento e exacerbado exponencialmente. Essa é uma forte característica de *Hilda Furacão*, que o autor concebe como uma reunião de causos que costumava contar em rodas de amigos. Nas narrativas cotidianas, muitas vezes com o propósito de adquirir a adesão e o riso do público, molda-se a história à revelia do contador. Drummond se apropria de boatos ou casos cômicos e os exagera, trabalhando neles de modo a propiciar o divertimento do seu leitor. Faz isso com a famosa prostituta Hilda Furacão, que na verdade era uma mulher pobre que viera tentar a vida em Belo Horizonte ou com a já divertida história do Adão nu no painel da igreja de sua terra natal.

O papel do erotismo em *Hilda Furacão*, uma vez mais, deve ser objeto de reflexão. Drummond lega ao elemento erótico o poder revolucionário de subversão da ordem socialmente estabelecida, tanto em uma perspectiva dos afetos, como no espectro político. Diante disso, qual seria o papel do pudor em uma narrativa que dá protagonismo ao erotismo? Por que exacerbar de tal forma o recato das personagens que representam beatas, de modo que elas desmaiem

diante de uma pintura que retrata um homem nu? Partindo desses questionamentos, tem-se que a relação da nudez com o pudor propicia a percepção de que este:

é um processo dinâmico, que deveria definir-se em termos de sociologia: só nasce a partir do momento em que percebemos que estamos nus. O mito de Adão e Eva ganha aqui enorme actualidade: nada, a não ser uma concepção estatística do pudor, mudou entre a inocência original e a consciência nascida do fruto da árvore da ciência. A intenção de encerrar o pudor em regras estáticas tornou a legislação sobre a moralidade pública tão absurda quanto arbitrária (BOLOGNE, 1990, p. 14).

O pudor, desse modo, está atrelado à consciência da nudez. Estar ciente de que se está nu, assim como a necessidade de cobrir-se, deve ser compreendido a partir de um estudo sociocultural. Toda aversão à nudez se alicerça em um conjunto arbitrário de normas, que são pré-definidas e internalizadas por pessoas que compartilham espaços de sociabilidade. O exacerbamento da reação das beatas, frente ao nu de Adão, pode ter como um dos propósitos a colocação do recato no campo do ridículo. Bataille (2017) reforça a ideia da arbitrariedade do pudor ao afirmar que a nudez

não é em si mesma obscena: ela se tornou obscena quase em toda parte, mas de modo desigual. É da nudez que, em razão de um deslize, fala o Gênesis, ligando à passagem do animal ao homem o nascimento do pudor que nada mais é, em outras palavras, que o sentimento da obscenidade. Mas aquilo que chocava o pudor no início do nosso século hoje não o choca mais, ou o choca menos. A nudez relativa das banhistas ainda é chocante nas praias espanholas, não nas francesas: mas numa cidade, mesmo na França, uma mulher em traje de banho incomoda um certo número de pessoas. Da mesma forma, incorreto ao meio-dia, um decote é correto à noite. E a nudez mais íntima não é obscena no consultório de um médico (BATAILLE, 2017, p. 243-244).

Bologne (1990) e Bataille (2017) compreendem o pudor a partir de certa relatividade, variabilidade ou arbitrariedade. As manifestações do recato são múltiplas. O sentimento de obscenidade alicerçado na falta de Adão e Eva para com Deus teria posto a nudez animal, ou seja, aquela indiferente ao seu estado, no âmbito do obsceno. A perspectiva da licenciosidade atrelada ao nu terá, portanto, condicionantes que se ligam a comunidades específicas. Logo, o choque ao pudor deve ser proporcional às características que imperam em determinado espaço social como, por exemplo, a religiosidade e a cultura.

Drummond insere Santana dos Ferros dentro de uma perspectiva específica de relação com a nudez. As beatas que desmaiam frente a imagem do Adão nu são a mesmas que foram guiadas por Padre Nelson e suas normas, que incluíam uma extensa lista proibitiva de vestimentas que sugerissem qualquer tipo de nudez, mesmo as menos explícitas. Inclusive a natação era proibida em razão dos trajes necessários para a prática. Assim, o antigo capelão, também responsável pela formação daquela comunidade, põe um forte sentimento de

obscenidade no nu. Mas o autor de *Hilda Furacão* parece estar ciente da arbitrariedade e da relatividade do sentimento de pudor, tanto é que o choque proporcionado pela nudez de Adão também varia. As duas tias do narrador, interlocutoras do romance, assumirão o papel de divergir na reação ao painel de Yara Tupinambá.

As duas tias de Roberto Drummond não desmaiaram como as demais beatas. Tia Çãozinha, que era dada à curiosidade, encarou a nudez de Adão com certo deleite. Já Tia Ciana, viu no episódio uma causa para militar contra a obscenidade que passava a querer vigorar em Santana dos Ferros. O Adão nu, portanto, foi o estopim para a criação de uma frente contra as liberações coordenadas por Padre Geraldo Cantalice. A sua primeira reação diante da representação da nudez edênica, foi ficar de costas. No episódio da inauguração da nova igreja

dezesseis beatas desmaiaram, mas Tia Ciana (o que acabou ganhando as páginas da revista *Time*), acompanhada do fiel cão Joli, resistiu e deu início a uma prática que empolgou dezenas de adeptos: entrou andando de costas na igreja para não ver o Adão nu, e gritou:

— Seu vigário: mande cobrir as vergonhas de Adão! Em meio à confusão, Padre Geraldo Cantalice subiu ao púlpito e disse:

— Meus caríssimos irmãos e irmãs: a nudez de Adão é uma nudez purificada, é a nudez do paraíso! (DRUMMOND, 1991, p.78).

Tia Ciana toma para si a missão de resistência ao novo, dando as costas a ele. Sua primeira grande causa é fazer cobrir a genitália de Adão. A percepção da nudez para a tia de Drummond diverge completamente daquela proferida por Padre Geraldo Cantalice no púlpito da igreja. Há, portanto, entre religiosos, também uma ótica discordante em relação ao nu. Vê-se, ao menos, quatro reações diferentes e simultâneas à caída da faixa que cobria o painel de Yara Tupinambá: 16 beatas desmaiaram, Tia Çãozinha se admirou, Tia Ciana viu uma causa digna de luta e o novo padre de Santana dos Ferros enxergou uma nudez purificada.

Em seu ensaio sobre a nudez, Agamben (2010) reflete sobre o nu purificado mencionado por Padre Geraldo Cantalice. Para autor, partindo de estudos teológicos: “Antes da queda, embora estivessem cobertos por veste alguma, Adão e Eva não estavam nus: estavam cobertos por uma veste de graça, que aderira aos seus corpos como um traje glorioso.” (AGAMBEN, 2010, p. 73). Ou seja, no Éden, Adão e Eva se vestiam de uma glória divina, não havendo obscenidade no que é de Deus. A consciência do nu, assim como a sua colocação no campo semântico do obsceno, está diretamente ligada ao consumo da fruta da árvore proibida e à conseqüente perda das vestes gloriosas. Segundo o filósofo italiano:

Antes da queda, o homem existia para Deus de tal maneira que o seu corpo, ainda que na ausência de qualquer veste, não estava ‘nu’. Este ‘não estar nu’ do corpo humano apesar da aparente ausência de vestes explica-se pelo facto de a graça sobrenatural

circundar então a pessoa humana como uma veste. O homem não estava só na luz da glória divina; estava vestido da glória de Deus. Através do pecado, o homem perde a glória de Deus e na sua natureza torna-se agora visível um corpo sem glória: o nu da corporeidade pura, o desnudamento da funcionalidade pura, um corpo ao qual falta toda a nobreza, porque a dignidade última do corpo estava contida na glória divina perdida (AGAMBEN, 2010, p. 75).

De certo modo, obsceno é o humano reduzido à sua fisiologia, ao seu corpo em estado puramente funcional. A consequência do pecado para Adão e Eva, bem como a todos os seus descendentes, foi a ostentação da humanidade pura e crua, sem o halo glorioso de Deus. Dessa ideia provavelmente advém a necessidade, por parte de algumas congregações cristãs, de abdicar de tudo aquilo que remete à obscenidade que é ser humano. A orientação maior, portanto, seria despir-se ao máximo dessa humanidade indigna.

E se Deus carrega a mágoa do pecado original, parece prudente que se use todos os códigos de conduta religiosa para ser merecedor da glória divina. Assim como fez Santo Antão, abrindo mão de tudo o que não fosse estritamente necessário para a sua subsistência e se dedicando exclusivamente às orações e à elevação de sua alma, merecer o perdão de Deus e um lugar no seu restrito ciclo de iluminados, é uma tarefa árdua, a principiar com a negação do corpo e tudo aquilo que remete aos prazeres ou à carne.

Bataille (2017) é crítico a essa postura de negação do corpo ou da humanidade. Para o filósofo francês, o erotismo é que verdadeiramente é sagrado, pois não nega o humano e seus desejos, concebendo a verdadeira elevação a um estado “divino” a partir do ato de transpor limites, transgredir interditos. Segundo o autor, a sacralidade erótica está na superação do estado descontínuo, na supressão do eu socialmente constituído nas leis, nas regras ou nas normas. Bataille (2017) ainda afirma que o cristianismo perde sacralidade no excesso de elevação.

Sobre o função do pudor em uma obra que tem o erotismo como protagonista, pode-se entendê-lo a partir da própria dinâmica entre transgressão e interdição. Drummond transgredir a todo momento. Seja no recorte do painel original, dando mais destaque à nudez ou à caricaturização do recato, representado pelo desmaio coletivo, em *Hilda Furacão* nota-se um constante transgredir cômico, que se alicerça em artifícios como pôr em ridículo aquilo que se tem como grandioso ou sagrado.

Tão clara é a posição do autor de *Hilda Furacão*, que o recorte do painel sofre ainda uma ampliação, mais especificamente no pênis de Adão. Na pintura original de Yara Tupynambá, observa-se que o falo de Adão aponta para baixo, o que faz sugerir que não há uma excitação sexual. Além disso, o tamanho não chega a ser desproporcional à imagem do homem ali representado. Mas Drummond traz para a narrativa outra polêmica em torno do

comprimento do pênis de Adão: no romance, a pintora Yara Tupinambá, em entrevista à TV Itacolomi, fala sobre a sua inspiração para a criação do Adão nu, fato que aborreceu o próprio Padre Geraldo Cantalice. Segundo a artista,

ao pintar o Adão nu, cuja controvérsia acabava de merecer registro na revista Time (cujo exemplar ela mostrou na televisão), usou um modelo vivo, um jovem ator desempregado a quem pagou para posar nu e era, portanto, o modelo de Adão.
 — Não fiz nada demais — explicou Yara Tupinambá. — Miguel Ângelo também pagou a uma mulher romana para posar para sua Pietà.
 Quando o entrevistador Carlos Gaspar perguntou à autora do polêmico mural se todo o Adão nu, dos pés à cabeça, era inspirado no jovem ator desempregado, aí é que a pintora complicou tudo:
 — Dos pés à cabeça propriamente não — explicou.
 — Para um pequeno detalhe de Adão me inspirei no poeta com quem sou casada.
 Fazendo-se de desentendido, Carlos Gaspar, enquanto pedia a câmara para mostrar a foto do Adão nu na revista Time, insistiu:
 — Mas que ‘pequeno detalhe’ é esse?
 — Ora, o ‘pequeno detalhe’, uai — disse Yara Tupinambá.
 — Convenhamos — observou sarcasticamente Carlos Gaspar levando a TV Itacolomi a sair do ar na hora —, mas não ‘é um detalhe’ tão pequeno assim; com efeito, o poeta é um bem-dotado. Será que nasceu em Itu¹⁶? (DRUMMOND, 1991, p. 100-101).

Drummond, através da comicidade, constrói a exacerbação de um acontecimento retirado do real. Essa amplificação da realidade, ou hiper-realidade, faz com que as instâncias interdição, desejo e transgressão dialoguem mutuamente. O pênis gigante do Adão de *Hilda Furacão* dessacraliza a narrativa bíblica, a transgride. A estratégia narrativa drummondiana, se utilizando do erotismo representado no grande falo em um mural de uma Igreja Católica, além de sacralizar o pênis, é um culto à carne. Nesse culto, não se busca a veste de glória divina.

A resistência ao protagonismo do erotismo em Santana dos Ferros frequentemente é transgredida com o elemento cômico. Tia Ciana, como principal representante da frente contra a revolução que se dava em Santana dos Ferros na gestão de Padre Geraldo Cantalice, enfrenta ao menos três frustrações: a primeira, com Frei Malthus, afirmando que não aderiria à causa por entender que Adão estava representado em ‘toda a inocência da sua veracidade bíblica’ (DRUMMOND, 1991, p. 102), ou seja, apresentava-se vestido com o traje de glória; a segunda, em um episódio no qual acreditava que a imagem de Santana chorava; e, por fim, durante uma tentativa de liderar uma greve de fome contra o Adão nu e a possível transformação de Santana dos Ferros em uma Sodoma ou Gomorra.

O episódio das lágrimas de Santana aconteceu durante uma das ocasiões em que Tia Ciana ia até a igreja e, ajoelhada em dois bagos de milho, pedia para que a santa intervisse na atual situação da cidade, que enviasse um sinal qualquer. Observou que da imagem começou

¹⁶ Município de São Paulo conhecido pela presença de diversos objetos em tamanhos exagerados.

a escorrer lágrimas, o que proporcionou uma comoção generalizada, em que fiéis se acotovelavam gritando que se tratava de um milagre. Cada um dos paroquianos buscava beber um pouco do líquido que escorria da imagem da padroeira. Até que no meio da imensa comoção surge Dona Maria Profeta, que vem

arrastando para junto da imagem de Santana o filho de 11 anos; distribuindo empurrões e cotoveladas parou diante da imagem de Santana, encheu um cálice com as lágrimas e, puxando a orelha do filho, ordenou:

— Bebe as lágrimas de Santana para o Diabo deixar seu coração e você ser um filho de Deus.

— Pode arrancar minha orelha, mãe, que eu não bebo — disse o menino diante da perplexidade geral. — Isso não é lágrima de Santana não, mãe: é urina do sobrinho do padre que ficou trancado na sacristia um tempão e urinou lá em cima (DRUMMOND, 1991, p. 118-119).

Hilda Furacão, assim como o faz com o Partido Comunista, dessacraliza mesmo aqueles signos mais caros, mais sagrados, das grandes instituições, como a Igreja Católica. A realização de milagres, prática que costuma caracterizar os santos e o próprio Cristo, se torna razão de bufonaria. As lágrimas, que deveriam representar a tristeza da padroeira e o líquido sagrado como expressão da pureza do seu poder divino, transfiguram-se em urina. Mas, ainda mais significativo no caráter transgressivo do enredo é a frustrada tentativa da greve de fome de Tia Ciana.

Como consequência do acentuado movimento de liberação em Santana dos Ferros, começaram a aparecer espaços de boemia. Via-se agora transitar mulheres de roupas curtas e perfumes fortes. A pequena cidade do interior mineiro estava inaugurando o seu primeiro bordel, na mesma noite em que Tia Ciana iria anunciar uma greve de fome no altar da matriz:

Pobre Tia Ciana: foi declarar-se em greve de fome diante do altar de Santana na igreja matriz, exatamente na noite da inauguração do bordel no Alto do Pedrão, quando a cidade, desde a manhã, não tinha outro assunto, mesmo porque correu a notícia, que Carlindo Machado, o dono do bordel, confirmava, eletrizando os coronéis-fazendeiros:

Hilda Furacão estaria presente, cortaria a fita de inauguração do bordel batizado como Paraíso Encantado; a cada mulher que chegava nos carros e ônibus fretados por Carlindo Machado, todos (dizem que até mesmo a beata Fininha) gritavam, pensando que fosse Hilda Furacão:

— É ela! É ela! (DRUMMOND, 1991, p. 205).

A citação acima evidencia, contundentemente, uma sucessão de elementos que sacralizam o erótico na mesma proporção em que blasfemam do que se convencionou determinar divino. O nome do bordel de Santana dos Ferros é “Paraíso Encantado”, que foi dado através de batismo. Têm-se, no mesmo trecho, duas referências ao cristianismo postas nos domínios do erotismo. Para a inauguração desse paraíso, que não é edênico, já que não há um

fruto proibido ou vergonha de se estar nu, nada mais adequado do que a personificação do erótico na narrativa, a prostituta Hilda Furacão. Tal presença, de tão poderosa, excitou mesmo a beata Fininha, fiel ovelha de Padre Nelson.

O que Drummond faz com a sua personagem Geraldo Cantalice e com o Adão nu, é colocá-los a serviço da transgressão embalada pelo erotismo, que é o grande protagonista da obra. Desse modo, *Hilda Furacão*, em seu movimento dessacralizante, ostenta um falo gigante dentro de uma Igreja Católica, simbolizando não somente o erótico, mas um atentado ao pudor, tão bem arquitetado por Padre Nelson, e uma mensagem de que ali não se buscam vestes divinas.

5.2 Dona Nevita: o riso e a festa popular contra a peste e a repressão

Em *Hilda Furacão*, não é habitual que o narrador siga certa linearidade na sequência de ações do enredo ou na passagem de um capítulo para o outro. Drummond costuma intercalar os núcleos da narrativa: pode começar falando da própria vivência como jornalista, passar pelas suas tias, divagar sobre o mistério da metamorfose da Garota do Maiô Dourado, falar sobre a paixão de Frei Malthus e terminar no quarto 304 do Maravilhoso Hotel, onde vive Hilda Furacão.

O narrador raramente rompe esse imbricamento dos núcleos narrativos de *Hilda Furacão*. Entretanto, ele quebra o seu método (ou falta de método) na narração de uma tragédia em Santana dos Ferros. Drummond utiliza cinco capítulos seguidos, do 30 ao 34 da quarta parte do livro, para construir um cenário de cerrada interdição e de uma extasiada liberação da mesma. Nos capítulos “O cerco da peste”, “As ondas de boato”, “A cidade fantasma (em que Hilda Furacão reaparece)”, “A cura pelo riso” e “Evoé, carnaval”, Roberto Drummond descreve o cenário de horror proporcionado pelo assombro de uma doença – em que as pessoas silenciam e têm medo de sair de casa¹⁷ – e a maneira como a alegria, principal reivindicação política do romance, liberta todos os santanenses desse medo.

A construção do cenário de medo principia com uma praga rogada por Tia Ciana após ver frustrada todas as suas tentativas de fazer frente ao Adão nu e às mudanças coordenadas pelo Padre Geraldo Cantalice. Assim, como consequência dos fracassos anteriores, a tia de Drummond profere a seguinte maldição: “– Jesus e Maria Santíssima vão punir Sodoma

¹⁷ Impossível não construir uma relação com a nossa própria história atual, em que também vivemos em isolamento e medo de uma doença. Na ficção ambientada na segunda metade do século XX, a culpada é a peste e, em nosso tempo, a Covid-19.

e Gomorra e castigá-la à altura de seus pecados!” (DRUMMOND, 1991, p. 205). Conforme descreve Drummond, todos se sentiam de alguma forma pecadores, provavelmente por força do poder simbólico de Padre Nelson. A praga proferida por Ciana assombrou veementemente os habitantes de Santana dos Ferros.

A descoberta do cerco a Santana dos Ferros se dá na ida do narrador para a sua cidade natal com a intenção de se casar com a bela B. Ele desejava amenizar a oposição da família da noiva, em razão dele ser comunista e ateu, pedindo que Frei Malthus abençoasse a união. Na entrada do município, verificou que havia um bloqueio. Como reconheceu um dos militares que compunha o cordão de impedimento para entrar em Santana dos Ferros, o soldado Aristides, antigo colega de escola, o interrogou sobre a razão daquilo. E o militar lhe respondeu: “— Foi uma praga que sua Tia Ciana jogou. Está que não para de morrer gente” (DRUMMOND, 1991, p. 206). O capítulo seguinte, “As ondas de boato”, abordará as informações que surgem sobre Santana dos Ferros:

Ali mesmo, na barreira feita pela Polícia Militar por ordens do comando geral em Belo Horizonte, começamos a ouvir notícias de Santana dos Ferros:
 — Diz que a peste já matou trinta, só da noite para o dia.
 — Houve uma invasão de pulgas que chegaram nas malas das mulheres do bordel.
 — Os cemitérios já não comportam mais.
 Voltamos a Belo Horizonte; na redação dos jornais, no Palácio do Bispo, no Palácio da Liberdade, chegava o desesperado apelo de Santana:
 — Não nos abandonem! (DRUMMOND, 1991, p. 206-207).

O narrador constrói um cenário de terror, de terra arrasada. Pelo que se transmitia de boatos, os santanenses lidavam com o medo da morte iminente e o completo desamparo por parte do poder público pois, ao invés de mandar profissionais de saúde, o governador enviava militares para impedir que as pessoas deixassem o município. A situação se torna ainda mais desesperadora quando Roberto Drummond tenta telegrafar para os seus parentes e conhecidos, – suas tias, Frei Malthus e Dona Nhanhá – mas não recebe respostas, fato que lhe faz supor que todos estão mortos. Mas o pânico e o desespero ganham outras proporções quando se leem os relatos de Mauro Santayana – repórter que conseguiu furar o cerco de Santana dos ferros – no *Diário de Minas* sobre o estado em que se encontrava a cidade do interior de Minas Gerais:

até os pássaros e os peixes do Rio Santo Antônio estavam morrendo de peste e as pessoas que ainda sobreviviam e enterravam seus mortos esperavam a morte como um castigo, uma penitência por Santana dos Ferros ter se transformado numa Sodoma e Gomorra; o telégrafo estava mudo, já não mandava pedidos de socorro, e o único radioamador da cidade deu adeus ao mundo em esperanto e saiu do ar (DRUMMOND, 1991, p. 207).

As pessoas atribuíam a desgraça dos santanenses ao preço do pecado, à consequência do Adão nu, das liberações de vestiários, da aceitação do sacristão homossexual, da criação de um bordel na cidade ou da permissão para que as prostitutas Alição, Alice e Alicinha frequentassem a cidade e as igrejas. Não à toa atribuíam a doença às mulheres do novo prostíbulo, que teriam trazido pulgas nas malas. “Jesus e Maria santíssima”, como rogou Tia Ciana, estavam atendendo ao seu chamado e fazendo cair sobre a cabeça dos habitantes de Santana do Ferros o ápice peso do pecado, que é a morte.

Santana dos Ferros, estando sitiada há mais de quarenta dias, recebe finalmente uma intervenção, levada a cabo pela prostituta Hilda Furacão. Ela decide convidar Roberto Drummond para ir ao quarto 304 do Maravilhoso Hotel para que eles possam encontrar uma maneira de resolver, ou ao menos amenizar, a situação dos santanenses sitiados. Descobre-se, nessa articulação entre ambos, que o repórter Mauro Santayana não teria conseguido entrar na cidade: havia mentido. Na verdade, não chegou a passar pelo cordão de militares que bloqueava o município.

Durante a reunião com Roberto Drummond, a prostituta chega a uma solução: já que não podiam entrar em Santana dos Ferros por razão do bloqueio, sobrevoariam a cidade a bordo de um avião alugado por Hilda Furacão. A ideia era, além de ver em que estado se encontrava a pequena cidade, exibir algumas faixas de apoio, com escritos como: “Fiquem calmos: estamos com vocês” e “Beatriz: eu te amo” (DRUMMOND, 1991, p. 208). O piloto também era um santanense, Benedito Pães.

Quando o avião pilotado por Pães perde altura, para que eles vejam a cidade, a reação dos três é de perplexidade, pois eles não viam nada nem ninguém, apenas um espaço entregue ao abandono generalizado. Na narração de Drummond, o que eles viram foi “uma cidade fantasma, não havia ninguém nas ruas, em ponto algum, por mais que procurássemos; era pouco mais de 11 da manhã, as janelas das casas estavam abertas mas ninguém aparecia e a porta da igreja matriz também estava aberta, mas não havia viva alma” (DRUMMOND, 1991, p. 209).

Santana dos ferros encontrava-se submersa no medo e na melancolia, pois todos estavam sozinhos em suas casas, em silêncio, à espera da morte. O filósofo sul-coreano Byung-Chul Han (2019), ao refletir sobre a sociedade contemporânea, interpreta esse estado de uma virada para si mesmo, de uma postura narcísica, – que está indiferente à alteridade – como a ausência do eros. O estado melancólico voltado para o eu, em que se encontravam os santanenses, representava o poder simbólico da interdição encabeçada por Padre Nelson, que propunha uma Santana dos Ferros apartada do eros, imersa na salvação individualizada.

O antigo capelão impôs um modelo moralista com impactos socioeconômicos na pequena cidade mineira. E tão forte era o poder de Nelson que, assim como os filhos do pai da horda primeva de Freud (2013), reverberou mesmo após a sua deposição. Os santanenses não souberam lidar com o novo cristianismo de Padre Geraldo Cantalice, que trouxe a Santana dos Ferros a orientação fundamental da empatia e da alteridade. Para o novo sacerdote, o mais importante era pensar no outro, acolhê-lo nas suas dificuldades e respeitá-lo na sua diferença. Portanto, Cantalice não desejava uma sociedade de iguais. Seus pensamentos eram diametralmente diversos dos de Padre Nelson, que comungava de uma moral única e um rígido pensamento maniqueísta. O filósofo sul-coreano afirma que

O eros aplica-se em sentido enfático ao outro que não pode ser abarcado pelo regime do eu. No inferno do igual, que vai igualando cada vez mais a sociedade atual, já não mais nos encontramos, portanto, com a experiência erótica. Essa experiência pressupõe a assimetria e exterioridade do outro (HAN, 2019, p. 8).

Partindo das reflexões de Han (2019), em nenhuma hipótese o governo de Nelson seria o do erotismo, pois o mesmo foca no alheamento de cada um em seu próprio propósito de salvação divina e reprime o contato com o outro, o que pode ser observado na proibição dos namoros e carnavais, por exemplo. Mesmo quando os fiéis se aglomeram nas igrejas, o fazem como ovelhas obedientes, que negam as paixões e enxergam o desejo, aquilo que impele ao outro, como principal adversário. Padre Geraldo Cantalice, por intermédio de suas liberações, traz o eros a Santana dos Ferros e subverte o “inferno do igual” através da aceitação que faz das assimetrias dos filhos de Deus, orientando-se por sua perspectiva cristã plural. O novo sacerdote, adotando uma política erótica multifacetada, começa a desfazer a demanda de um modelo único imposto pelo antigo capelão:

liberava os bailes de carnaval, as fantasias, as festas, os decotes, os maiôs, mesmo os biquínis mais ousados, e, depois de acabar com o confinamento de Alição, Alice e Alicinha, como foi contado, anistiava agora a risada da Dona Nevita, e ainda fez um pedido público de desculpas, do púlpito da nova igreja, onde Adão nu assistia a tudo; e agora Dona Nevita soltava sua risada e os homens e as mulheres ficavam pensando: — É, posso dar um jeito na minha vida, juro que posso (DRUMMOND, 1991, p. 115).

Padre Geraldo Cantalice, como se vê, não compactua com o “inferno do igual”. Ao contrário, promove o culto das diferenças e a comunhão das assimetrias. Dentre as muitas liberações proporcionadas pelo novo sacerdote, a mais significativa delas é a da risada de Dona Nevita, que estava proibida até em sonhos. Padre Nelson temia esse riso por ele fazer brotar sonhos proibidos nas pessoas. Portanto, a risada de Dona Nevita, assim como o Mal de Hilda,

tem o poder transgressor, libertador e contagiante do erotismo. O medo do antigo capelão é o da subversão das suas próprias normas, da sua prisão, dos seus interditos.

O novo sacerdote está ciente do poder revolucionário da alegria, por isso, na presença de Adão, que exhibe a sua nudez displicentemente, não somente libera a risada, mas pede desculpas para Dona Nevita. A alegria de Nevita possui o poder de trazer libertação e esperança. As armas do erotismo político de Drummond são sempre os afetos. Na obra, é o riso que se configura como elemento de temor do opressor.

Em seu estudo sobre a cultura popular na Idade Média e no Renascimento, Bakhtin (1987) problematiza a importância do riso para a libertação popular de um sistema de invioláveis e rígidas castas sociais. Segundo o autor, “O mundo infinito das formas e manifestações do riso opunha-se a cultura oficial, ao tom sério, religioso e feudal da época.” (BAKHTIN, 1987, p. 3). O pensador russo atribui ao riso, assim como faz Drummond em *Hilda Furacão*, uma forte característica de resistência a contextos repressor. No que concerne à repressão religiosa, Padre Nelson parece encontrar respaldo histórico, já que

O cristianismo primitivo (na época antiga) já condenava o riso. Tertuliano, Ciprião e São João Crisóstomo levantaram-se contra os espetáculos antigos, principalmente o mimo, o riso mímico e as burlas. São João Crisóstomo declara de saída que as burlas e o riso não provêm de Deus, mas são uma emanção do diabo; o cristão deve conservar uma seriedade *constante*, o arrependimento e a dor em expiação dos seus pecados (BAKHTIN, 1987, p. 63, grifo do autor).

Padre Nelson, desse modo, se insere em uma tradição religiosa que, segundo Freud (2013), pode ter sido iniciada com a morte do pai da horda e o conseqüente sentimento de culpa advindo do ato. A culpabilidade se converte em pecado que, por sua vez, deve orientar a conduta dos fiéis. Para esses religiosos, o riso não pode se conciliar com a fúnebre culpa ou com a seriedade demandada para a expiação dos pecados. Por essa razão “O riso tinha sido expurgado do culto religioso” (BAKHTIN, 1987, p. 63). O que o pensador russo afirma, e Drummond parece explicitar em sua narrativa, é que a risada não se afina com esse tipo de manifestação religiosa, que nega a liberdade e concebe a alegria como algo diabólico. Tal é o poder do riso contra a opressão que

O homem medieval sentia no riso, com uma acuidade particular, a *vitória sobre o medo*, não somente como uma vitória sobre o terror místico (‘terror divino’) e o medo que inspiravam as forças da natureza, mas antes de tudo como uma vitória sobre o medo moral que acorrentava, oprimia e obscurecia a consciência do homem, o medo de tudo o que era sagrado e interdito (‘tabu’ e ‘maná’), o medo do poder divino e humano, dos mandamentos e proibições autoritárias, da morte e dos castigos alémtúmulo, do inferno (BAKHTIN, 1987, p. 78, grifo do autor).

Se faz clara a semelhança da situação dos santanenses sob o jugo de Padre Nelson e a opressão sentida pelo homem medieval. Em ambos os casos há uma imposição de normas alicerçadas na religiosidade, ou seja, no supraterrano, que tolhem a liberdade e proíbem a alegria. O que se impõe para esses sujeitos é o enclausuramento, interno e externo, e o onipresente sentimento de medo. Mas, tanto para os homens medievais, quanto para os habitantes de Santana dos Ferros, “O riso não impõe nenhuma interdição, nenhuma restrição. Jamais o poder, a violência, a autoridade empregam a linguagem do riso” (BAKHTIN, 1987, p. 78). O que o autor demonstra é que a alegria não se filia a nenhum tipo de opressão, e que o medo, a clausura e a interdição não se conciliam com a felicidade. É o que Roberto Drummond reafirmará no capítulo denominado “A cura pelo riso”.

O piloto que sobrevoava a pequena cidade mineira, Benedito Pães, reparou em algo que não fazia sentido no município sitiado: entre os muitos boatos em torno da peste em Santana dos Ferros, propagava-se que, além das pessoas, os animais também estavam morrendo. Ao sobrevoar a casa dos pais, Pães reparou que as galinhas estavam no quintal e que havia gatos e cachorros nas ruas, além de pássaros no adro da igreja. Diante dessas constatações, controversas aos boatos, o piloto, que estava acompanhado de Roberto Drummond e Hilda Furacão, tem uma ideia e orienta os seus colegas de voo: “— Segurem bem que vou fazer algumas piruetas no céu; se estiverem vivos vão aparecer nas janelas para ver o que está acontecendo ou até mesmo vão sair nas ruas” (DRUMMOND, 1991, p. 210).

As manobras realizadas por Pães findam por chamar a atenção de Dona Nevita, que se alegra em ver aquele espetáculo em uma cidade que há muito encontrava-se recolhida e acabrunhada pelo medo da morte. A sensação experimentada pelo repentino arroubo de felicidade faz com que ela sorria, após muito tempo de silêncio motivado pela peste:

Havia exatamente 41 dias que não dava a risada; soltando com a força de uma seriema — as seriemas que cantavam lá no Alto do Pedrão — sua risada, entremeada pelos rancos do avião e que tanta influência tinha nas almas simples de Santana dos Ferros, levou os que estavam em casa rezando à espera da morte a um mesmo pensamento: — Se Dona Nevita voltou a dar a risada, é sinal de que as coisas não estão tão pretas como parecem (DRUMMOND, 1991, p. 211).

A gargalhada de D. Nevita, assim como o riso para o homem medieval, surge como um raio de luz sobre as cabeças daqueles que se encontravam enclausurados nas trevas do obscurantismo da culpa. Como um ensaio coreografado, Nevita e Pães espalham a alegria e a esperança para os santanenses que vivem à espera da morte iminente. E o efeito curativo da euforia é a crença de que as coisas não devem estar tão ruins afinal.

A força do canto da siriema, que se assemelha a uma gargalhada, é cedida à Dona Nevita. A personagem pega de empréstimo a potência selvagem desse animal que, em Santana dos Ferros, reside no Alto do Pedrão, berço do primeiro bordel de Santana dos Ferros, o “Paraíso Encantado”. A selvageria da melodia de Dona Nevita é herdeira daquelas aves que vivem nas imediações do prostíbulo. Tal risada carrega a força selvagem do eros pois, ao contrário do silêncio e do narcisismo, viaja e abraça a todos, os envolve, vai de encontro ao outro. A consequência da emanção dessa felicidade, é o descambar no último capítulo que acompanha a narrativa do cerco de Santana dos Ferros e a posterior superação dele, “Evoé, carnaval”.

A interjeição “Evoé” representa alegria e entusiasmo: era o que as bacantes entoavam nos cultos de saudação ao Deus Baco (ou Dionísio) – Deus do vinho e da festa – nos bacanais, orgias regadas a álcool. A expressão ainda pode simbolizar o próprio carnaval, que tem suas origens nas festas dionisíacas (PONTO, 2014). Drummond está ciente da força simbólica desse termo, pois é nesse capítulo, em que há o uso da referida interjeição, que principia a liberdade, o carnaval e a superação do medo da morte em Santana dos Ferros.

O primeiro a ser atingido pela risada de Dona Nevita foi o bancário Zezinho do Raimundo Eusébio, que era um notório amante do carnaval. Ao ouvir a risada de siriema e as faixas de esperança empunhadas pelo avião pilotado por Pães, achou que estava delirando e decidiu que iria morrer fantasiado de baiana, maneira como gostava de se caracterizar nos bailes de carnaval. O funcionário do Banco do Brasil

Vestiu a fantasia, maquiou o rosto, pintou a boca com batom vermelho, fez uma pinta a lápis no rosto, pôs o turbante à Carmem Miranda, tirou os dois lança-perfumes de dentro do guarda-roupa e decidiu morrer cantando —já sabia até o samba que ia cantar para zombar da morte quando ouviu, nítida, forte, tão forte como o canto das seriemas no Alto do Pedrão, a risada da Dona Nevita; sua primeira reação foi dizer:

— Uai?!

Ainda na dúvida — embora de toda maneira decidido a não ficar esperando a morte dentro do quarto, mas morrer na rua sambando fantasiado de baiana — saiu do quarto, ganhou a rua e enquanto o avião dava novos voos rasantes soltou um grito:

— Evoé, carnaval!

Vestido de baiana saiu pela rua sambando, soltava jatos de lança-perfume e cantava: ‘É hoje que eu vou me acabar amanhã eu não sei se eu chego até lá... (DRUMMOND, 1991, p.212).

O poder do riso de Dona Nevita faz com que Zezinho do Raimundo Eusébio dê início à libertação do medo da morte. A postura do bancário, de morrer atravessado por excessos, embalado pela dança e pela droga, é a superação do pavor da finitude, a afirmação da vida até na morte como afirma Bataille (2017) em sua conceituação de erotismo. O funcionário

do banco subverte o medo, o gênero e todos os demais interditos que o aprisionavam e, como faziam as bacantes, saúda o Deus Baco, evocando o carnaval. Para o pensador russo, o

carnaval celebra o aniquilamento do velho mundo e o nascimento do novo, do novo ano, da nova primavera, do novo reino. O velho mundo aniquilado é apresentado juntamente com o novo, representado com ele, como a parte agonizante do mundo bicorporal único. É por essa razão que as imagens de carnaval oferecem tantas coisas ao avesso, rostos invertidos, proporções violadas de propósito. Isso se manifesta sobretudo nas vestimentas das pessoas: homens fantasiados de mulheres e vice-versa, roupas vestidas do avesso, roupas do alto no lugar das de baixo, etc (BAKHTIN, 1987, p. 360).

Zeinho do Raimundo Eusébio proclama o “aniquilamento do velho mundo” com a superação do medo da morte, que estava calcado no silêncio, na rigidez e na culpa. Para Bakhtin (1987), o carnaval, na Idade Média e no Renascimento, representava a virada ao avesso. O mundo velho existia para, na festa, ser contemplado ao contrário. A festa da carne, fazendo frente ao que era apregoado pelo cristianismo, representava a violação da ordem socialmente estabelecida. Durante o carnaval, os símbolos sagrados e as moralidades imóveis e austeras eram ridicularizadas, postas ao avesso. As hierarquias eram subtraídas e as percepções de baixo e alto subvertidas por uma demanda de igualdade ou inversão de papéis hierárquicos. A essa deslocação ou subversão da ordem socialmente determinada, Bakhtin (1987) denomina carnavalização.

É o que empreende Roberto Drummond em *Hilda Furacão*: carnavaliza a história oficial a partir da sua ficção. Assim como os foliões medievais, as personagens vivem a subversão das hierarquias socialmente convencionadas. A prostituta ocupa o topo da pirâmide social, proporcionando, por intermédio do poder erótico, a submissão de políticos e militares. Instituições que ostentam o estandarte da grandeza, como a Igreja Católica e o Partido Comunista, são ridicularizadas. A narrativa-carnaval de Drummond põe abaixo o alto. O heroísmo, para o romancista, pertence aos marginais, ao baixo social. Os miseráveis e os avessos é que devem encabeçar a revolução da alegria, como acontece com as pessoas que fazem eco a Zeinho do Raimundo Eusébio:

Então, no que ia cantando e desfilando pela rua, foi seguido, primeiro pelas ovelhas negras das famílias: mães solteiras; candidatos a suicidas; um suicida arrependido; um rapaz tido como louco; a moça que tomava Gardenal; a menina viciada em xarope e que por isso apanhava do pai; alcoólatras inveterados; homossexuais enrustidos; comunistas disfarçados; a moça da perna fina e a outra grossa; a loura casada com um negro e o negro com a loura; a vergonha da família; as prostitutas principiantes; os pobres de toda espécie — uns fantasiados, outros não, mas descobrindo que podiam ser alegres; enquanto o avião agora voava mansamente no céu o bloco foi aumentando, dançando e cantando pela rua, repetindo o refrão que Zeinho do Raimundo Eusébio comandava:

‘É hoje que eu vou me acabar amanhã eu não sei se eu chego até lá...’

Quando o bloco passou pela pensão onde as mulheres do bordel esperavam a morte, elas também saíram às ruas com os vestidos que já de si pareciam fantasias, e eram lideradas pela argentina e pela paraguaia, logo as duas, que falavam portunhol e que, quando começou o cerco e sentiram que iam morrer, contaram a verdade: eram brasileiras, apenas fingiam-se, uma de argentina, a outra de paraguaia, porque conheciam o fraco dos homens brasileiros por mulheres argentinas e paraguaias; e iam cantando:

‘É hoje que eu vou me acabar amanhã eu não sei se eu chego até lá...’ (BAKHTIN, 1987, p. 212-213).

O bloco dos avessos de *Hilda Furacão* reúne todos aqueles que são ignorados ou discriminados. Por se tratar de um grupo orientado pelo eros, são particularizados. São iguais porque desfilam juntos, reivindicam a alegria, mas o narrador os descreve em suas assimetrias e exterioridades. O bloco que ostenta o verso de superação do medo da morte, é a militância do erotismo político de Drummond. Uma revolução acontece, mas as lideranças pertencem ao povo marginalizado e, apesar de marcharem em comunhão, não integram o “inferno do igual”. E no que vai avançando, como a confirmar o cenário de completa carnavalização, o bloco daqueles que ocupam as beiras sociais passa a receber todo o tipo de adesão: primeiramente a dos familiares dos avessos e, posteriormente, das lideranças católicas de Santana dos Ferros:

No adro da igreja, foliões chegavam dançando, traziam confetes e serpentinas e quando o imenso bloco passou diante da casa paroquial, o Padre Geraldo Cantalice, que a tudo assistia ao lado de Frei Malthus, viu a baiana com turbante igual ao de Carmem Miranda, não se conteve e disse:

-Deus me perdoe, Frei Malthus! É uma festa pagã, mas tenho que abençoar, mesmo porque estamos vivos e o pesadelo passou!

Zezinho do Raimundo Eusébio deu um banho de lança-perfume em Padre Geraldo Cantalice e em Frei Malthus — que, a mim, confessou: cheirou o lança-perfume, cheirou como nunca tinha cheirado, sentiu tudo dançar e cantar e acreditou que a mulher que estava no avião era encantada como a Gata Borracheira e a Cinderela; e amou a dor de cabeça provocada por sua alergia a qualquer tipo de perfume e se misturou à multidão, ele e o Padre Geraldo Cantalice, quando, no adro da igreja, todos começavam a se abraçar, uns a se beijar, chorando e ao mesmo tempo rindo, e logo aplaudindo o avião quando passou muito baixo em frente à casa da Dona Nevita — ela, a mulher da risada — mostrando uma faixa que dizia em letras vermelhas: ‘Beatriz: eu te amo!’ (BAKHTIN, 1987, p. 215).

Durante o carnaval, a transgressão consegue alcançar o seu nível mais alto. Bakhtin (1987) destaca que mesmo os clérigos desciam do púlpito de suas igrejas, assim como o fazem Frei Malthus e Geraldo Cantalice. Há uma licença, durante o período da festa, para o culto a outros deuses, como Baco saudado com evoé. Nada é mais importante do que a vida, é o que professa o novo sacerdote de Santana dos Ferros enquanto abençoa a festa pagã. Assim como os foliões, o padre, batizado pelo lança-perfume de um homem vestido de mulher, celebra a superação do medo da morte.

Frei Malthus já está entregue de corpo e alma à superação do seu espírito mesquinho e distante do eros. Cheira o lança-perfume como a um elixir da vida eterna. Não vive mais a clausura do monastério ou a serviço dos poderosos. Agora ama verdadeiramente os outros, como sugeriu Cristo. O catolicismo erótico do Santo encontra na prostituta Hilda Furacão a sua razão de existir.

Ao contrário do que se via no cerco, um cenário de reclusão e narcisismo em que cada um vivia o seu próprio medo em silêncio, Santana dos Ferros experimenta a comunhão, o barulho. Do encerramento autocentrado aos risos, abraços e beijos compartilhados. Em verdade, não havia pecados ali, “apenas todos deram a si mesmos uma punição, uma autopenitência por acreditarem na praga de Tia Ciana” (DRUMMOND, 1991, p.214). A peste nada mais era do que o poder simbólico da interdição, a força da culpa, tão bem arquitetada pelo o antigo capelão de Santana dos Ferros.

O poder transgressivo do erotismo, do riso e do carnaval, portanto, liberam a pequena cidade mineira do obscurantismo da culpa institucionalizada no pecado. Mas, conforme afirma Bakhtin (1987), o carnaval é essencialmente efêmero. As hierarquias subvertidas ou o mundo ao avesso dura o breve período da festa popular. Da mesma forma que Bataille (2017) concebe o erotismo: um interdito nunca pode ser completamente subtraído. Ainda que haja sucessivas transgressões, a interdição apenas pode ser suspensa, nunca aniquilada perenemente. Não à toa Drummond organiza a sua narrativa de modo que após a revolução carnavalesca em Santana dos Ferros, o que se segue é uma série de acontecimentos repressivos como, a instauração do regime militar, a perseguição, as prisões, a tortura, as mortes, o desemprego por consequência de ser considerado subversivo e a saída de Hilda Furacão da Zona Boemia de Belo Horizonte.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta pesquisa se centrou na análise da obra *Hilda Furacão*, de Roberto Drummond, a partir da perspectiva de erotismo proposta por Bataille (2017), mais especificamente na sua tríade conceitual: desejo, interdição e transgressão. Buscou-se construir uma investigação que mapeasse a interação dialógica de cada uma dessas instâncias bataillianas com a narrativa autoficcional protagonizada por uma prostituta.

Este estudo procurou contemplar, sempre nas trilhas do enredo de *Hilda Furacão*, cada um dos elementos indissociáveis dessa tríade erótica. Desse modo, a estruturação deste trabalho dissertativo foi construída de forma a se alicerçar o texto literário sobre o referido tripé batailliano. Ao longo dos capítulos que constituem esta dissertação, foram explicitados elementos estéticos que subjazem o campo semântico dessa concepção de erotismo. Assim, esta análise dedicou um capítulo para o interdito, outro para o desejo e, por fim, um para a transgressão.

No entanto, antes que a análise dos elementos eróticos em *Hilda Furacão* fosse posta em execução, fez-se necessário uma abordagem introdutória que se debruçasse sobre questões mais panorâmicas, tais como as perspectivas pós-modernas na escrita de Drummond e outros fatores indispensáveis para o estudo da obra do autor. Assim, o primeiro momento deste estudo se ateu à simbiose regida por Roberto Drummond, em que autobiografia, fatos históricos, folclore regional e causos populares se imbricam à ficção para a construção do enredo e das complexas personagens posicionadas simultaneamente no real e no ficcional.

O primeiro capítulo introdutório serviu para apresentar também, para além daquelas características indispensáveis para se introduzir no texto de *Hilda Furacão* e na escrita ficcional de Roberto Drummond, a escolha metodológica desta pesquisa, que se fundamenta na própria dinâmica do enredo do romance.

Hilda Furacão promove constantes embates nas malhas de sua narrativa, que acontecem sob motivações diversas. Em um primeiro momento, quando o texto descreve a cidade de Belo Horizonte no início do romance, o narrador nos mostra um conflito entre policias e estudantes. Entretanto, no avançar da leitura, percebe-se que esses embates possuem ramificações amplas, como as colisões entre moralidade estanque e multiplicidade, religiosidade e sexualidade, direito a existência e interesses econômicos, silêncio e riso, espírito e carne, alto e baixo, sagrado e profano ou nudez e pudor.

A hipótese sustentada nesta pesquisa percebe esses embates como uma estratégia literária. E é partindo desse entendimento que a teoria de Bataille (2017) é trazida ao texto de

Drummond. O filósofo francês entende o erotismo a partir da comunhão de instâncias díspares, afirmando inclusive que há uma relação dialógica entre elas. O enredo de *Hilda Furacão* também possibilita a convergência de vozes dissonantes que interditam e subvertem em uma dinâmica harmônica, como que orquestrada. Assim, este estudo, a fim de defender a hipótese da comunhão e da relação dialógica dos embates no romance de Drummond, organizou-se sobre as noções de interdição, desejo e transgressão propostas por Bataille (2017).

O capítulo que se segue às análises introdutórias tem por enfoque as manifestações da interdição em *Hilda Furacão*. A personagem que melhor simboliza a representação do interdito no romance é o Padre Nelson, o sacerdote de Santana dos Ferros, principal núcleo do enredo depois de Belo Horizonte. O capelão, que nesta pesquisa foi analisado a partir da sua semelhança com o pai da horda primeva descrito na obra *Totem e tabu*, de Freud (2013), se caracteriza pelos arroubos autocráticos, assumindo uma postura de vigilância e punição sobre os seus paroquianos.

A representação do interdito na obra não se sustenta apenas na figura de Padre Nelson. Personagens como Dona Loló Ventura, o vereador Padre Cyr e o grupo de mulheres denominado as “mal-amadas”, também assumem a responsabilidade de reprimir e interditar. Em Belo Horizonte, essas personagens, representantes do clero, da política e da Tradicional Família Mineira, tentam encabeçar o projeto da Cidade das Camélias, que tinha como propósito realocar as prostitutas e outros sujeitos marginais da Zona Boêmia, do centro da cidade, para as margens da capital mineira. Um dos principais métodos de execução dos seus intentos se alicerça na própria construção e veiculação de discursos interditantes.

Outro ponto que é destacado no capítulo dedicado a interdição diz respeito à dinâmica dos espaços na obra. Os discursos que alicerçam o projeto da Cidade das Camélias têm razão de ser em argumentos justificados na moralidade e na religiosidade. Porém, não há na ação das personagens, o intento de eliminar ou reprimir definitivamente a existência de ambientes como o da Zona Boêmia de Belo Horizonte. Todo o movimento atua com o propósito de realocação das condutas e das moralidades ilegítimas. Assim, pode-se afirmar que os detratores dos ambientes de permissividades aceitam a existência de tais espaços, desde que não estejam tão próximos. Isso fica mais evidente quando o narrador afirma que boa parte do movimento em prol da Cidade das Camélia se justifica em interesses de especulação imobiliária.

O capítulo seguinte é dedicado à análise da manifestação do desejo na obra. E a personagem homônima ao romance, Hilda Furacão, se configura como a própria representação da potência do erótico diante de um contexto interditante, que é o caso do período em que a

narrativa está ambientada, o precedente ao golpe civil-militar de 1964. De alguma maneira, a prostituta criada por Drummond sempre fará frente às ações e aos avanços repressores, além da tentativa de construção de cenários que busquem reforçar as desigualdades e as injustiças sociais. Não à toa, a principal responsável pelo fracasso do projeto da Cidade das Camélias tenha sido Hilda Furacão, que através do seu poder advindo do erótico, assumiu a defesa e a liderança dos marginalizados da Zona Boêmia e conseguiu intervir na decisão dos vereadores.

Para além da ênfase dada à Hilda Furacão, o capítulo dedicado ao desejo também procurou se ater à personagem Frei Malthus (o Santo), que vive internamente o conflito entre sagrado e profano. O frade dominicano buscava espelhar a sua ação cristã no exemplo de Santo Antão, que ficou famoso por alcançar a santidade depois de ter passado anos no deserto lutando contra as tentações de Satanás, que muitas vezes aparecia diante de si como uma mulher atraente.

Assim como Antão, Malthus enfrenta as suas próprias tentações. O santo de *Hilda Furacão* havia tomado parte na defesa do projeto pela Cidade das Camélias e a sua função consistia em ir até a Zona Boêmia exorcizar o demônio de Hilda Furacão. No entanto, do encontro com a prostituta, Frei Malthus é quem acaba exorcizado. Vê-se livre da associação da sua cristandade aos interesses dos privilegiados, percebe que agia como um santo dos ricos. Através do contágio do “Mal de Hilda”, que tinha como uma das características o “não-sei-quê político”, Malthus passa a dedicar a sua ação cristã ao cuidado daqueles que padecem e que estão à margem.

O desejo do Santo pela prostituta o faz subverter a formação cristã alicerçada na moralidade estanque e sectária. O novo cristianismo de Malthus é plural e militante, atende e ampara aqueles que padecem e são esquecidos. Desse modo, o erotismo político, o poder do desejo em *Hilda Furacão*, assume a missão de corrigir as desigualdades. Porém, não através de uma revolução político-partidária, mas por meio da conflagração dos afetos.

E Drummond escolhe uma prostituta para ser a detentora do poder transgressivo do erotismo. O signo do feminino, muitas vezes associado ao que se deve temer ou controlar, assume o protagonismo da obra, desvela as hipocrisias das instituições e garante aos sujeitos tradicionalmente marginalizados o seu direito a alegria, a vida e a voz. O autor de *Hilda Furacão* parece coadunar com a ideia do político e o erótico como instâncias indissociáveis.

Em *Hilda Furacão*, o erotismo é sagrado. A prostituta que ostenta o poder do desejo é a principal representação dessa sacralidade. Através do “Mal de Hilda”, a cortesã transporta os contagiados para um plano transcendente, para a sensação de continuidade descrita por Bataille (2017). Ou seja, o contágio possibilita uma experiência mística de superação do eu

alicerçado na descontinuidade. Os sujeitos contaminados têm acesso à um breve vislumbre da continuidade subtraída no princípio da vida.

O último capítulo, que tem por enfoque a transgressão, traz um sacerdote que existe como uma antítese de Padre Nelson, o Padre Geraldo Cantalice. O novo cura de Santana dos Ferros transgredir todos os interditos impostos pelo antigo capelão, ele existe em simétrica oposição. O novo padre libera os santanenses de todas as proibições do antigo, como o namoro, certos vestuários femininos, a homossexualidade e o carnaval. Mas o ponto alto, desse intenso movimento de subversão do velho manual de condutas de Nelson, reside no painel da nova igreja matriz, em que Adão aparece nu, ostentando um grande falo, numa simbiose de catolicismo e erotismo.

Esse movimento de subverter normas, símbolos sagrados e hierarquias é o que Bakhtin (1987) denomina carnavalização. E tudo em *Hilda Furacão* é carnavalizado, a começar com o remanejamento da prostituta, que normalmente vive às margens, para o topo da pirâmide social. Hilda Furacão é a própria personificação ficcional do poder transgressivo do erotismo. É ela, que através da sua liderança revolucionária, propicia aos sujeitos de Belo Horizonte e de Santana dos Ferros aquilo que o narrador denomina como a mais importante reivindicação política: a felicidade.

O papel de Hilda Furacão como promotora da felicidade ganha o seu ápice na superação do medo da morte experimentada pelos habitantes de Santana dos Ferros. Através do poder transgressivo do riso – representado na personagem Dona Nevita – e do carnaval, o enredo do romance possibilita aquela experiência de suspensão do interdito, de afirmação da vida até na morte, como descreveu Bataille (2017).

Como se pôde constatar, a hipótese de que Drummond coloca em cena e faz dialogar instâncias distintas, assim como a tríade erótica de Bataille (2017), se confirma na dinâmica do enredo, em que as personagens representam cada um dos elementos desse triângulo, de maneira mais ou menos explícita. Assim como o filósofo francês concebe o erotismo, Roberto Drummond parece coadunar com a ideia de que o interdito não pode ser permanentemente subtraído.

Hilda Furacão é tão efêmera quanto o carnaval, as manifestações do erotismo ou a própria felicidade. O período que ambienta o romance, 1959 a 1964, é aquela suspensão do interdito explicitada por Bataille (2017). A narrativa, desse modo, é apenas uma experiência de continuidade, que finda com a instauração do regime militar, que nada tem de erótico.

A leitura de *Hilda Furacão* orientada pelo erotismo batailliano oportuniza uma ampliação das possibilidades semânticas da obra, que já reúne e ainda tem por reunir muitas

outras construções discursivas, acadêmicas ou não. Portanto, esta pesquisa se propôs a oferecer ou agregar mais signos ao já plurissignificativo romance de Roberto Drummond.

Esta análise de *Hilda Furacão* deixa algumas lacunas que possibilitariam outras pesquisas de enfoques variados, já que aqui buscou-se um afinamento para fins metodológicos. Uma possibilidade de estudo robusto de importante valor estaria, por exemplo, na colocação do romance em uma tradição de representações de prostitutas na literatura brasileira, que teria início em José de Alencar, com *Lucíola* e findaria com a autorrepresentação de Amara Moira em *E se eu fosse puta*.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, G. **Nudez**. Lisboa: Relógio D'Água, 2010.
- ARTE E BLOG. **A história do muguet, a flor de Maio e da sorte, com pinturas e antiguidades**. [S. l.]: Arteeblog, 2015. Disponível em: <https://www.arteeblog.com/2015/05/a-historia-do-muguet-flor-de-maio-e-da.html>. Acesso em: 21 fev. 2021.
- ATANÁSIO, S. **Vida e conversão de Santo Antônio**. Campinas: Livre, 2018.
- BAKHTIN, M. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto François Rabelais**. São Paulo: HUCITEC, 1987.
- BATAILLE, G. **O erotismo**. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.
- BEAUVOIR, S. D. **O segundo sexo 2: a experiência vivida**. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1967.
- BÍBLIA. Poortuguês. **Bíblia Sagrada**: edição de promessas. Tradução de João Ferreira de Almeida. 13. ed. São Paulo: King's Cross, 2010.
- BOLOGNE, J. C. **História do pudor**. Rio de Janeiro: Elfos, 1990.
- BOURDIEU, P. **A dominação masculina: a condição feminina e a violência simbólica**. 3. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2016.
- BRANCO, L. C. **O que é erotismo**. São Paulo: Brasiliense, 2004.
- CANDIDO, A. A personagem do romance. In: CANDIDO, A. *et al.* **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2014. p. 51-80.
- CHAUI, M. **Repressão sexual: essa nossa (des) conhecida**. 12. ed. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- CLUBE DA LANTERNA. **Verbetes**: Clube da Lanterna. [S. l.]: FGV, 2021. Disponível em: <http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-tematico/clube-da-lanterna>. Acesso em: 12 set. 2020.
- DOM Helder Câmara: 112 anos de um presente da Igreja para o Brasil. **Dom Total**, Belo Horizonte, 2021. Disponível em: <https://domtotal.com/noticia/1498194/2021/02/dom-helder-camara-112-anos-de-um-presente-da-igreja-para-o-brasil/>. Acesso em: 31 maio 2021.
- DRUMMOND, R. **Hilda Furacão**. São Paulo: Siciliano, 1991.
- DUMAS FILHO, A. **A dama das camélias**. 2. ed. São Paulo: Martin Claret, 2014.

FERNANDES, M. L. O. **Narciso no labirinto de espelhos**: perspectivas pós-modernas na ficção de Roberto Drummond. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2011.

FERRARI, I. Família, herança e histórias de incesto. **Revista Época**, Belo Horizonte, 2009. Disponível em: <http://revistaepoca.globo.com/Revista/Epoca/0,,EMI91736-15228,00-FAMILIA+HERANCA+E+HISTORIAS+DE+INCESTO.html>. Acesso em: 12 set. 2020.

FLAUBERT, G. **As tentações de Santo Antônio**. São Paulo: Iluminuras, 2004.

FOUCAULT, M. **A ordem do discurso**. 3. ed. São Paulo: Loyola, 1996.

FOUCAULT, M. **História da sexualidade I**: a vontade de saber. 13. ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988.

FOUCAULT, M. **Vigiar e punir**: nascimento da prisão. 36. ed. Petrópolis: Vozes, 2009.

FREUD, S. **Totem e tabu**: algumas concordâncias entre a vida psíquica dos homens primitivos e a dos neuróticos. 1. ed. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2013.

G1. Fantástico visita verdadeira Hilda Furacão em Buenos Aires. **G1**, São Paulo, 2014. Disponível em: <http://g1.globo.com/fantastico/noticia/2014/08/fantastico-visita-verdadeira-hilda-furacao-em-buenos-aires.html>. Acesso em: 23 abr. 2020.

GUELFY, M. L. F. O tempo do clichê e a estética do olhar na ficção contemporânea. **Ipotesi - Revista de Estudos Literários**, Juiz de Fora, v.5, n.1, p. 119-131, 2001.

HAN, B.C. **Agonia de Eros**. Petrópolis: Vozes, 2019.

HUTCHEON, L. **Poética do pós-modernismo**: história, teoria, ficção. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

KRAMER, H.; SPRENGER, J. **O martelo das feiticeiras**. 5. ed. Rio de Janeiro: BestBolso, 2020.

LARA, M. Cheiro de pólvora: Hilda Furacão, um livro de histórias reais, consagra o mineiro Roberto Drummond como um dos mais criativos escritores do país. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 1991.

MARTINS, M. Ferros - MG. **Galeria MM**, Belo Horizonte, 15 jan. 2011. Disponível em: <http://galeriamm.blogspot.com/2011/01/ferros-mg.html>. Acesso em: 23 mar. 2021.

NÃO existe pecado ao Sul do Equador. Compositor: Chico Buarque e R. Guerra. *In*: BUARQUE, C. **Chico canta**. Rio de Janeiro: Philips (Universal Music), 1973. 1 CD. Faixa 6 (3 min).

PAZ, O. **A dupla chama**: amor e erotismo. 4. ed. São Paulo: Siciliano, 1994.

PLATÃO. **O banquete**. Petrópolis: Vozes, 2017.

PONTO | Evoé. **SP Escola de Teatro**. São Paulo, 11 mar. 2014. Disponível em: <https://www.spescoladeteatro.org.br/noticia/ponto-evoe>. Acesso em: 08 abr. 2021.

PROGRAMA Gente: Roberto Drummond parte 1. [S. l.: s. n.], 2011. 1 vídeo (14m40s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=2nKwpWOjcaE&t=327s>. Acesso em: 13 abr. 2020.

QUALLS-CORBETT, N. **A prostituta sagrada**: a face eterna do feminino. São Paulo: Paulus, 1990.

RUBIALES, H. Lirio-do-Vale. Convallaria majalis - Planta Tóxica - 126. **Plantas Tóxicas**, [S. l.], 2018. Disponível em: <http://plantastoxicavas-venenosas.blogspot.com/2018/07/lirio-do-vale-convallaria-majalis.html#.YDMEBOhKjIW>. Acesso em: 21 Fev. 2021.

SIGNIFICADOS. **Significado de Rosa de Saron**. Significados, 2020. Disponível em: <https://www.significados.com.br/rosa-de-saron/#:~:text=Rosa%20de%20Saron%20%C3%A9%20uma,sulamita%20e%20o%20seu%20amado>. Acesso em: 21 fev. 2021.

SILVA, M. Estudo da ficção de Roberto Drummond sob a perspectiva bakhtiniana: uma introdução. **Intertexto**, Uberaba, v. 4, n. 2, p. 05-12, 07/2011.

SIMÕES, S. D. D. **Deus, pátria e família**: as mulheres no golpe de 1964. Petrópolis: Vozes, 1985.

SIQUEIRA, H. Conheça a polêmica da matriz de Ferros. **Estado de Minas**, Belo Horizonte, 24 ago. 2013. Disponível em: https://www.em.com.br/app/noticia/gerais/2013/08/24/interna_gerais,439215/conheca-a-polemica-da-matriz-de-ferros.shtml. Acesso em: 23 mar. 2021.

SKIDMORE, T. E. **Brasil**: de Getúlio Vargas a Castelo Branco 1930-1964. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.