

O PLISSADO PLEXO de *Hilda Furacão*

Maria José Somerlate Barbosa

Resumo

Hilda Furacão, de Roberto Drummond, analisa o entrelaçamento de várias ramificações históricas, políticas, sociais, lendárias, literárias e culturais de Belo Horizonte. O texto funciona como um pano plissado em que o humor se torna o vinco das pregas, sendo usado tanto para suscitar descrença nas ideologias subjacentes à representação da mulher nos "grandes" romances brasileiros, como para questionar a tradição política e sócio-histórica. Através da burla e da paródia, o texto vai-se (des)cobrir num jogo permanente de presença e ausência do significado cultural.

Abstract

Roberto Drummond's *Hilda Furacão* analyzes the intersections of several historical, political, social, legendary, literary and cultural sectors of Belo Horizonte. Like a pleated skirt the chapters unfold, displaying a sardonic humor which is used to raise suspicion in the ideologies underlying the representation of women in the "great" Brazilian novels and to question

political and socio-historical tradition, as well. Through mockery and parody the text (un) folds itself in a constant play of presence and absence of the cultural signified.

O caráter lúdico da narrativa, o uso do jogo, da burla, da paródia, as intrusões do autor, as divagações do narrador, a participação do leitor, a experimentação com técnicas narrativas e a descentralização do significado são algumas das características meta-ficcionais mais comumente ligadas ao texto contemporâneo. Esses artifícios narrativos são frequentemente usados para se levantar em questões de cunho ontológico e negar "a possibilidade de um alicerce epistemológico" no mundo em que vivemos (McHALE, 27). No entanto, paradoxalmente, o discurso pós-moderno se compraz em investir na inquirição ontológica através de uma busca epistemológica e vice-versa (McHALE, 60).

Jean-François Lyotard acredita que uma das mais básicas premissas do pós-modernismo é a descrença de "meta-narrativas". Elas são, segundo Lyotard, sistemas explanatórios como arte, história, religião e ciência que a sociedade burguesa organiza para explicar os seus jogos de interesse e validar as suas ações. Para ele, inegavelmente, uma das características mais marcantes do pós-modernismo é uma negação de que haja uma outra realidade além daquela do discurso textual (LYOTARD, 34, 37). Nesse caso, a escrita se torna simultaneamente o instrumento e a matéria prima usados pelo/a escritor/a para compreender a sua existência no mundo.

Dentre as tendências literárias atuais encontra-se uma narrativa de cunho reflexivo ligada a um determinado momento histórico. A "metaficção historiográfica" (termo cunhado por Linda Hutcheon) aponta para um referencial histórico, relativizado, descentralizado e parodiado. Nesse caso, o texto não "espelha a realidade histórica nem a reproduz" porque o discurso ficcional se torna apenas "mais um dos discursos através dos quais construímos nossas versões da realidade" (HUTCHEON, 40)¹. Tal discurso combina a busca sistemática de uma explicação eficaz para fatos e fatores históricos e apresenta também a dispersão e o adiamento da conclusão da história como História.

Muitas dessas características acima apontadas aparecem nos textos de Roberto Drummond. Frequentemente nos deparamos com a quebra da ilusão textual através do questionamento da realidade histórica, social e política nos seus textos. O jogo, a burla, o humor, a ironia, a paródia e a sátira desmascaram as tentativas de espelhar a "realidade" e de se chegar a uma "verdade" centralizada e centralizante.

Como acontece em *Hilda Furacão* (1991), muitas das narrativas de Roberto Drummond advogam democratização, questionando as hierarquias que estabelecem uma oposição entre a arte elitista e a popular, uma característica considerada pós-moderna. A linguagem "leve", mais ao nível dos best-sellers, e o humor irreverente do romance *Hilda Furacão* mostram a carnavalização do contexto histórico e cultural mineiro pré-golpe militar de 1964. As premissas levantadas nesse texto questionam os modelos do romance histórico/jornalístico, apontam para os momentos históricos como construções sócio-culturais e parodiam a representação da mulher no romance brasileiro.

Ao revelar, através das fendas textuais, os sistemas subjacentes às malhas do tempo e do texto, *Hilda Furacão* permite ao leitor fazer também uma leitura ideológica da sociedade da época. Misturando fatos históricos com traços autobiográficos e locais verídicos, Roberto Drummond cria um conto tragicômico mais aos moldes das narrativas das *Mil e Uma Noites* do que da história da Gata Borralheira. O intertexto paródico do romance expõe uma rede textual em que fatos históricos e políticos se misturam com o mistério/sucesso de Hilda, com as confissões pessoais do narrador, com os amores malfadados de outros personagens, e com lendas que constituem a história de uma Belo Horizonte pré-golpe militar de 1964. O exagero das encenações e a carnavalização do sistema político, econômico, social e religioso do texto se entrecruzam e se superpõem funcionando como um leque, uma saia plissada, ou mesmo como a anatomia do sexo feminino.

O texto vai-se (des)coabrindo num jogo permanente de presença e ausência do significado, na verdade nunca alcançado na sua totalidade, pois a narrativa antecipa e desmascara o jogo e a ilusão textual. As dimensões históricas e sociais perfazem uma trajetória desmistificadora na narrativa que prende o leitor nas malhas da intriga e do humor e põe em xeque dimensões dicotômicas, desmantelando hierarquias vigentes. Distinções entre ficção/realidade, história/estória, fé/fanatismo, virtude/promiscuidade, discurso/contra-discurso são questionadas e ridicularizadas através de elementos desconstrutores presentes no texto.

O autor/narrador de *Hilda Furacão* se apresenta ao leitor desmascarado, brincalhão e zombeteiro. Tudo pode ser o produto de um primeiro de abril: as ruas e pontos históricos de Belo Horizonte, Hilda e o golpe militar de 1964. Se, por um lado, as intrusões do autor, elementos autobiográficos e concretas referências históricas e geográficas geram um clima propício à verossimilhanças e/ou ao gênero do romance histórico, por outro lado, o próprio conceito de "história" é reinventado e desestabilizado. Através dos numerosos momentos em que o

autor manipula situações e fatos há, lado a lado, a ficcionalização da realidade e a quebra da ilusão de realidade dentro do texto, criando uma supra-realidade que, gerada de um momento histórico-político, só cabe dentro do texto enquanto transgressão do próprio texto histórico. Desfazendo os parâmetros do discurso-próprio, a história e os mitos da sexualidade feminina funcionam em *Hilda Furacão* como um contra-discurso e inversa aproximação da realidade.

O enredo do texto se desenvolve em vários níveis, que, ao se entrelaçarem, formam as seis partes do livro. Divido essas partes em três planos espaciais que marcam as áreas geo-políticas do livro: na periferia está Santana dos Ferros, cidade natal do romancista-narrador; no próximo espaço abrangente está a provinciana e paradoxalmente promíscua Belo Horizonte; dentro deste espaço belorizontino está o Maravilhoso Hotel, "sucursal do pecado", e espaço central da narrativa. Grande parte da trama recai na disputa para remover a Zona Boêmia do "coração de Belo Horizonte" e, conseqüentemente, afastar para as margens o espaço de Hilda:

a idéia de tirar a Zona Boêmia . . . da Rua Guaicurus era o centro das atenções, e levar prostitutas, hotéis, pensões, bares e até mesmo o mitológico Montanhês Dancing e o não menos mitológico Maravilhoso Hotel (o templo erótico onde Hilda Furacão enfeitiçava os homens) para a Cidade das Camélias, que seria construída longe, na periferia. (p. 34-35)

No primeiro nível da história, encontram-se alusões ao interior de Minas, em que transparecem a religiosidade, a hipócrita rigidez moral e a beatice das tias do romancista. Este vai relatando as várias histórias de Belo Horizonte (através das suas cartas) a "Tia Çãozinha, com seu coração de Candinha". Retirando tal ouvinte/leitora dos escombros da tradicional família mineira, o romancista/narrador usa tal personagem como pseudo-testemunha da sua manipulação/revelação dos fatos históricos, sociais, religiosos e das expectativas do leitor.

Representado na escrita por esta tia que se torna leitora/crítica e informante do romancista, este espaço serve de palco inaugural ao primeiro disparate mineiro: "foi feito um abaixo-assinado, iniciativa de tia Ciana, pedindo que a pintora Yara Tupinambá 'cobrisse as vergonhas de Adão com uma ou duas folhas de parreira'" (p. 78) num painel que o padre Geraldo Cantalice tinha encomendado para a igreja nova. A controvérsia acaba merecendo "registro na revista Time" e denegrindo a imagem do Brasil no exterior.

A distância da personagem-leitora em relação às estórias que o sobrinho lhe conta é demarcada não só pelo espaço físico como também pelas diferenças de sexo e geração existentes

entre ela e o confidente. Os cabelos brancos e a idade dão à sua opinião (que, na verdade, nunca transparece) uma pseudo-autoridade de porta-voz da família mineira. Exercendo também o papel de leitora-implícita, ela incita o romancista a continuar escrevendo. Os leitores só têm acesso às opiniões e relatos da "tia Çãozinha" através voz do narrador. Segundo ele, a tia também exerce no texto a função de crítica literária (questionando o arranjo dos fatos e os interpretando), a de censora (precursora de uma rentável profissão nos anos de ditadura militar) e representante do triângulo igreja, pátria e família.

A tia do narrador está situada no plano mais periférico da narrativa. Afastada do convívio direto com o leitor, ela se torna o modelo da construção lúdica entre ficção e realidade. Com referência à narração e à focalização, existe uma estrutura de encaixe que se faz presente tanto nas vozes do texto quanto no contexto geo-político e histórico. O autor-narrador está inserido na construção do texto e, dentro do sistema ficcional desse autor-implícito, encontram-se várias outras narrações (orais e escritas). Essas narrativas encaixadas constituem tanto uma tênue tentativa de discernir os locais, as pessoas e os fatos fictícios daqueles palpavelmente concretos, como são também uma eliminação das divisões entre realidade e ficção.

Por exemplo, no segundo plano espacial narrativo está Belo Horizonte ao mesmo tempo cenário e personagem. O romance de Drummond percorre os cantos e recantos da capital mineira destacando lugares familiares e representativos da vida social, econômica e cultural da cidade como a Rua da Bahia, Praça Sete, Loja Sloper, Rádio Inconfidência e Hotel Financial, entre outros locais. Nesse segundo nível, misturam-se personagens legendárias da história da cidade (como Antônio Luciano e o goleiro Cafunga) com as mudanças políticas de 1963/1964. Num jogo de contrários, nunca unidos numa síntese, o narrador apresenta, lado a lado, uma juventude da esquerda festiva com suas "aulas de comunismo" (p. 119) e a extrema direita, personificada no General Carlos Luis Guedes que intriga a vizinhança no seu hobby de cultivar e, diariamente, colher rosas (p. 221).

Nesse patamar também aparecem as histórias do próprio romancista e seus dois amigos: o Belo e o Santo. "Aramel, o Belo, trabalhava para o dono do Hotel Financial como 'Assessor de Assuntos Especiais'" (p. 92). Seu trabalho consistia em "conquistar pobres e belas moças e depois entregá-las nas mãos de Antônio Luciano" (p. 93) que morava sozinho com uma onça pintada no "último andar do Hotel Financial" (p. 228). O terceiro dos amigos é Malthus (o Santo) que vai formar com Hilda (o Furacão pecador) uma dupla em que a promessa de pecado só se concretiza pela fantasia sexual.

No plano mais central da narrativa está Hilda, cuja história revolucionante e misteriosa atrai, intriga e ira a população de Belo Horizonte e circunvizinhanças. É num primeiro de abril que ela decide, sem explicações, trocar o seu espaço social, abandonando a sua posição de garota preferida no Minas Tênis Clube para passar ao "templo de prostituição" na Rua Guaicurus. A menina de classe média, burguesa, com o cognome de "Garota do Maiô Dourado", abandona todas as ofertas de casamento e destrói a sua reputação, passando a produzir delírios na população masculina que, noite após noite, se enfileira defronte do "Maravilhoso Hotel" no quarto 304 na zona boêmia de Belo Horizonte.

Ironicamente Hilda é descrita como diabo (p. 52, 53, 58, 235), anjo (p. 56-57), Cinderela (p. 61-62, p. 68-70, p. 130-37, p. 289-92), pecadora (p. 65-66, p. 125-26), bruxa e feiticeira (p. 127-28), Cleópatra (p. 143), e enfaticamente comparada à Gabriela (p. 75-76, p. 185). O livro termina com Hilda em Buenos Aires, lugar de exílio, lugar neutro, que nos remete à história controversa da Evita Peron. Portanto, Hilda se torna uma colagem irônica dos tipos que perfazem a história, a literatura e os mitos mundiais.

Entremeando o humor e o tom jocoso à lascívia, Roberto Drummond mostra que, para a ala masculina da população, o fenômeno Hilda se transforma em "principal razão de ser da Zona Boêmia" (p. 38) de Belo Horizonte, conquanto para a ala feminina e religiosa ela representa a própria "sucursal do pecado" (p. 39). Por isso, elas organizaram a "Noite do Exorcismo" em que o Padre Malthus promete limpar o Maravilhoso Hotel e livrar a cidade da "pecadora, louca" (p. 125), "bruxa e feiticeira" (p. 126). No entanto, quando o Padre Malthus se prepara para exorcisar Hilda, cai uma "fúria diluviana" (p. 62). Atingido por um raio, o restaurante Bagdá logo "arde em chamas". Na confusão "Hilda perde um pé de sapato; Frei Malthus encontra-o e antes que alguém perceba esconde-o no largo bolso do hábito dominicano" (p. 62), guardando assim "o sapato da Cinderela" (p. 65), objeto que passa daí em diante a constituir o objeto de sua fantasia sexual.

O famoso exorcismo, planejado pelas beatas para afastar o perigo "Hilda Furacão" do centro de Belo Horizonte e eliminar ou diminuir a sua perniciosa influência na moral e bons costumes da sociedade belo-horizontina, acaba atraindo atenção da imprensa e do romancista/narrador que, como jornalista, entrevista o mito louro e torna-se amigo dela. De uma certa maneira, Drummond critica o papel que os meios de comunicação têm na criação e perpetuação de ídolos populares. Fabricada em grande parte pela imprensa escrita, Hilda antecipa a erotização sensacionalista que os fenômenos femininos têm atualmente na televisão brasileira.

Segundo os ditames de exotismo que os meios de comunicação promovem, Hilda Furacão (na verdade Hilda Gualtieri Von Echveger, mãe italiana, pai alemão) incorpora o modelo brasileiro atual (Hilda tem cabelos louros e olhos azuis) que culmina em paixões nacionais e internacionais. Ridicularizando a produção da mega-estrela/prostituta (através da imprensa falada e escrita), a nostalgia da brancura (que destaca a descendência européia de Hilda), o mercantilismo do corpo feminino (as causas e efeitos da prostituição), Roberto Drummond questiona os métodos usados para criar símbolos sexuais femininos (no caso de Hilda e outros casos internacionais).

Num movimento ascendente que lhe investe um falso poder, Hilda é sublimada no seu papel de Vênus mineira e transferida para a quase-categoria de mito e de significante transcendental pela estratificação social do discurso vigente. Amada e desejada por todos os homens, Hilda atrai propostas milionárias. Por exemplo, coronéis baianos viajam para Belo Horizonte para oferecer-lhe casa e luxo. Num capítulo intitulado "Envolvendo o Oceano Atlântico e o Nariz de Minas Gerais", Drummond relata a disputa de coronéis pela atenção exclusiva de Hilda:

Um era o coronel Possidônio, produtor de cacau em Ilhéus da Bahia - foi apresentado como tendo inspirado um dos coronéis do romance Gabriela, de Jorge Amado; para casar-se com Hilda Furacão oferecera a ela, simplesmente o Oceano Atlântico ... uma prenda rara para uma mulher mineira, já que Minas não tinha mar . . . (p. 185)

O coronel João Filogônio, criador de Zebus em Uberaba, contra-atacou: oferecia a Hilda uma fazenda tão grande, que suas terras percorriam toda a extensão do nariz de Minas Gerais no Triângulo Mineiro. (p. 185)

Parodiando as mulheres de Jorge Amado, Drummond descreve Hilda como a fêmea irresistível, por quem todos inegavelmente se apaixonam e que exerce domínio e fascínio sobre todos os homens. O hotel é remanescente do Bataclã, um dos palcos estratégicos da trama narrativa de *Gabriela*. Descrita segundo a tradição das feiticeiras irreverentes da literatura nacional, como Rita Baiana e Gabriela, Hilda tem voz maviosa (p. 40) e um cheiro irresistível (Rita tem cheiro de baunilha, Gabriela tem cheiro de cravo e canela e Hilda rescende a perfume francês). Se na trama textual do romance brasileiro, Iracema, Rita Baiana e Gabriela incorporam a função icônica de representação da terra exótica e tropical, Hilda perfaz uma trajetória de irreverente zombaria pois tem a função paródica de

questionar tais mitos e alertar para a mudança de código na sociedade atual.

Enquanto romancistas como Jorge Amado, José de Alencar e Aluísio Azevedo criaram personagens que têm uma função simbólica, Roberto Drummond parodia estes mitos na personificação da sua personagem. Portanto, o tom exótico da caracterização de Hilda não advém da morenice que personagens como Iracema, Rita Baiana e Gabriela têm em comum. Hilda perde a sensualidade morena dos seus prévios modelos e incorpora elementos mais a gosto da indústria cinematográfica americana e da T.V. Globo e Rede Manchete. Roberto Drummond cria uma mulher-maravilha mineira herdeira da tradição de Xica da Silva (na sua capacidade inventiva de proporcionar prazeres sexuais inusitados), mas que incorpora a brancura dos modelos atuais (tais como a loirice e o estrelato de figuras como Vera Fisher e Xuxa).

Aproximando-se da farsa, o desfecho da trama acontece por conta de uma vidente. Hilda procura Madame Janete que lhe conta sobre o sapato azul que o padre guarda com devoção, recomendando-lhe procurar o Santo e confessar-lhe o seu amor. Ironizando o mito da Amélia de Ataulfo Alves, o autor/narrador descreve Hilda de uma forma bastante patética. Ela promete ao padre que no dia primeiro de abril deixará a prostituição se ele quiser abandonar a vida clerical:

- Pois dia 1º de abril de 1964 eu deixo a vida que levo. Nem um dia antes, nem um dia depois. E, então, porque Madame Janete disse que você me ama e eu sinto agora, te olhando, que é verdade, que você me ama; você nega? (p. 256)

Sensibilizado com a confissão de Hilda, mas perturbado com a promessa de casamento, Malthus tenta olhar os fatos, pelo "lado real", pois ele "é um frade dominicano", não tem profissão nem "onde cair morto" (p. 257). Hilda se dispõe a morar com ele "até debaixo de um viaduto ou de uma ponte no Arrudas" ou até "mesmo numa favela" (p. 257). Finalmente, no dia primeiro de abril, quando Frei Malthus decide deixar a batina e ir ao encontro de Hilda, ele é preso "acusado de atividades subversivas" (p. 286) e perde o encontro marcado com Hilda. Ela presume que ele escolheu continuar sendo padre e, indiferente à gravidade política reinante do país, sai de Belo Horizonte para uma fazenda no Mato Grosso e de lá para a Argentina.

Roberto Drummond descreve uma Belo Horizonte também jovem que passa do seu recato de cidade provinciana à prostituição do seu espaço público nas mãos de governantes e militares que, ao nela se sediarem, transformaram-na em um dos pontos estratégicos para o golpe militar de 1964. Como Hilda, prostituta e prostituída, a Belo Horizonte dos anos sessenta teve

a sua narrativa escrita nas reentrâncias do seus vales e nas saliências das suas montanhas. Emoldurada pelos esquadrões do poder, a sua história/estória se faz tão verdadeira/falsa quanto o (des)aparecimento de Hilda ou a estratégia do golpe militar de 31 de março/1º de abril de 1964. No entanto, nem Hilda nem Belo Horizonte chegam a funcionar no nível do mito porque os elementos satíricos questionam a posição de entidades femininas como significantes transcendentais.

Hilda Furacão mostra que as bases de poder, dissimuladas em séculos de metáforas e imagens de rosas cultivadas, constituem mais que uma simples teia em que se tece a trajetória do espaço romanesco no Brasil. A paródia funciona, neste caso, como a dobra que permite remarcar o texto e o contexto cultural. É, portanto, no entrelaçamento de várias ramificações históricas, políticas, sociais, legendárias e literárias que o texto de Roberto Drummond funciona como um tecido cultural em que os capítulos vão se desdobrando como um pano plissado. O humor é o vinco da prega que marca a crítica à alienação, aos costumes, à tradição política e sócio-histórica e, sobretudo, ao golpe militar de 1964.

Num plissado plexo, o romance questiona e põe em xeque parâmetros da autoridade e do poder, (des)fiando a moral, os costumes, a economia e a política de uma Belo Horizonte (que como Hilda) se apresenta virtuosamente transgressora e transgressoramente alienada. *Hilda Furacão* retrata como, na produção e na prática social, os significados culturais só podem ser criados e sustentados em relação a outros significados. Esse texto questiona o *status* epistemológico e ontológico das meta-narrativas (como a história e a religião) que se projetam como verdades incontestáveis, naturais e universais.

Roberto Drummond demonstra que as "verdades" tidas como absolutas são apenas caricaturas dos sistemas que as implementam. Ele questiona o *status* ontológico do passado, dos seus documentos e das suas narrativas ao criar um autor/narrador que se esforça para comprovar que a "verdade" e a história são provisórias e podem se tornar tão experimentais quanto o texto ficcional. Dentro desse ambiente camuflado por falsos ideais, *Hilda Furacão* também parodia os modelos femininos, abrindo uma fenda no patrimônio romanesco brasileiro. Por isso, posiciona-se como um contra-discurso capaz de suscitar a dúvida e a descrença nas ideologias inerentes à formação do canon narrativo dos "grandes" romances.

Notas

1. É minha a tradução desta citação e de todas as subseqüentes menções aos textos em inglês que aparecem neste estudo.

Referências bibliográficas:

- DRUMMOND, Roberto. *Hilda Furacão*. São Paulo: Siciliano, 1991.
- HUTCHEON, Linda. *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. Nova York e Londres: Routledge, 1988.
- LYOTARD, Jean-François. *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*. Traduzido do francês por Brian Massumi. Prefácio por Frederic Jameson. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1988.
- MCHALE, Brian. "Change of Dominant from Modernist to Postmodernist Writing". *Approaching Postmodernism*. Eds. Douwe Fokkema e Hans Berten. Amsterdam e Filadélfia: John Benjamins Publishing Company, 1986.
- TERDIMAN, Richard. *Discourse/Counter-Discourse: The Theory and Practice of Symbolic Resistance in Nineteenth-Century France*. Ithaca e Londres: Cornell University Press, 1985.