



As “velhas assanhadas” de Hilda Hilst: uma análise de três textos pornográficos

Rosana Letícia Pugina

Doutora em estudos literários - Unesp/FCLAr

<https://orcid.org/0000-0003-0917-0922>

professora-rosana@live.com

RESUMO

Hilda Hilst (1930-2004), a partir de 1990, quando publicou seu “adeus literário”, começou a dar gênese à sua erótica verba. Marcadas pelas baixeiras das experiências humanas, as produções dessa fase compõem a tetralogia obscena e pornográfica da escritora paulista, a qual se encontra reunida na antologia *Pornô Chic* (2018a). Nessa coletânea, encontra-se também o texto teatral *Berta & Isabô: um fragmento pornogeriatrico rural* (2018b), o qual, apesar de não compor oficialmente a tetralogia, traz o tom burlesco típico dos escritos hilstianos. Além da obscenidade inerente às produções, outro traço aproxima algumas das obras da antologia: a presença de “velhas assanhadas”. Elas aparecem no conto “Bestera”, parte de *Cartas de um sedutor* (2018c); no poema “A Chapéu”, pertencente à *Bufólicas* (2018d); e na peça citada (2018b). Em relação ao corpus, esses textos foram escolhidos porque trazem, através das figuras das anciãs, a representação do conceito de “erótica senil” (MORAES, 2015), bem como uma dissolução da convenção discursiva acerca da “velha assanhada” (VISNADI, 2015), a qual foi construída secularmente na literatura. Como objetivos, busca-se compreender o protagonismo das velhinhas em contraste com o apagamento construído acerca da velhice feminina (BEAUVOIR, 1967), como também aproximar as obras do dispositivo pornográfico (MAINGUENEAU, 2010). Sobre a metodologia, é exploratória, qualitativa e bibliográfica. Ao final, espera-se confirmar que as quatro anciãs, em seus diálogos debochados, enfrentam a censura que fere as suas existências, sobretudo quanto ao exercício da sexualidade na velhice e ao silenciamento histórico das mulheres.

PALAVRAS-CHAVE: Enquadramentos de gênero. “Velha assanhada”. Erótica senil. Hilda Hilst.

“Velhas assanhadas” by Hilda Hilst: an analysis of three pornographic texts

ABSTRACT

From the 1990s, Hilda Hilst (1930-2004) began to conceive her erotica verba when she published her “literary goodbye”. Marked by the baseness of human experiences, the productions of this phase constitute the writer’s obscene and pornographic tetralogy, which is gathered in the anthology *Pornô Chic* (2018a), as well as the drama *Berta & Isabô: um fragmento pornogeriatrico rural* (2018b) that, despite not being a fictional part of the tetralogy, brings the typical burlesque tone of Hilstian writings. In addition to this inherent obscenity, the presence of “velhas assanhadas” features in some of the works in the anthology. They appear in the short story “Bestera”, part of *Cartas de um sedutor* (2018c); in the poem “A Chapéu”, from *Bufólicas* (2018d); and in the cited piece (2018b). These texts were chosen for representing the concept of “senile erotic” through the figures of the elderly women, (MORAES, 2015), as well as a dissolution of the discursive convention about the “velha assanhada” (VISNADI, 2015), which has been constructed for centuries in the literature. We seek to understand the phonic constitution of old women in contrast to the pattern constructed about female old age (BEAUVOIR, 1967), as well as bringing the works closer to the pornographic device (MAINGUENEAU, 2010).



Our methodology is exploratory, qualitative and bibliographical. In the end, it is expected to confirm that the four elderly women, in their mocking dialogues, face the censorship that hurts their existence, especially regarding the exercise of sexuality in old age and the historical silencing of women.

KEYWORDS: Gender framing. “Velha assanhada”. Senil erotic. Hilda Hilst.

1. Considerações iniciais

Hilda Hilst (1930-2004) marcou a sua produção literária com elementos que confrontam as interdições de gênero impostas milenarmente às mulheres pelo patriarcado. Com o intuito de elucidar tal questão, a presente pesquisa centra-se na escrita pornográfica da autora paulista, a qual representa a última fase da sua produção. Ao trazer personagens femininas inquiridoras de padrões à baila, a escrita hilstiana permite que sejam feitas abordagens políticas a respeito da misoginia e do silenciamento das mulheres, fato este que justifica a análise aqui proposta.

A partir de 1990, quando publicou seu “adeus literário”, Hilda Hilst começou a dar gênese à sua erótica verba, que é formada pelas obras *O caderno rosa de Lori Lamby* (2018b), *Contos d'escárnio. Textos grotescos* (2002a), *Cartas de um sedutor* (2002b) e *Bufólicas* (2018c). Marcadas pelas baixezas das experiências humanas, essas produções compõem a tetralogia obscena e pornográfica da escritora paulista, a qual se encontra reunida na antologia *Pornô Chic* (2018a). Nessa coletânea, encontramos também o texto teatral *Berta & Isabô: um fragmento pornogeriátrico rural* (2018e), o qual, apesar de não compor oficialmente a tetralogia, traz o tom burlesco típico dos escritos hilstianos.

Além da obscenidade inerente às produções, outro traço aproxima algumas das obras citadas: a presença de “velhas assanhadas”. Elas aparecem no conto “Bestera”, parte de *Cartas de um sedutor* (2002b), na figura da protagonista Leocádia, cuja vivência libertina faz dela uma idosa sexualmente livre; no poema “A Chapéu”, pertencente a *Bufólicas* (2018c), no qual encontramos “outra” Leocádia, a qual inverte os papéis de gênero, parodiando o conto de fadas clássico *A Chapeuzinho Vermelho*, de Charles Perrault (1987); e na peça citada, *Berta & Isabô* (2018e), durante a qual assistimos a um diálogo despudorado e debochado de duas velhinhas quanto às suas práticas lúbricas.

Acerca da velhice feminina, segundo Marcos Visnadi (2015), a temática da “velha assanhada” ou da anciã indevidamente sexuada percorre toda a literatura desde o século VII a. C., em Arquíloco de Paros, como exemplo: “Tua pele delicada não mais floresce, pois já se torna murcha e o sulco da velhice atroz te destrói” (AGNOLON, 2007, p. 24). Depois, em Horácio: “escava teu rosto com rugas e abre-se torpe fossa na bunda mirrada, qual cu de vaca diarréica!” (AGNOLON, 2007, p. 40), e Marcial: “De graça desejas ser fodida, embora feia e velha o sejas. É muito ridículo: queres dar e dar não queres” (AGNOLON, 2007, p. 158). Até chegar ao século XIII, nas cantigas medievais de Guilhade, consoante o trecho: “Ai, dona fea! Foste-vos queixar/ que vos nunca louv'en meu trobar;/ [...] e vedes como vos quero loar:/ dona fea, velha e sandia” (HANSEN; MOREIRA, 2013, p. 401). E, no século XVII, em Quevedo: “De dor, Sarra, nos molares te queixas/ para que, assim, julguemos que os tens, quando/ só te doem por ausentes e, mamando,/ Coas os goles, e as carnes bochechas” (PEIRÉ SANTAS, 2002, p. 348).

A partir dos estudos trazidos pela obra *O segundo sexo*, de Beauvoir (1967), verifica-se que, em todas as retratações da velhice feminina, além do silenciamento, ressalta-se uma misoginia mascarada pelo riso na criação de uma relação “óbvia” entre idade avançada, feiura e assexualidade, da qual deriva uma gama de caracterizações negativas em tom animalesco que forma uma convenção discursiva acerca da mulher idosa, a dita “velha assanhada”. Em especial, as produções atacam o desejo sexual das anciãs, bem como as formas como encontram para satisfazê-lo, a fim de coibir tais atitudes. Nessas representações, seus corpos são objetificados, sendo retirada deles toda a sua subjetividade, a sua sexualidade é estereotipada e as interdições que ferem a velhice feminina são reforçadas mediante chacotas e discursos de inferiorização que lhes são dirigidos quanto à aparência: “pele murcha”, “bunda mirrada”, “feia e velha”, “banguela”, etc.

Em favorecimento do patriarcado, para que houvesse a insistência milenar do discurso de desvalorização feminina, como meio decisivo, está a cultura cristã. A partir das escrituras bíblicas, especialmente o livro de Gênesis (BÍBLIA, 1969), emergiu o conceito de pecado e a sua ligação com a reprodução: Eva e Adão comeram a maçã proibida, descobriram os seus corpos nus e caíram na tentação da carne. Como Eva desobedeceu à ordem primeiramente, ela carrega o pecado original, assim como todas as mulheres, as “filhas de Eva”. A partir daí, carimbou-se o sexo como algo proibitivo e pecaminoso, fazendo dele um meio de regulação de condutas. Como resultado, na dicotomia entre “paraíso e inferno”, há a imposição das virtudes exemplares das personagens bíblicas – como a Virgem Maria, que é assexuada –, exatamente para que as mulheres não repitam o mesmo erro de Eva.

Já na Idade Média, foi construído o discurso da “caça às bruxas”, cujo fundamento era provocar o medo e a repulsa pela sexualidade feminina, a qual deveria ser normatizada por meio da repressão do corpo. Como prova, temos o livro *Malleus Maleficarum* (2015), que foi escrito pelos inquisidores Heinrich Kramer e James Sprenger, entre os anos de 1486 e 1487, na Alemanha. Conforme os seus autores, as mulheres entregam-se aos pecados luxuriosos mais facilmente porque, em sua criação, foi usada uma costela recurva. Como efeito dessa “falha”, surgiu o adjetivo “feminino”, originado de “femina”, que designa o sexo, e significa etimologicamente “menos fê” (*fe + minus*) (Kramer; Sprenger, 2015, p. 116-117). Com base nesses ensinamentos, milhares de mulheres foram torturadas e assassinadas nas fogueiras da Inquisição, acusadas pelo crime de bruxaria.

Em associação a esse fato histórico, surge uma convenção discursiva sobre as bruxas: como constatamos recorrentemente nos contos de fadas, essas mulheres são sempre representadas como velhas, desgrenhadas, feias, indesejáveis, loucas, maldosas, invejosas e horripilantes, capazes de “comer criancinhas”. Na cultura cristã, além disso, são consideradas personificações do diabo. Por certo, essa convenção discursiva relaciona-se com a estereotipagem da “velha assanhada”: ao tipificar as mulheres maduras como perversas, a moral religiosa impingiu a elas um imenso preconceito antifeminino, o que, mesmo em nossos dias, persiste na vivência daquelas que manifestam condutas contrárias ao preestabelecido, sendo chamadas de “bruxas”, exclusão esta camuflada pela expressão “velhas terríveis” (ROBLES, 2019). Na contramão, os textos hilstianos aqui analisados dão gênese a uma nova convenção discursiva sobre a idosa, desafiando a expectativa do leitor quanto à velhice e, principalmente, quanto ao sexo feito pelas velhas, o que



se manifesta nas produções pelo seu teor pornográfico e obsceno de exposição do ato sexual, o qual é problematizado de forma irreverente.

Com a finalidade de explorar a figura da mulher idosa, os textos foram escolhidos porque trazem a representação do conceito de “erótica senil”, proposto por Moraes (2015), bem como uma dissolução da convenção discursiva acerca da “velha assanhada”, a qual foi construída secularmente na literatura, conforme apontou Visnadi (2015). Para marcar as balizas da escrita pornográfica, serão utilizadas as pesquisas de Maingueneau (2010). Em vista disso, como objetivo, busca-se compreender o protagonismo das velhinhas, que são sexualmente ativas, em contraste com o apagamento construído acerca da velhice feminina segundo as reflexões de Beauvoir (1967). A respeito da metodologia, ela é exploratória, qualitativa e bibliográfica.

Sobre as marcas do cânone pornográfico, serão utilizados os pilares apontados por Maingueneau (2010) na tríade: composição, tema e estilo. Resumidamente, essa escrita: 1) apresenta transparência referencial e afetos eufóricos de um sujeito focalizador (narrativa em 1ª. pessoa); 2) traz uma nota inicial que coloca em xeque a autoria; 3) é escrita por encomenda; 4) possui mulheres como narradoras e protagonistas; 5) aproxima, ao máximo, quem narra e o que narra, marca esta que infla o efeito de verossimilhança discursiva; 6) estrutura-se em forma de relato ou diálogo face a face; 7) é classificada¹ como pornografia canônica, tolerada ou interdita; 8) tem iniciação sexual, aborto, incesto, liberação sexual, clero dissoluto, etc. como temáticas de fundo político; 9) mostra que todos os envolvidos na cena gozam; 10) caracteriza as personagens apenas quanto a sua funcionalidade erótica; 11) não tem uma intenção puramente pornográfica, pois mescla conteúdo político e filosófico; 12) realiza-se na utilização de um vocabulário obsceno; 13) tem a sua circulação censurada em alguns meios; e 14) propaga a ideia de um “mundo de cabeça para baixo”, composto de elementos que contestam e desconstroem as hierarquias sociais, fato este que demonstra a prerrogativa de que o sexo pode ser um meio de questionamento da norma coletivamente imposta.

Ao final, espera-se confirmar que as quatro anciãs, em seus diálogos debochados e desbochados, enfrentam a intimidação e a censura que ferem as suas existências, sobretudo quanto ao silenciamento das mulheres e ao exercício da sexualidade feminina na velhice.

2. As “velhas assanhadas” de Hilda Hilst: uma análise de três textos pornográficos

Começamos pelo conto “Bestera” (HILST, 2002c). Em síntese, baseia-se na vivência lúbrica de uma mulher idosa: “Sou velha e rica. Chamo-me Leocádia” (HILST, 2002c, p. 100). Diferentemente das anciãs representadas na literatura antecedente, conforme foi mencionado acima

¹ Conforme Maingueneau (2010), a primeira mostra o sexo conforme os dogmas da coletividade, sem “anormalidades”, por isso, está destinada a ser dominante. A segunda retrata práticas sexuais lícitas – do ponto de vista legal – apesar de que, majoritariamente, o ato sexual será realizado fora das interdições sociais: em grupos, com animais, autoridades religiosas, de forma agressiva, entre pessoas das mais diversas orientações sexuais, gêneros, etc. Já o terceiro tipo abarca as práticas ilícitas, aquelas que transgridem não somente as normas sociais, como também as leis.

(VISNADI, 2015), a protagonista se coloca como sujeito da enunciação e não como objeto, já que toma a voz narrativa para si e se autoneomeia. Dessa forma, preserva a sua subjetividade humana e afasta o silenciamento histórico imposto às mulheres na arte literária. Portanto, Leocádia, ao narrar as suas peripécias em 1ª pessoa, acentua o seu protagonismo na narrativa.

Por conta disso, possui liberdade para tratar de temáticas de resistência feminina emaranhadas ao sexo, tais como: independência emocional, emancipação financeira, liberação sexual, práticas libertinas, atividade sexual casual, negação do casamento, da maternidade e da monogamia, etc. Como marcas efetivamente libertinas, temos a presença de uma narradora-personagem que fala abertamente sobre temas de fundo sexual e político, logo, a obra não tem uma intenção puramente pornográfica (MAINGUENEAU, 2010).

A narrativa se inicia com uma reviravolta na vida de Leocádia: “Cansei-me de leituras, conceitos e dados. De ser austera e triste como consequência. Cansei-me de ver frivolidades levadas a sério e crueldades inimagináveis tratadas com irrelevância, admiração e absoluto desprezo” (HILST, 2002c, p. 100). Em virtude de sua indignação diante da existência e das mazelas coletivas, a velhinha assume-se como libertina e fescenina e, nesse ponto, passa a buscar a satisfação de seus desejos: “resolvi beber e berimbar antes de desaparecer da terra, ou no fogo ou na imundície ou no nada” (HILST, 2002c, p. 100), o que é acentuadamente inusitado na perspectiva da convenção discursiva sobre as mulheres velhas a respeito da bebida e do ato de “berimbar”, ou seja, praticar sexo, mesmo que as suas “conquistas” ocorram mediante pagamento. Sobre a conduta libertina de Leocádia, sublinha-se outra baliza da escrita pornográfica: o seu tom contestatário em relação às normas coletivas vigentes (MAINGUENEAU, 2010), o que também contraria o molde imposto às idosas pelo patriarcado, como aponta Beauvoir (1967).

Mais adiante, Leocádia teve alguns “segredos” revelados pela nora, a qual desejava colocar a sogra em uma “casa de repouso”, o que diz muito sobre a forma como a nossa sociedade lida com a velhice. Pela sua perspicácia, a velhinha conseguiu inverter o jogo e, sem nenhuma vergonha, disse que os terços encontrados pela nora em seu quarto eram usados nas orações que fazia com o monsenhor Ladeira: “e ele não tem o seu próprio terço? tem, mas pode esquecê-lo, e aí tenho outros para rezarmos juntos” (HILST, 2002c, p. 104). Assim, o padre, no “calor” da situação, sempre esquecia um terço, por isso, havia vários na alcova de Leocádia.

A respeito da presença de uma autoridade religiosa na cena erótica, repercute-se outra temática libertina: o clero dissoluto (MAINGUENEAU, 2010). Padres e freiras ocupam lugares nesse cenário que não lhes são adequados dentro dos padrões sociais e clericais, sobretudo com referência ao celibato. Consoante Krause (2007), isso ocorre como consequência da repulsa pelo sexo que a igreja católica impõe secularmente aos seus fiéis. Como “castigo”, seus agentes caem em tentação nos romances libertinos de maneira excessiva e satirizada. Em virtude disso, o catolicismo faz-se matéria-prima na montagem da imaginação erótica, tornando o clero uma via de crítica quanto ao teísmo falso e, principalmente, quanto à hipocrisia da igreja, como insurge em *Teresa filósofa* (D'ARGENS, 2015), obra em que a protagonista tem a sua iniciação sexual feita por um padre. Dessa maneira, no conto hilstiano, parodia-se a figura do monsenhor a partir da denúncia de sua atuação corrupta como “representante divino”.



Ao final da narrativa, descortina-se a origem do título do conto: “Bestera” é o apelido de um dos amantes de Leocádia. O significado de sua alcunha está no oferecimento que lhe foi feito para a prática de sexo anal com um homem: “o cara quis dar o roxinho e muita grana pra ele, e ele respondeu: cu de mancebo só espio e não meto” (HILST, 2002c, p. 106). Por motivos de “preservação” de sua masculinidade, ele declina do convite, o que foi considerado “bestera” por um colega, que diz: “com grana a gente mete em qualquer buraco” (HILST, 2002c, p. 106).

Passemos ao poema narrativo “A Chapéu” (HILST, 2018d). Em resumo, o texto estrutura-se em uma única estrofe de 42 versos. No final, surge a moral separadamente do restante do texto. A trama apresenta uma situação vivida por uma jovem chamada Chapéu, juntamente com a sua avó, Leocádia, e o seu animal de estimação, Lobão.

A jovem divide atividades de cafetinagem do último com a senhora, que é vista como velhaca e aproveitadora: “Aí vem Lobão!/ Prepara-lhe confeitos/ Carnes, esqueletos/ Pois bem sabes/ Que a bichona peluda/ É o nosso ganha pão” (HILST, 2018d, p. 228). Quanto a Lobão, a personagem masculina, apesar de ter o seu nome flexionado no grau aumentativo, nada tem de mau, forte ou impositivo. Assim, na gênese de suas personagens, parodia-se a tradição dos contos de fadas pela inversão de sentidos que o texto propõe. Quanto à forma, a opção pelo diálogo face a face projeta, assim como no conto “Bestera” (HILST, 2002c), o protagonismo feminino, isto é, a centralidade do texto está na presença dessas personagens, sendo esta uma marca pornográfica (MAINGUENEAU, 2010).

Ao emular uma écloga, texto em que há pastores, a transgressão do poema emerge na figura da avó, a qual “pastoreia” Lobão, explorando-o sexualmente para ganhar dinheiro, satirizando as “moçoilas pudicas e casadoiras”, as “vovós doentes que fazem tricô” e os “lobos maus” que povoam os contos infantis nas figuras de uma “netinha” e de uma “vovozinha” trapaceiras que cafetina o “lobo”, o qual retrata, nesta versão, certa ingenuidade e submissão.

Em soma, tudo isso configura o poema como uma paródia do conto de fadas *A Chapeuzinho Vermelho*, de Perrault (1987). Na versão clássica, o Lobo embroma a garota e a Avó, devorando-as. Além disso, também em tom paródico, inverte-se a lógica social da prostituição, prática esta em que as mulheres são exploradas sexualmente pelos homens, tanto pelos cafetões, quanto pelos “clientes”, os quais estão acostumados a “comprar” meretrizes para satisfazerem os seus ímpetos lúbricos. Leocádia faz o inverso, dessa maneira, o jogo do pagamento por sexo é subvertido. Em todas essas inversões, verifica-se a insubmissão da pornografia (MAINGUENEAU, 2010) diante dos papéis de gênero impostos socialmente.

Como mencionado, o nome Leocádia aparece na figura da avó de Chapéu (HILST, 2018d). Como ocorre com a protagonista do conto “Bestera” (HILST, 2002c), a avó está no centro da narrativa, pois guia os acontecimentos e “domestica” Lobão para explorá-lo, além de ter um caso erótico com ele: “AAAIII! Grita Chapéu./ Num átimo percebo tudo!/ Enganaram-me, vó Leocádia/ E Lobão/ Fornicam desde sempre/ Atrás do meu fogão!” (HILST, 2018d, p. 229). Nesse jogo, é ela que se traveste no lugar da personagem masculina, subvertendo o ocorrido no conto de fadas clássico (PERRAULT, 1987), o que demonstra uma confusão proposital entre os corpos por meio da evidenciação de um olhar para os papéis de gênero e orientação sexual com irreverência, desse modo, constrói-se, no poema, um mundo ao revés

(MAINGUENEAU, 2010) pela inversão da norma do “quem come quem”. Em vista disso, projeta-se mais uma insubmissão quanto ao lugar de mulher idosa consoante os apontamentos de Beauvoir (1967).

Na sequência, vem o texto teatral *Berta & Isabô: um fragmento pornogeriátrico rural* (HILST, 2018e). Sinteticamente, na peça, temos um diálogo curto entre duas mulheres, cujos nomes intitulam o texto: a Berta e a Isabô. Novamente, como pilares da escrita pornográfica, encontram-se mulheres como protagonistas em uma narrativa que se constitui por diálogos face a face (MAINGUENEAU, 2010). Quanto à conduta das senhoras caipiras, desestabiliza-se o pudor exigido das idosas, conforme os estudos de Beauvoir (1967). Na conversa, o tema é de âmbito sexual, o que está explicitado no subtítulo “porno”, juntamente com a palavra “geriatria”, que faz menção à idade avançada das personagens. Já “rural” refere-se ao local onde as duas idosas vivem, fato este que se revela, no diálogo, pelo uso de uma variedade linguística conhecida como “caipira” (AMARAL, 1976) ou “jeca-pornô” (ABREU, 2018).

Consoante Pécora (2013), os nomes dessas personagens hilstianas fazem alusão a outras “mulheres de papel” criadas pelas irmãs Brontë: Berta, de Bertha Mason, de *Jane Eyre*, de Charlotte Brontë (1996); e Isabô, de Isabella Linton, de *O Morro dos Ventos Uivantes*, de Emily Brontë (2008). Nesse cenário, na contramão da austeridade moral da Era Vitoriana (1838-1901), sobretudo quanto aos enquadramentos de gênero, a peça hilstiana (2018e) zomba das “moçoilas casadoiras” das narrativas inglesas nas figuras de duas idosas “pobretonas”, “grosseironas”, livres, pouco escolarizadas e autônomas, as quais desestabilizam os traços de dependência, fraqueza e apagamento das personagens inglesas, fatos estes confirmados na postura risível e transgressora à norma social das duas velhinhas brasileiras. Ainda de acordo com Pécora (2013, p. 63), Berta e Isabô são as “irmãs Brontë do brejo”. Por meio do tom parodístico que embasa a peça, descortina-se a construção de um “mundo às avessas”, o que também é elemento essencialmente pornográfico (MAINGUENEAU, 2010).

Ao final, surge Seo Quietinho, o qual, em sua figura senil, parodia as personagens masculinas presentes nas obras inglesas citadas em suas marcas de virilidade e robustez. Ele aparece para oferecer a possibilidade de praticar sexo oral com as duas velhinhas, o qual, segundo ele, é de grande qualidade devido à falta de dentes das idosas: “*Batem na porta. É Seo Quietinho. Berta: Quem é, meu deus? (Olha pela janela) Ai, Vige Maria, é o Quietinho, tá loco pra fazê aquelas coisa com a gente*” (HILST, 2018e, p. 229, grifo da autora).

Quanto à felação, ao lado das rugas do rosto, a falta de dentes é uma das principais evidências da idade avançada dos sujeitos. Assim, no trecho: “Seo Quietinho: Ô de casa! Tu tá aí, Berta? Tu tá aí, Isabô? Berta: Tamo não, Quietinho. Hoje num é dia. Num é dia de nada. [...] Seo Quietinho: Mas eu vim aqui pra isso mesmo, pois vocês num têm dente... é pra chupá mió.” (HILST, 2018e, p. 239-240), ao enfatizar que Berta e Isabô são “positivamente banguelas”, o amante das senhoras valoriza parodicamente uma característica da velhice que é considerada incompatível com a boa saúde e com o bem-estar do indivíduo, pois, em nossa sociedade acentuadamente imagética, não apresentar uma boa dentição e não ter um sorriso visto como belo são uma questão estética importante. Já em um olhar mais aprofundado, a ausência e a exposição de dentes amarelados ou cariados são também motivos de exclusão social.

Nas três ocasiões, a velhice feminina passa por uma quebra de estereótipo quanto ao silenciamento, às “boas maneiras”, à servidão e ao pudor imposto às idosas (BEAUVOIR, 1967), sobretudo em relação às interdições sexuais: as “velhas assanhadas” de Hilda Hilst, assim como seus parceiros, gozam, o que configura outra marca da escrita pornográfica (MAINGUENEAU, 2010). Em todos os casos, as protagonistas evitam a sua inclusão forçosa no “mundo dos velhos”, principalmente por serem mulheres independentes, o que faz com que transpareçam um projeto de vida propositalmente antissocial nesse sentido.

Em vista da liberdade dessas mulheres, surge nos textos analisados a realização do conceito de “erótica senil”, como apregoa Moraes (2015), por meio do qual, sobre a associação entre idade e rugas, estas entendidas como metonímia da velhice, elucida-se a ideia de que o sexo, assim como os sujeitos, envelhece, contudo, não deixa de existir, ocorrendo dentro das capacidades físicas humanas relativas ao passar do tempo. Nesse panorama, o excesso vivenciado pelas idosas está no contraste entre a ideia que a sociedade tem de uma mulher sexagenária – aquela que rejeita a vida sexual para cuidar dos filhos e dos netos no ambiente doméstico – e a vida que as personagens levam –, elas são mulheres livres, independentes e sexualmente ativas, portanto, são o retrato invertido de mulheres idosas moldadas pelas coletividades patriarcais (BEAUVOIR, 1967).

Acerca disso, as produções indagam o engessamento que a coletividade faz a respeito da sexualidade na velhice. De acordo com esse ideário, o desejo “some” nessa faixa etária, noção esta que foi criada para afastar a “desagradável” imagem do velho e da velha lúbricos (MORAES, 2015), o que contraria os ideais de juventude e excitação impostos pelos padrões midiáticos, como se o exercício da sexualidade fosse permitido apenas àqueles que são moços e atraentes. Nesse ponto, sublinha-se a coragem hilstiana em enfrentar esses princípios, sendo a autora também uma mulher idosa na realidade empírica no momento da publicação das obras.

Outrossim, as aventuras carnavais das quatro anciãs desestabilizam também o ideário de erotismo canônico (MAINGUENEAU, 2010), o qual não traz corpos envelhecidos ou personagens caducas para o jogo de sedução, não havendo, desse modo, representatividade dos idosos quanto ao corpo e ao sexo. Nesse contexto, as práticas lúbricas das velhinhas evidenciam a existência de um “tipo” exclusivo de atividade sexual: o dos velhos. Essa possibilidade bagunça a ideia coletiva de sexualidade. Ademais, os diálogos presentes no *corpus* demonstram que o sexo “de” e “para” velhos é impensável, questionador de padrões dentro e fora da tradição literária, sendo visto como “imoral” e “escandaloso”.

A respeito do cânone, na estética pornográfica, que é muito associada à vasta obra de Marquês de Sade (MAINGUENEAU, 2010), encontramos corpos caracterizados como “máquinas eróticas”, capazes de fazer sexo horas a fio, sem parar. Como exemplo, há o romance sadiano *Os 120 Dias de Sodoma* (SADE, 2011), narrativa em que quatro aristocratas seguem para uma jornada em que são apresentados seiscentos tipos de práticas de sexo, orgias e assassínios com quarenta e seis vítimas. Na contramão, nas produções da autora paulista, verificamos um desafio à erótica sadiana no esfacelamento da ideia de corpo como máquina, já que, consoante o conceito de “erótica senil” (MORAES, 2015), corpos envelhecidos fazem sexo de outro jeito.

Sobre a linguagem obscena usada pelas velhinhas, sabe-se que, por meio dela, constrói-se a pornografia (MAINGUENEAU, 2010), que é a expressão máxima da pulsão visual, o que acen-tua a representação “denotativa” da cena. Nesse discurso, a palavra é a própria coisa. Para ilus-trar esse fenômeno, no *corpus* afloram inúmeros exemplos. No conto “Bestera” (2002c), há os registros de “caceta”, “bimba”, “bilunga”, “mondrongo” e “verga”, que nomeiam popularmente o pênis; “roxinho” e “cu de mancebo”, que se relacionam com o ânus; e “foder”, que remete ao ato sexual, dentre outros exemplos, conforme acompanhamos nos excertos abaixo:

[...] cumé que é meu capim barba de bode/ faz tempo que nós num mete/ faz tempo que nós num fode... Ela [a nora] se arrepiava inteira. Dizia para meu filho: Leocádio, sua mãe está louca (HILST, 2002c, p. 103-104).

O primeiro foi um sujeito muito franzino, o peito encovado mas uma esplêndida verga (HILST, 2002c, p. 105).

[...] tenho um amigo chamado Bestera que também é supimpa de caceta, posso indicá-lo à Joyce? (HILST, 2002c, p. 106).

[Joyce] É mignon e deliciosa, peitinhos de adolescente (HILST, 2002c, p. 101).

Em “A Chapéu” (HILST, 2018d), citam-se vocábulos e expressões, como “gruta” e “choca”, em analogia à vulva e à vagina; “buraco”, em referência ao ânus ou à vagina; “nabo”, em alusão ao pênis; “deu pra três”, em relação à prostituição e à formação de um “trisal”, práticas estas vistas como heterodoxas em nossa cultura forçosamente cristã, como assistimos nas passagens desta-cadas na sequência:

De vermelho só tinha a gruta (HILST, 2018d, p. 228).

Pois da última vez
Lobão deu pra três
E eu não recebi o meu quinhão! (HILST, 2018d, p. 228).

E tu, e tu Chapéu, minha nega
Não fazendo nada
Com essa choca preta (HILST, 2018d, p. 228).

Às vezes te miro
E sinto que tens um nabo
Perfeito pro meu buraco (HILST, 2018d, p. 229).

Na peça *Berta & Isabô: um fragmento pornogeriátrico rural* (HILST, 2018e), destacam-se “xe-reca”, “cu”, “bago”, “cuião” em relação a algumas partes sexuais do corpo; além de “porca”, acerca da baixeza do vocabulário; “ranho”, quanto à escatologia; e “xereca de vaca”, em relação à zoofi-lia, como acompanhamos no trecho:

Berta: Tu é ignorante, imagine, bordô é... Ah, num sei explicá, é uma cor muito bonita.
 Isabô: É cor de xereca de vaca?
 Berta: Ih..., boba, xereca de vaca é vermeia.
 Isabô: Tá mais pra cu de boi?
 Berta: Tu só pensa nas partes de baixo. Bordô é a cor dos óio da Zezé Cabrita (HILST, 2018e, p. 239).

Em todos os exemplos, no registro do “baixo pornô”, há uma recusa em interpor véus na montagem verbal do texto, denotando despreocupação com a assepsia do discurso ao inflar o efeito de verossimilhança, o que é típico da escrita pornográfica (MAINGUENEAU, 2010). Sobre isso, como atesta Pécora (2013, p. 63), “o emprego do palavrão e da expressão escatológica servem ao mesmo sentido: a provocação e o gosto perverso de repreender, pelo riso, a falsidade matuta e conservadora, exposta de maneira caricata e ridícula”. Ademais, o linguajar exemplificado enquadra metonimicamente as partes “erógenas” do corpo, restringindo a caracterização das personagens à sua funcionalidade sexual na cena erótica, o que é uma marca da estética pornográfica (MAINGUENEAU, 2010).

Como é notável, a linguagem empregada difunde as obscenidades, dessa forma, expor o linguajar do sexo, principalmente dito por mulheres idosas, é registrar uma cena que está fora do seu lugar. Para mais, o emprego da palavra obscena é uma forma de afronta provocativa e satírica às “boas maneiras” ditadas às mulheres (BEAUVOIR, 1967). Assim, a autora paulista deforma os estereótipos e os discursos pornográficos e cria o desbocamento feminino (BLUMBERG, 2015), o que se coloca em choque com o silenciamento histórico das mulheres, explicitando a falsidade dos jogos de poder que surgem mediante os papéis de gênero. Portanto, nos textos hilstianos analisados, a linguagem obscena representa o espaço do proibido e, ao mesmo tempo, da resistência.

Para além da linguagem, outro modo de representação da obscenidade nos textos, ou seja, “o sexo fora do lugar”, encontra-se na prática da “gerontofilia” (VALENSIN, 1976), cujo conceito se baseia na atração sexual de jovens por pessoas idosas. Por motivos relacionados à moralidade, a qual determina aquilo que é considerado um comportamento sexual “normal” ou não, o termo “gerontofilia” origina-se de “parafilia”², que é o nome dicionarizado para as “perversões sexuais” (BEIGEL, 1982). Por ser um exemplo não convencional de atividade carnal pode ser visto, muitas vezes, com preconceito justamente pelo seu teor transgressor em relação à norma vigente.

Outra forma de retratação da obscenidade ocorre quando o ato abrange não duas, mas três pessoas em um *ménage à trois*, podendo haver ainda um *voyeur* ou um exibicionista, situação esta que, somada à “erótica senil”, torna os textos ainda mais escandalosos por trazerem exemplos heterodoxos de práticas lúbricas, também vistas, recorrentemente, com preconceito pelo seu tom transgressivo diante das imposições da coletividade por não se encaixarem nos moldes do casamento católico, heterossexual e monogâmico. Como resultado dessa soma de subver-

² Conforme Hugo Beigel (1982), algumas parafilias, como incesto, pedofilia, necrofilia e zoofilia, estão classificadas como crimes, consequentemente, os seus praticantes são responsabilizados conforme a legislação de cada país. Entretanto, outras práticas ditas não convencionais, se ocorrerem entre adultos que mutuamente consentem, são inócuas. Por outro lado, muitas vezes, as parafilias são definidas muito vagamente a partir de um conceito de moralidade, entre as noções de “normal” e “anormal” que a coletividade impõe, o que é bastante relativo culturalmente, gerando preconceito e marginalização.

sões, a pornografia apresentada nos três textos analisados classifica-se como “tolerada” (MAINGUENEAU, 2010), ou seja, apesar de acontecer fora do padrão social (pornografia canônica), não abarca cenas de violência (pornografia interdita).

3. Considerações finais

Em síntese, acerca das marcas do cânone pornográfico apontados por Maingueneau (2010), nos textos analisados, repetiram-se: 1) transparência referencial dada pelas narrativas em 1ª. pessoa; 2) mulheres como narradoras e protagonistas; 3) inflação do efeito de verossimilhança discursiva; 4) opção pelo relato ou pelo diálogo face a face; 5) classificação da pornografia como tolerada; 6) temáticas de resistência e questionamento; 7) gozo coletivo; 8) caracterização das personagens apenas quanto a sua funcionalidade erótica; 9) mescla de conteúdo político e filosófico à pornografia; 10) utilização de um vocabulário obsceno; e 11) propagação da ideia de um “mundo de cabeça para baixo”, o qual é contestador da norma coletivamente impetrada.

A respeito das personagens idosas, como ficou explícito nos textos analisados a partir dos apontamentos de Beauvoir (1967), elas não se apequenam diante dos padrões de idade e gênero, haja vista que exercitam livremente a sua sexualidade, contestando a objetificação e o silenciamento históricos do corpo feminino e a convenção discursiva estabelecida acerca da “velha assanhada”, a qual projeta múltiplos retratos de anciãs estereotipadas, indesejáveis e indevidamente sexuadas.

Em virtude disso, as idosas hilstianas subvertem, pelo desbocamento feminino e pela erótica senil, o androcentrismo impresso à literatura, o que resulta em uma quebra de expectativa na leitura, já que, de forma geral, contrariam o cânone e, de forma particular, a estética do erotismo. Em síntese, os textos da autora paulista – pelo riso, pela paródia, pela pornografia e pela obscenidade – orientam a criação de um pensamento hierárquico invertido, oriundo do entrecruzamento de percepções várias acerca do corpo e do sexo, para levantar reflexões sobre as impressões da sexualidade feminina na arte verbal produzida por mulheres.

Enfim, por manterem o exercício de sua sexualidade de forma consensual e saudável, Leocádia, Leocádia, Berta e Isabô combatem a misoginia e o preconceito etário persistentes em nosso meio, por isso, as “velhas assanhadas” de Hilda Hilst são libertinas, libertárias, fônicas e conscientes de sua filosofia de vida dentro e fora da alcova.

REFERÊNCIAS

- ABREU, C. F. A festa erótica de HH. In: HILST, H. **Pornô Chic**. São Paulo: Globo, 2018. p. 256-263.
- AGNOLON, A. **Uns epigramas, certas mulheres**: a misoginia nos *Epigrammata* de Marcial (40 d.C.-104 d.C.). Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.
- AMARAL, A. **O dialeto caipira**. 3. ed. São Paulo: Hucitec-SCET-CEC, 1976.



BÍBLIA. **A Bíblia Sagrada**: Antigo e Novo Testamento. Tradução de João Ferreira de Almeida. Edição rev. e atualizada no Brasil. Brasília: Sociedade Bíblia do Brasil, 1969.

BEAUVOIR, S. de. **O segundo sexo** – a experiência vivia. Tradução de Sérgio Milliet. São Paulo: Difel, 1967. Vol. II.

BEIGEL, H. G. **Dicionário de sexologia**. Tradução de Alice Nicolau. Lisboa: Círculo de leitores, 1982.

BLUMBERG, M. Sexualidade e riso: a trilogia obscena de Hilda Hilst. In: REGUERA, N. M. de A.; BUSATO, S. (org.). **Em torno de Hilda Hilst**. São Paulo: Editora Unesp Digital, 2015. p. 121-137.

D'ARGENS, M. de. **Teresa filósofa**. Tradução de Carlota Gomes. Porto Alegre: LP&M, 2015.

HANSEN, J. A.; MOREIRA, M. **Para que todos entendais**: poesia atribuída a Gregório de Matos e Guerra. Apresentação, edição, notas e glossário João Adolfo Hansen e Marcello Moreira. Belo Horizonte: Autêntica, 2013, v. 5.

HILST, H. **Contos d'escárnio**. Textos grotescos. São Paulo: Globo, 2002a.

HILST, H. **Cartas de um sedutor**. São Paulo: Globo, 2002b.

HILST, H. Bestera. In: HILST, H. **Cartas de um sedutor**. São Paulo: Globo, 2002c. p. 100-107.

HILST, H. **Pornô Chic**. São Paulo: Globo, 2018a.

HILST, H. O caderno rosa de Lori Lamby. In: HILST, H. **Pornô Chic**. São Paulo: Globo, 2018b. p. 8-59.

HILST, H. Bufólicas. In: HILST, H. **Pornô Chic**. São Paulo: Globo, 2018c. p. 219-237.

HILST, H. A Chapéu. In: HILST, H. **Pornô Chic**. São Paulo: Globo, 2018d. p. 228-229.

HILST, H. Berta & Isabô: um fragmento pornogeriátrico rural. In: HILST, H. **Pornô Chic**. São Paulo: Globo, 2018e. p. 239-240.

KRAMER, H.; SPRENGER, J. **Malleus Maleficarum**. Tradução de Paulo Fróes. Rio de Janeiro: BestBolso, 2015.

KRAUSE, R. S. **Erotismo** – a cultura libertina. Tradução de José Carlos Teixeira. Lisboa: Editorial Estampa, 2007.

MAINGUENEAU, D. **O discurso pornográfico**. Tradução de Marcos Marcionilo. São Paulo: Parábola Editorial, 2010. (Lingua[gem]; 42).

MORAES, E. R. Aquelas coisas e um pouco mais: a erótica senil. In: REGUERA, N. M. de A.; BUSATO, S. (org.). **Em torno de Hilda Hilst**. São Paulo: Editora Unesp Digital, 2015. p. 115-119.

PÉCORA, A. As irmãs Brontë do brejo. **Revista de História da Biblioteca Nacional**, ano 9, n. 99, dez. 2013.

PEIRÉ SANTAS, P. El tema literario de lamujer desdentada enun poema de Bartolomé Leonardo de Argensola. **Alazet**, n. 14, p. 343-348, 2002. Disponível em: <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=832502>. Acesso em: 10 fev. 2021.

PERRAULT, C. **A Chapeuzinho Vermelho**. Tradução de Francisco Balthar Peixoto. Porto Alegre: Kuarup, 1987. (Coleção Era uma vez, 3).



ROBLES, M. Fadas e bruxas. In: ROBLES, M. **Mulheres, mitos e musas**. Tradução de William Lagos e Débora Dutra Vieira. 3. ed. São Paulo: Aleph, 2019, p. 227-234.

SADE, M. de. **Os 120 dias de Sodoma ou A escola da libertinagem**. Tradução de Alain François. São Paulo: Iluminuras, 2011.

VALENSIN, G. **Dicionário sexual**. Tradução de J. L. César. São Paulo: IBRASA, 1976.

VISNADI, M. de C. A velha assanhada – anotações para a história de uma prática. **Opiniões**, Revista dos alunos de literatura brasileira, Dossiê literatura e sexo: questões estéticas e/ou morais, ano 4, vol. 6/7, Universidade de São Paulo, 2015.