

“RESOLVI BEBER E BERIMBAR”: A ERÓTICA
SENIL E A VELHA ASSANHADA NO CONTO
“BESTERA”, DE HILDA HILST

7

“I DECIDED TO DRINK AND BERIMBAR”:
THE SENILE EROTICA AND THE OLD
HUSSY IN THE SHORT STORY “BESTERA”,
BY HILDA HILST

PUGINA, Rosana Letícia

Doutora em Estudos Literários, Unesp – FCLAr

E-mail: professora-rosana@live.com

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

RESUMO

Hilda Hilst (1930-2004), depois da exposição pública de seu “adeus literário”, pronunciou-se sobre o abandono da “literatura séria” e também sobre a sua incursão pelos temas do sexo e da obscenidade. Nessa nova fase, a autora criou a sua trilogia narrativa e pornográfica, na qual se encontra o conto “Bestera” (HILST, 2002c), pertencente à obra *Cartas de um sedutor* (HILST, 2002b). O texto foi escolhido como corpus porque traz, na personagem Leocádia, a representação do conceito de erótica senil (MORAES, 2015), bem como a dissolução da convenção discursiva acerca da “velha assanhada” (VISNADI, 2015). Como objetivos da pesquisa, busca-se compreender a constituição fônica da velhinha, que é sexualmente ativa, em contraste com o padrão construído acerca da velhice feminina (BEAUVOIR, 1967), assim como constatar a aproximação da escrita do conto ao dispositivo pornográfico (MAINGUENEAU, 2010). Ao final, nota-se que Leocádia, em seus diálogos desbocados e debochados, enfrenta a censura que fere a sua existência, sobretudo quanto ao exercício da sua sexualidade na velhice.

Palavras-chave: conto “Bestera”; Hilda Hilst; “Velha assanhada”; Erótica senil.

ABSTRACT

Hilda Hilst (1930-2004), after the public exhibition of her “literary goodbye”, she spoke about the abandonment of “serious literature” and also about her incursion into the themes of sex and obscenity. In this new phase, the author created her narrative and pornographic trilogy, which includes the short story “Bestera” (HILST, 2002c), pertaining to the work Letters of a Seducer (HILST, 2002b). The text was chosen as a corpus because it brings, in the character Leocádia, the representation of the concept of senile eroticism (MORAES, 2015), as well as the dissolution of the discursive convention about the “old hussy” (VISNADI, 2015). As research objectives, we seek to understand the phonic constitution of the old lady, who is sexually active, in contrast to the pattern built around female old age (BEAUVOIR, 1967), as well as verifying the approximation of the writing of the story to the pornographic device (MAINGUENEAU, 2010). In the end, it is noted that Leocádia, in her foul-mouthed and mocking dialogues, she faces the censorship that hurts her existence, especially regarding the exercise of her sexuality in old age.

Keywords: short story “Bestera”; Hilda Hilst; “The old hussy”; Senile erotica.

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

*E depois será que não tem alguém curioso que até pague
para ver uma velhinha pelada? Até só para rir um pouco?
É tão difícil rir nos tempos de hoje!*

Hilda Hilst (2007, p. 84).

Hilda Hilst (1930-2004), depois da exposição pública de seu “adeus literário”, publicado em forma de texto poético na quarta capa de *Amavisse* (1989), pronunciou-se sobre o abandono da “literatura séria” e também sobre a sua incursão pelos temas do sexo e da obscenidade. De forma geral, atestou que a sua “virada” foi decorrente da persistência dos leitores em afirmar incompreensão diante da sua obra precedente, bem como emergiu do seu desencanto com o comércio editorial e com a mercantilização da arte no Brasil.

Acerca dessa “virada”, em 1990, veio *O caderno rosa de Lori Lamby* (2018), que coroou Hilst na *erotica verba*. Naquele momento, ela foi vista com perplexidade pela comunidade das letras no Brasil,

sofrendo inúmeros ataques, primeiramente, pelo teor licencioso do livro, o que surgiu em contraste com a sua obra anterior; e, em segundo lugar, por ela ser uma idosa¹ que se diz pornógrafa em uma sociedade em que as mulheres são silenciadas secularmente, em especial, quanto à sexualidade na velhice. Ainda em 1990, publicou *Contos d'escárnio. Textos grotescos* (2002a). Na sequência, em 1991, veio a obra *Cartas de um sedutor* (2002b). Essas três produções, marcadas pelas baixezas das experiências humanas, compõem a trilogia narrativa e pornográfica de Hilda Hilst.

Sobre o volume que fecha a trilogia, *Cartas de um sedutor*² (2002b), em resumo, a obra centra-se na figura de Karl até o capítulo XX. Ele é um libertino contemporâneo rico e incestuoso que, como é tradicional na escola da libertinagem, intenta ancorar toda a sua vivência nas práticas lúbricas. As vinte correspondências, sendo cada uma um capítulo, são endereçadas à sua irmã Cordélia, seu oposto quanto ao excesso carnal. Ao término da carta XX, o poeta-mendigo Stamatius (Tiu), que encontrou os escritos de Karl no lixo, toma a voz narrativa e apresenta os demais textos da obra, os quais não são lineares, entretanto, seguem uma lógica de organização “em abismo”, sendo que a última palavra de um conto dá título ao próximo. Para ilustrar, “[Eulália] Num me pergunta mais nada, escreve qualqué bestera (HILST, 2002c, p. 99, grifo nosso). Nesse instante, o mendigo debruça-se na escrita do conto “Bestera” (HILST, 2002c). Ao final da leitura do livro, nota-se que Karl é uma invenção de Stamatius.

Como narrador principal, Stamatius, que vive em situação de rua, sobrevive daquilo que a sociedade capitalista descarta, sendo assim, tem uma vivência pelo avesso. Dentre os dejetos catados pelo mendigo, estão livros de literatura e tratados de filosofia, o que explicita ironia com o descaso da coletividade quanto à cultura letrada, sendo este um dos temas de discussão de Hilst sobre o mercado editorial e a desvalorização da literatura no Brasil. Além disso, o mendigo também “cata” a velhice no lixo, a qual é o símbolo supremo das ditas incapacidade e improdutividade dos idosos, fato este que leva ao entendimento de que os velhos, num mundo capitalista em que somos medidos por aquilo que produzimos, são um “problema social”.

1 Sobre isso, em entrevista, Hilst disse: “Existe um preconceito, com relação aos editores, contra o autor brasileiro que escreve sobre sexo. Porque os editores publicam vários autores estrangeiros com toda espécie de pornografia. E publicam com muita alegria até. Porque é aí onde eles têm lucro. Mas quando um autor brasileiro se propõe a escrever sobre sexo, principalmente quando é mulher... então acham que a gente enlouqueceu” (COUTINHO, 1991, p. 8-9).

2 Apesar de não ser o escopo desta pesquisa, vale mencionar que, em *Cartas de um sedutor* (2002b), a irreverência hilstiana se revela no enlace que propõe com outra obra, *Diário de um sedutor* (2004), de Søren Aabye Kierkegaard (1813-1855), autor este muito citado pela autora em diversos momentos de sua carreira. No diário, acompanhamos as confissões de Johannes quanto às suas técnicas de sedução, em especial, a respeito de Cordélia, sua paixão e próxima conquista. No texto brasileiro, Cordélia também é o nome da irmã de Karl e Iohanis é o nome do sobrinho deste.

Como eixo, *Cartas de um sedutor* (2002b) emula, pela hiperbolização e pela provocação, os romances epistolares libertinos dos séculos XVII e XVIII, à moda de *As ligações perigosas*, de Laclos (1980), publicado originalmente em 1782, às vésperas da Revolução Francesa (1789-1799). A narrativa desenvolve-se a partir dos temas da devassidão e da perfídia da sociedade do momento e da atmosfera de dissimulação reinante na corte. O teor das missivas é amoroso-sexual, pautado em jogos estratégicos de gato-e-rato, com a finalidade de criar máscaras sociais atrás das quais as personagens possam agir impunemente. Como se sabe, na estética libertina, a pornografia é a expressão máxima do descontentamento anárquico e ateu do indivíduo que se opõe aos imperativos morais e religiosos que formam a ordem pública. Para além do sarcasmo pertencente à escola libertina, Hilst (2002b) extrapola o cânone ao tornar risíveis as atitudes do sedutor e, para mais, o mesmo, já mendigo, tem a sua figura colocada em diametral oposição às figuras aristocráticas e nobres de Laclos (1980).

Em *Cartas de um sedutor* (HILST, 2002b), encontra-se o objeto de análise desta pesquisa: o conto “Bestera” (HILST, 2002c), no qual acompanhamos os diálogos de Leocádia, uma velhinha sexualmente ativa, com Joyce, sua assistente, e com os amantes que realizam as suas fantasias lúbricas. A narrativa foi escolhida porque traz, na personagem central, 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 aponta Visnadi (2015). 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” pelo colega, que diz: “com grana a gente mete em qualquer buraco” (HILST, 2002c, p. 106).

Acerca da velhice feminina, segundo 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).

Em todas as retratações da velhice feminina, evidencia-se, além do seu silenciamento, uma misoginia mascarada pelo riso na criação de uma relação “óbvia” entre idade, feiura e assexualidade, da qual derivam várias 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 passam por objetificação, sendo retirada deles toda a sua subjetividade (BEAUVOIR, 1967); a sexualidade é estereotipada; e as imposições que cerceiam a velhice feminina são sublinhadas por 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, há 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 fé” (*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, loucas, maldosas, invejosas e horripilantes, capazes de “comer criancinhas”. Na cultura cristão, 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, o texto hilstiano aqui analisado dá 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 no conto pelo seu teor pornográfico e obsceno de exposição do ato sexual, o qual é problematizado de forma irreverente.

Acerca da idade da personagem principal, Leocádia, quanto ao sexo, segundo Beauvoir (1967), o seu exercício é resultado de uma construção social guiada por fatores ideológicos e culturais. Os interesses em jogo, nessa luta, não são apenas de ordem prática, mas também de ordem moral: a coletividade dita, assim como faz nas demais fases, as regras que são impostas às idosas quanto à sua decência. Porém, é no plano sexual que a repressão é exercida de forma mais contundente. Em vista disso, como justificativa para esta pesquisa, apontam-se as temáticas relacionadas à velhice feminina, as quais possuem necessidade de discussão urgente.

Sobre isso, na passagem do século XX para o XXI, houve um aumento considerável na expectativa de vida, uma drástica redução do número de nascimentos e uma abertura para o acesso aos avanços da medicina, singularmente, após o surgimento das áreas da geriatria e da gerontologia, o que se associa também à institucionalização da aposentadoria, bem como ao aparecimento de “asilos” exclusivos e a outras formas de assistência social à velhice. Somado a isso, no Brasil, houve a implementação da Lei nº 10.741, conhecida como “Estatuto do Idoso”, sancionado pela Presidência da República em 2003 (BRASIL, 2003). Como resultado do impacto desses recursos, possibilita-se que a população idosa continue ativa também quanto às práticas sexuais, o que é, atualmente, uma novidade com a qual a coletividade capitalista em que vivemos, ainda muito excludente com a velhice, não aprendeu a lidar.

A respeito do discurso pornográfico, intenta-se aproximar o conto do dispositivo proposto Maingueneau (2010). O pesquisador, a partir do cânone libertino francês, cotejou as balizas dessa estética, tais como: 1) retratação de temáticas licenciosas (iniciação sexual, incesto, liberação sexual, clero dissoluto, etc.); 2) opção por narrativa em primeira pessoa ou em diálogos face a face; 3) apresentação de transparência referencial e afetos eufóricos de um sujeito focalizador; 4) apresentação de conteúdos políticos e filosóficos mesclados ao sexo; 5) narração feminina (autoria masculina); 6) caracterização das personagens apenas quanto a sua funcionalidade erótica; 7) enquadramento por baixo das partes corporais essenciais ao sexo; 8) inflação do efeito de verossimilhança discursiva; 9) necessidade de gozo coletivo na cena erótica; 10) crueza e obscenidade na linguagem; 11) divisão de categorias³ (pornografia canônica, tolerada e interdita); 12) propagação da ideia de um “mundo de cabeça para baixo”, o que coloca o sexo como um meio de questionamento da norma coletivamente imposta; 13) censura quanto a sua circulação em alguns meios; 14) uso de notas iniciais que confundem a autoria do romance; e 15) hábito de escrita por encomenda.

Em virtude do que foi discutido, como objetivos, busca-se compreender a constituição fônica, sexuada e desafiadora de Leocádia em contraste com o padrão construído acerca da velhice feminina na figura da “velha assanhada”, assim como constatar a aproximação da

³ A primeira mostra o sexo conforme os dogmas da coletividade, sem “anormalidades”, por isso, é dominante. A segunda retrata práticas sexuais lícitas, do ponto de vista legal, apesar de que, majoritariamente, o ato sexual pode acontecer 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 que transgridem não somente as normas sociais, como também as leis (MAINGUENEAU, 2010).

escrita do conto ao dispositivo pornográfico. Sobre o arcabouço teórico, serão utilizados os apontamentos de Beauvoir (1967) sobre a construção social do papel da mulher; as reflexões de Maingueneau (2010) acerca da tradição pornográfica na literatura; as pesquisas de Moraes (2015) a respeito da “erótica senil”; e os estudos de Visnadi (2015) quanto à convenção discursiva sobre a “velha assanhada”. A respeito da metodologia, ela é exploratória, qualitativa e bibliográfica.

Ao final, espera-se confirmar que Leocádia, em seus diálogos debochados e desbocados, enfrenta a intimidação e a censura que ferem a sua existência, sobretudo quanto ao exercício da sexualidade feminina na velhice.

1. A ERÓTICA SENIL E A VELHA ASSANHADA NO CONTO “BESTERA”, DE HILDA HILST

Em síntese, o conto 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 (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 é uma personagem fônica. Por conta disso, possui liberdade para tratar de temáticas políticas (MAINGUENEAU, 2010) e 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. Já pelo uso do foco narrativo em primeira pessoa, imprime-se, no conto, uma das balizas a escrita pornográfica (MAINGUENEAU, 2010): a criação de um sujeito focalizador, facilitando a construção da transparência referencial no texto.

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.

Nessa circunstância, é perceptível uma subversão de uma prática social: em nossa sociedade, os homens estão acostumados a contratar prostitutas, isto é, eles “compram” mulheres para satisfazerem os seus ímpetos sexuais. Leocádia faz o inverso. Ela, por ser uma mulher rica, “compra” os seus parceiros, fazendo-os de michês⁴, assim, o jogo da compra por sexo é carnavalizado: “Expliquei-lhe [a Joyce] principalmente que o homem deveria ser jovem. Que ela se certificasse de sua potência. [...] Que estando comigo o homem ficasse mudo” (HILST, 2002c, p. 102). No excerto, a objetificação se faz explícita: não interessa à contratante que seus parceiros falem, ao contrário, basta que sejam másculos e ativos na cama. Sobre isso, as ações de Leocádia deixam transparecer dois ideais libertinos: o exercício sexual com pessoas mais jovens e a centralidade do “encontro” no sexo, sem delongas, como ocorre nos escritos sadianos (MAINGUENEAU, 2010).

Ademais, há a inferiorização do homem, que é diminuído frente ao valor que lhe é pago para a realização do serviço sexual: “o bolo de dinheiro estará lá. [...] mande-o olhar para todos os lados, descobrirá, o dinheiro cintila” (HILST, 2002c, p. 101). Assim, Leocádia paga e tem os amantes quando quiser, pois ela os “comprou”. Na prática da protagonista, descortina-se outro um forte ideal libertino: nesse universo, é imprescindível negar o sentimento amoroso para que os corpos desejados sejam “devorados” na alcova em nome de uma capacidade fornicadora insaciável. Sob essa égide, afeições são amarras e corpos, apenas corpos.

Como foi dito, a protagonista “compra” os homens em sua trajetória de amante que junta “troféus”. Em vista disso, parodia-se a figura mítica de Don Juan⁵ (MOLINA, 1990) para quem o desvirginamento de uma jovem vale mais do que o ato sexual em si. Já Leocádia, ao inverter

4 “S. m. 1. Quantia paga para quem se prostitui. 2. Aquele ou aquela que se prostitui. 3. Ato de prostituir-se. ETM fr michê ‘tolo que se deixa enganar, amante que paga os favores de uma moça’” (HOUAISS; VILLAR, 2009, p. 1286).

5 O donjuanismo diz respeito ao comportamento de homens que passam muito tempo à caça de novas conquistas amorosas. O conceito surgiu com a figura de Don Juan, o herói de *El burlador de Sevilla*, escrito pelo frei espanhol Gabriel Tellez, sob o pseudônimo de Tirso de Molina (1990), entre 1616 e 1625. Para Don Juan, o jogo de sedução é um pretexto para que chegue ao seu intento: vencer as mulheres. Após as vitórias, os seus “troféus” deixam de lhe interessar, o que o leva à caça novamente. A fim de demonstrar a sua virilidade e a sua potência sexual, cada mulher que se entregou a ele é, a seus olhos, uma nova e inquestionável prova do complexo de inferioridade do sexo feminino em relação ao masculino.

os papéis sociais de gênero, coloca-se em um patamar superior quanto aos homens, impingindo a eles a mesma inferiorização que Don Juan (MOLINA, 1990) impunha às mulheres que deflorou. Desse modo, a presença dos amantes na cama da protagonista é meramente erótica e tem prazo de validade, como fica explicitado nas suas ações donjuanescas: “a senhora gostaria de deitar-se com um homem todas os dias? nem pensar, uma vez por semana está bem, nos outros dias prefiro beber sozinha” (HILST, 2002c, p. 101).

Nesse quadro, o retrato do homem mais sedutor da literatura universal é substituído pela figura de uma mulher que, ainda por cima, é velha, escolha esta que acrescenta um viés político e transgressor ao conto justamente pela escassez de personagens anciãs fônicas e sexualmente autônomas na literatura. Assim, o mito é estremeado na figura de Leocádia, porém, segue com o seu teor questionador: as atitudes de Don Juan (MOLINA, 1990), assim como as da protagonista hilstiana, são vistas como afronta à moral secularmente construída pelo catolicismo. Por outro lado, a essência do donjuanismo surge transgredida porque se faz feminina, assim sendo, é uma afronta às construções sociais sexistas, o que se configura, como resultado, em uma desforra dentro da tradição literária.

Sobre a opção pela narração feminina, destaca-se outra baliza do dispositivo pornográfico delineado por Maingueneau (2010): tradicionalmente, essa escrita foca-se em mulheres, o que se deve às interdições morais impostas a elas a respeito da sexualidade. Acerca disso, Krause (2007) diz que o uso da libido feminina como ponto de vista tem duas funções: reforçar a passividade das moças casadoiras, ditas “direitas”, em contraste com a conduta liberada das prostitutas; e injetar realismo e erotismo aos relatos, como uma forma de enfrentamento ao espírito do tempo, por meio da gênese de personagens femininas, quase todas cortesãs e cafetinas, suficientemente emancipadas das imposições sociais para ousar desafiá-las no campo da literatura pornográfica. Essas mulheres, caso existissem na realidade empírica, teriam sido condenadas à desonra geral. Como exemplos, temos a marquesa de Merteuil, em *As ligações perigosas* (LACLOS, 1980); Mme. de Saint-Ange, em *A filosofia na alcova* (SADE, 1988); e Teresa, em *Teresa filósofa* (D’ARGENS, 2015). No caso dos homens, os dogmas sociais lhes permitem ter uma libido liberada, o que tornaria os romances enfadonhos e sem “novidades”.

A respeito da maternidade compulsória, ela irrompe a narrativa pela via da paródia na presença de Leocádio, filho da protagonista: “Bem, agora quero lhes contar do meu filho. Tem 40 anos. Casado. Sua

mulher é tolinha, dessas que falam sem parar e sempre imbecilidades” (HILST, 2002c, p. 103). Apesar de ter o mesmo nome da mãe, o filho manifesta atitudes essencialmente divergentes daquelas adotadas pela matriarca: ele é “belo, recatado e do lar”, ao passo que a sua progenitora é liberada e não monogâmica. Como exemplo de sua conduta pouco ortodoxa, ao falar do filho em meio às suas vivências eróticas, Leocádia demonstra um forte ímpeto de subversão da norma social, já que, para uma coletividade patriarcal, extremamente influenciada pela cultura cristã na figura da Virgem Maria, as mães devem ser assexuadas.

Além disso, no senso comum, receber visitas dos filhos é algo agradável, especialmente na velhice. Leocádia, por ser muito livre e independente, pensa o contrário: “Mas meu filho pareceu contentar-se com aquelas explicações lá [...] Graças a Deus, agora não me incomodam mais. Leocádio me telefona vez ou outra” (HILST, 2002c, p. 105) e conclui: “Ah, como é delicioso e prático que as pessoas nos pensem estranhas. [...] É bom ser estranho e velho” (HILST, 2002c, p. 105). Nos exemplos, a protagonista vê a “estranheza” da velhice como algo positivo, haja vista que, na negação de uma socialização forçosa, embora ocorra conflitos com as outras personagens, aflora o seu enfrentamento. Ademais, ela se opõe aos tratos sociais tradicionais na defesa de sua liberdade como mulher, ignorando, assim, o seu lugar de “rainha do lar”, bem como o tripé “esposa, mãe e dona de casa”, funções estas que são performances impostas ao gênero feminino pela educação androcêntrica recebida da infância à velhice (BEAUVOIR, 1967).

A fim de se livrar das incômodas visitas do filho e da nora, por considerá-los muito “caretas”, de forma provocativa, Leocádia canta uma música indecente, de seus tempos de faculdade, perto dos ouvidos da nora: “cumé que é meu capim barba de bode/ faz tempo que nós num mete/ faz tempo que nós num fode... Ela se arrepiava inteira. Dizia para meu filho: Leocádio, sua mãe está *louca*” (HILST, 2002c, p. 103-104, grifo nosso). Nesse cenário, ecoando discursos machistas, ouvir uma velha cantar uma música obscena é estarrecedor. Para mais, tachá-la de “louca” remonta a uma prática histórica: a associação “óbvia” feita entre insanidade e feminilidade, a dita “histeria”, de onde vem a misoginia contra mulheres que desafiam os imperativos sociais, transgredindo a ordem estabelecida pelo patriarcado de que os homens mandam e as mulheres obedecem, o que tem, como resultado, o silenciamento feminino.

Na sequência, em tom austero, a nora, sabendo de alguns “segredos” de Leocádia, como resposta à provocação sofrida, fala para o marido: “você já viu as ferramentas que ela tem debaixo da cama? que ferramentas? ancinhos, pás, enxadas... e imagine! um emaranhado de terços” (HILST, 2002c, p. 104). Pela sua perspicácia, a velhinha conseguiu inverter o jogo: “Aí eu explicava com perfeita harmonia entre as palavras que o mais sensato era guardar as ferramentas ali porque a edícula que havia nos fundos poderia ser alvo de ladrões” (HILST, 2002c, p. 104). Sem nenhuma vergonha, disse ainda que os terços 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). Quanto ao jardineiro, Leocádia esclareceu que era fetiche do parceiro transar em meio àqueles aparatos, ao passo que o padre, no “calor” da situação, sempre deixava o terço no seu aposento, por isso, havia vários.

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 e do horror pelo sexo e pelo prazer carnal que a igreja católica impõe secularmente aos seus fiéis. Como “castigo”, seus agentes caem em tentação nos romances fesceninos de maneira excessiva e satirizada. Em virtude disso, o catolicismo faz-se matéria-prima na montagem da imaginação erótica, tornando o clero uma via da crítica libertina quanto ao teísmo falso e, principalmente, quanto à hipocrisia da igreja, como surge em *Teresa filósofa* (D’ARGENS, 2015), romance libertino em que a protagonista tem a sua iniciação sexual feita por um padre. Dessa maneira, no conto, parodia-se a figura do monsenhor a partir da denúncia de sua atuação corrupta como “representante divino”.

Mais adiante, a nora questiona o marido quanto à necessidade de colocar a sogra em um asilo “onde as velhinhas bordam, cantam canções de ninar, fritam bolinhos...” (HILST, 2002c, p. 104). Inicialmente, o plano baseia-se na prática de interditar as pessoas idosas em “casas de repouso” por motivos de doença, pobreza, improdutividade e desengajamento social, o que foi institucionalizado em nossa cultura como uma das primeiras medidas de gestão da velhice (MORAES, 2011), fato este que diz muito sobre a exclusão social dos velhos na contemporaneidade. Em relação a isso, vale ressaltar que Leocádia não se encaixa em nenhum

dos argumentos usados para a sua “internação”, levando-nos à intenção real da esposa de Leocádio: como forma de silenciamento da sogra, a nora intenta colocá-la em um asilo para que faça o que é esperado das velhinhas, isto é, o objetivo é reger a vivência da libertina conforme os padrões femininos impostos pelo patriarcado, muitos deles calcados na obediência e na servidão (BEAUVOIR, 1967). Em ambas as perspectivas, com sua conduta fescenina, a protagonista evita a sua inclusão forçada no “mundo dos velhos”, singularmente por ser rica e independente, transparecendo um projeto de vida propositalmente antissocial nesse sentido.

Ainda a respeito das interdições sofridas pelas mulheres, como aponta Beauvoir (1967), para o gênero feminino, a “perda” da beleza é muito significativa porque, por meio dela, a mulher “domina” o homem e o atrai para o casamento, seu único “campo” de conquista. Sobre isso, as mulheres de meia idade já começam a odiar o envelhecimento, buscando métodos cirúrgicos, terapias hormonais ou cosméticos que possam prevenir, atrasar a velhice ou “prolongar sua juventude agonizante” (BEAUVOIR, 1967, p. 344). Por outro lado, para o homem, a beleza não é uma exigência, já que ele é o caçador, não a presa. Dessa maneira, os seus cabelos brancos e as suas rugas não contradizem o ideal social de virilidade, ao contrário, nas figuras do patriarca poderoso e sério e do chefe respeitado, temos também o retrato do “velho sedutor” (BEAUVOIR, 2018). Assim, perder o viço da juventude não atrapalha os homens nem no jogo da conquista nem no âmbito sexual, inclusive porque métodos de favorecimento da performance masculina já foram inventados.

Em relação à aparência, Leocádia, no início do conto, tampa o rosto na hora do sexo: “Que eu já havia providenciado uma linda fronha com rendas francesas para enfiar na minha cabeça. [Joyce] Espantou-se. Esclareci: minhas rugas são bastante nítidas, não quero assustá-los” (HILST, 2002c, p. 103). Essa atitude exibe o receio da libertina quanto ao seu aspecto físico. Contudo, no final da narrativa, depois de ter alguns “michês” em sua cama, ela se mostra liberta dessa insegurança: “Estou feliz. Até já tiro a fronha” (HILST, 2002c, p. 107). Nessa mudança de postura, avistamos uma atitude revolucionária: a aceitação de suas marcas faciais e o seu consequente entendimento de que a idade e a configuração física não devem ser empecilhos para a realização sexual das mulheres.

Em vista disso, surge no conto 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. Nesse panorama, o excesso vivenciado por Leocádia 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 a personagem leva – ela é uma mulher livre, independente e sexualmente ativa: é o retrato invertido da mulher idosa. Entretanto, paralelamente à liberação da protagonista, há a existência do etarismo em nossa cultura, o qual se origina, de acordo com Moraes (2015, p. 116, grifo da autora), de um ideário de afastamento patente entre sexo e velhice: “Aos velhos normalmente se atribui uma castidade absoluta, só comparável ao ‘sexo dos anjos’”, o que denuncia a coragem hilstiana em enfrentar esses princípios, sendo a autora também uma mulher idosa na realidade empírica no momento da publicação da obra.

Outrossim, as aventuras carnavais de Leocádia desestabilizam também o ideário de erotismo canônico, 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 de Leocádia evidenciam a existência de um “tipo” exclusivo de atividade sexual: o dos velhos. Essa possibilidade bagunça a ideia coletiva de sexualidade, sendo que esta se alicerça na exposição de silhuetas de corpos jovens e saudáveis. Ademais, os diálogos entre Leocádia, Joyce e os amantes contratados demonstram que o sexo “de” e “para” velhos é impensável, questionador de padrões dentro e fora da tradição literária e, por fim, carnavalesco, sendo visto como “imoral” e “escandaloso”.

Quanto às outras personagens que povoam o conto, começemos por Joyce, a “secretária-acompanhante” da protagonista. Na primeira entrevista, ela se assustou com a proposta da patroa: “quando os homens quiserem ter relações contigo diga-lhes que façam um esforço e deem-se comigo” (HILST, 2002c, p. 100), o que levou Leocádia a ensiná-la quanto ao ideário libertino: é de praxe, nessa estética, que os mestres aliciem meninas na alcova lúbrica, como acontece com Cécile, em *As ligações perigosas* (LACLOS, 1980), e Eugênia, em *A filosofia na alcova* (SADE, 1988). No caso de Joyce, a iniciação não é puramente sexual, mas também filosófica acerca da sua entrada no mundo da licenciosidade.

Logo após, já versada na intencionalidade de Leocádia, a secretária fala em valores e aceita o trabalho: “hei de portar-me indignamente para satisfazê-la desde que meu salário seja compatível com tamanha velhacaria. Disse-lhe a quantia. Ficou radiante” (HILST, 2002c, p. 101). Há, no trecho, uma ironia quanto à mercantilização do corpo e do sexo.

A respeito das outras personagens, como forma de criticar a desigualdade social, surgem os homens que são agenciados por Leocádia como michês: Bestera e seu amigo, o “sujeito franzino”. Além de seu papel sexual, a presença deles sublinha as relações de poder que se estabelecem em virtude da segregação de classes: mesmo que quisessem negar a sua participação na cena erótica, eles estavam numa posição de submissão diante de Leocádia por serem pobres e por terem pouca escolaridade, tal qual ocorre na obra *A filosofia na alcova*, de Sade (1988), na qual Agostinho, o jardineiro, é usado nas práticas lúbricas pelos mestres libertinos por ser jovem, bonito e muito potente sexualmente. Em ambos os casos, brota o gosto aristocrático em humilhar a plebe, porém, em “Bestera” (HILST, 2002c), essa postura é alvo da acidez hilstiana, o que a torna risível. Vale ressaltar também, na comparação entre Hilst (2002c) e Sade (1988), o viés paródico das figuras masculinas que habitam o conto brasileiro: elas são o oposto do que se espera de um homem quanto à sua robustez e força, isto é, o padrão de masculinidade é desestabilizado com vistas a criticar esse mesmo padrão.

Sobre isso, destaca-se, ainda, a utilização dessas personagens desprivilegiadas – “Bestera” e o “sujeito franzino” –, como também Joyce – sendo funcionária, ocupa uma posição subalterna –, apenas do ponto de vista de sua funcionalidade dentro da cena erótica, como acompanhamos nos trechos: “O primeiro foi um sujeito muito franzino, o peito encovado mas uma esplêndida *verga*” (HILST, 2002c, p. 105, grifo nosso), ou ainda em: “tenho um amigo chamado Bestera que também é supimpa de *caceta*, posso indicá-lo à Joyce?” (HILST, 2002c, p. 106, grifo nosso), como também em: “[Joyce] É mignon e deliciosa, *peitinhos* de adolescente” (HILST, 2002c, p. 101, grifo nosso). Assim, como projeção da estética libertina, segundo constatou Maingueneau (2010), os corpos são expostos ininterruptamente, destacando-se as partes essenciais ao sexo de forma metonímica, o que cria a hiper-realidade intencionada na literatura pornográfica, inflando o efeito de verossimilhança discursiva no conto. Em decorrência disso, as personagens não são devidamente nomeadas nem profundamente descritas, haja vista que esses detalhamentos de nada servem na alcova libertina, além do fato de que, ao serem brevemente apresentadas, são universalizadas.

Ademais, também como marca da escrita libertina (MAINGUENEAU, 2010), após a montagem da cena, ou seja, da colocação de cada membro em seu lugar conforme as instruções dos mestres, o sexo começa e só pode terminar quando todos os envolvidos atingem o clímax coletivo e simultâneo, fato este que legitima a eficiência do estatuto da pornografia nesse tipo de escrita. No caso de Leocádia, ela se diz bastante satisfeita com os parceiros que tem encontrado mediante o aliciamento de Joyce: “o Bestera também é muito ‘sensuar’, pensei semanas depois, quando o conheci. Estou feliz” (HILST, 2002c, p. 107, grifo da autora). Desse modo, como na alcova sadiana, no quarto hilstiano, todo mundo goza.

Quanto à linguagem, consoante as afirmações de Ribeiro (1999, p. 85), Hilst, de maneira geral, faz uma “[...] mescla proposital de formas orais, dialetais, do linguajar caipira do interior de São Paulo com o português culto, muitas vezes derivado de termos clássicos da língua, de séculos anteriores”. Para ilustrar, na narrativa, irrompem expressões populares e informais, tais como: “berimbar”, “supimpa”, “grana”, “peitinhos”, “bestera”, etc. Sobre esta última, além de dar nome a uma das personagens, o vocábulo também revela uma dimensão paródica: um conto, escrito por uma autora de renome, ao receber um título em cuja grafia há um desacordo com a gramática normativa, de antemão, já é cômico.

Em via oposta, surge o advérbio “muitíssimo”, flexionado no grau superlativo absoluto sintético: “Pagarei *muitíssimo* bem a cada um deles e terás régias comissões a cada êxito” (HILST, 2002c, p. 100, grifo nosso), o que não é de uso habitual na linguagem corrente. No trecho, constatamos ainda a flexão verbal na segunda pessoa do singular (tu) feita de forma adequada à gramática normativa, outro exemplo de erudição. Ainda sobre isso, temos o uso de outros vocábulos preciosistas: “austera”, “frivolidades”, “altiva”, “chofre”, “sordidez”, “régias”, “esguia”, “ignonímia”, “perdigotos”, “mesóclise”, etc.

Quanto à última, além da palavra, há também exemplos de mesóclise: “Senhora, retrucou, será difícil convencê-los, mas *portar-me-ei*” (HILST, 2002c, p. 101, grifo nosso) ou ainda em: “[Joyce] tem 30, mas *dá-se-lhe* 20” (HILST, 2002c, p. 101, grifo nosso), fato este que evidencia uma ironia em relação ao uso de expressões caquéticas na língua portuguesa falada no Brasil. A esse respeito, o conto é ainda mais sarcástico ao revelar que Joyce, ex-professora de português, vomita todas as vezes que usa esse tipo de colocação do pronome: “explicou-me que havia sido professora e sempre tinha ligeiras náuseas quando usava a

mesóclise, mas diante de um assunto tão repugnante (no seu entender) e acrescido de mesóclise, tinha que vomitar mesmo” (HILST, 2002c, p. 101). Assim, ela tem “ojeriza gramatical” dessa regra pronominal, o que acontece em virtude da obsolescência da norma culta em relação à capacidade comunicativa dos falantes de sua língua materna.

Ainda a respeito da linguagem, em certa altura, o “sujeito franzino” diz: “qué saber, dona? a senhora é uma *véia* muito *sensuar*” (HILST, 2002c, p. 107, grifos nossos). Na passagem, avistamos a utilização do “dialeto caipira” (AMARAL, 1976) no registro das palavras “*véia*” e “*sensuar*”. Como conceitua Amaral (1976), no estado de São Paulo, há um dialeto bem marcado desde quando o território pertencia à antiga província de São Paulo: o falar caipira. Atualmente, concentra-se em alguns lugares do estado, como a região de Campinas, por exemplo, local de residência de Hilst de 1966 a 2004. No uso do “caipirês”, sublinha-se a zombaria hilstiana quanto à marginalização desse dialeto pela norma culta da língua, fato este que evidencia o descrédito dado à cultura popular pelos discursos considerados eruditos em nossa coletividade.

Em todos os casos, há uma intercalação entre os falares informal e formal, porém, pela organização da narrativa, verifica-se que o linguajar considerado preciosista é sempre usado por Leocádia, ao passo que os demais exemplos são observados nas falas dos seus amantes. Obviamente, a postura da personagem quanto ao uso de uma erudição sem contexto torna-se risível, demonstrando uma crítica quanto ao emprego da variante culta da língua apenas como sinônimo de altivez e arrogância, o que é típico das camadas privilegiadas, especialmente em um país tão carente de educação como é o Brasil. Pode-se dizer que o preconceito linguístico tem sua gênese em atitudes soberbas como essa, bem como outras formas de discriminação de classe e idade. Nessas constatações, nota-se o tom carnavalesco hilstiano na junção de falares populares com a alta literatura, no caso, além da própria Hilst ter o seu nome consagrado, temos ainda o nome da assistente de Leocádia, Joyce, que faz menção ao escritor irlandês James Joyce (1882-1941) no trecho: “Contratei uma secretária-acompanhante e disse-lhe o seguinte: és jovem e apetitosa. [...] Chama-se Joyce (!)” (HILST, 2002c, p. 100-101).

Na seqüência, aparece também o nome do ensaísta e crítico de arte inglês Gilbert Keith Chesterton (1874-1936) na passagem: “Meu Deus! exclamei, eu que deixei de pensar para continuar a viver me vejo diante de alguém que leu Chesterton” (HILST, 2002c, p. 102). Para mais, Leocádia menciona o filósofo austríaco Ludwig Wittgenstein (1889-

1951) no trecho: “Um tipo Wittgenstein. Tinha um bom mondrongo” (HILST, 2002c, p. 105). Neste último excerto, ao lado do nome do filósofo, o que denuncia cultura, aflora um vocábulo que está deslocado de seu sentido denotativo: “mondrongo” significa pênis, no caso, o pênis do jardineiro, o que também faz alusão aos temas sexuais abordados pela protagonista. Assim, como indício de ambivalência carnavalesca, associam-se a intelectualidade e o falo, isto é, o alto e o baixo.

Desse modo, entrevemos que o cânone e toda a sua erudição vêm inseridos em um contexto dito vulgar, dado por um gênero considerado baixo – o pornográfico –, colocando em xeque alguns códigos naturalizados no imaginário coletivo, em especial, quanto ao que se entende como “cânone”. Nessa miscelânea linguística, evidencia-se o hibridismo hilstiano. Esse traço se revela no entrecruzamento proposital de superfícies textuais das mais díspares dentro da tradição literária e da cultura como um todo. Ao optar pela heterogeneidade discursiva, a autora paulista toma para a si a palavra de outrem e a transforma na sua própria palavra, a qual se desnuda no e pelo diálogo que rompe as fronteiras da estratificação das linguagens, ao mesmo tempo em que extrapola as balizas que determinam qualquer tipo de enquadramento, seja de classe, etnia, idade ou gênero.

Sobre a linguagem obscena usada pela velhinha, sabe-se que, por meio dela, constrói-se a pornografia (MAINGUENEAU, 2010), que é um fenômeno do exagero de luz ou da “luz absoluta”. Por isso, faz-se no *pôr em cena do obsceno*. No discurso obsceno, a palavra é a própria coisa. Para ilustrar esse fenômeno, no conto, há o registro recorrente de vocábulos obscenos, tais como: “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. Mediante a exemplificação, constata-se que há uma recusa em interpor véus na montagem verbal do texto, denotando despreocupação com a assepsia do discurso.

Como é notável, a linguagem empregada difunde as obscenidades, dessa forma, expor o linguajar do sexo, principalmente por uma mulher idosa, 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 e ao pudor imposto às idosas (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, no texto hilstiano, a linguagem obscena representa o espaço do proibido e, ao mesmo tempo, da resistência.

Para além da linguagem, outro modo de representação da obscenidade no texto, ou seja, o sexo fora do lugar, encontra-se na prática da “gerontofilia” (VALENSIN, 1976), cujo conceito baseia-se na atração sexual de jovens por pessoas idosas. Por motivos relacionados à moralidade, o que determina aquilo que é considerado um comportamento sexual “normal”, o termo “gerontofilia” origina-se de “parafilia⁶”, que é o nome dicionarizado para as “perversões sexuais” (BEIGEL, 1982). Por ser um exemplo não convencional de atividade carnal, choca o leitor, o que também pode ser visto, muitas vezes, com preconceito justamente pelo seu teor transgressor em relação à norma vigente. Em virtude de o exercício erótico ser praticado fora das interdições sociais relacionadas ao casamento católico, heterossexual e monogâmico, a pornografia hilstiana (2002c), de acordo com Maingueneau (2010), é considerada “tolerada”.

Quanto à propagação de um mundo ao revés na literatura pornográfica (MAINGUENEAU, 2010), no conto “Bestera” (HILST, 2002c), com base no contexto secular de preconceito ao gênero feminino, Leocádia emerge como figura cristalizadora da subversão dos enquadramentos morais e religiosos, sendo, por isso, um protótipo de mulher idosa emancipada sexualmente, haja vista a sua enorme lista de “troféus”. Como fica explícito na narrativa, ela não se apequena diante dos padrões midiáticos de beleza e da sua conseqüente associação “óbvia” entre sexualidade e juventude. Em virtude disso, subverte a norma androcêntrica coletivamente imposta do “quem compra quem”, carnavalizando a figura mítica do homem irresistível e charmoso, aludido no título da obra: *Cartas de um sedutor* (HILST, 2002b). Ademais, pelo desbocamento feminino, põe em xeque o silenciamento histórico das mulheres na tradição literária. Como acabamento, a protagonista é uma mulher idosa que, com coragem, registra as suas peripécias lúbricas sem vergonha e sem censura, em um tom de enfrentamento.

6 . Conforme Beigel (1982), algumas parafilias, como incesto, pedofilia, necrofilia e zoofilia, estão classificadas como crimes, conseqüentemente, 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.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Sobre o dispositivo pornográfico proposto por Maingueneau (2010), de forma geral, observa-se, no texto analisado, a repetição de 12 dos 15 pilares compilados pelo pesquisador, conforme segue: problematização de temáticas de liberação sexual; opção pela narrativa em primeira pessoa; favorecimento da transparência referencial mediante o uso da figura do sujeito focalizador; junção de conteúdos políticos à atividade carnal; centralidade do texto em uma protagonista feminina; caracterização das personagens apenas quanto à sua funcionalidade erótica; enfoque nas partes essenciais ao sexo; inflação do efeito de verossimilhança discursiva; orgasmo coletivo; destaque para a crueza e a obscenidade da linguagem; classificação da pornografia como tolerada; e propagação da ideia de um mundo carnavalizado, sendo que o sexo, no conto, é um meio de inquirição da norma social. Portanto, ao se aproximar dos pilares da escrita libertina, Hilst (2002c) se apropria da estética francesa ao filiar suas personagens à linhagem da devassidão aristocrática, parodiando-a pela via da inquirição dos papéis de gênero, especialmente pela assinatura feminina.

Sobre a velhice, representada de forma invertida, também faz uma referência a outra inversão: historicamente, os velhos são vistos essencialmente como figuras sábias, detentoras de conhecimento, por isso, contam as suas vivências, as quais ecoam de geração em geração. Atualmente, os idosos, pela sua “improdutividade capitalista”, estão condenados ao esquecimento e ao isolamento em casas de repouso, não podendo difundir a sua sabedoria. Nesse panorama, persiste a ideologia violenta de que os velhos são evidências daquilo que queremos esquecer: a decadência do corpo, a morte e a putrefação.

Em via oposta, no conto, surge Leocádia, a qual, mesmo idosa, não se rende à exclusão social e, ainda por cima, mantém-se sexualmente ativa na velhice. Sobre isso, faz-se importante salientar que a personagem não representa a população idosa brasileira, ao contrário, por ser uma velha rica, distancia-se das mazelas que atingem essa parcela social, em especial, quanto ao acesso a tratamentos de saúde e à aposentadoria. Ao mesmo tempo, na figura dessa anciã, carnavalizam-se as regras impostas ao gênero feminino, bem como os traços de dependência, fraqueza e apagamento das “mocinhas” canônicas, fatos estes confirmados na postura risível e transgressora dos imperativos morais da velhinha fescenina.

Enfim, por manter o exercício de sua sexualidade de forma consensual e saudável, Leocádia confirma a existência da erótica senil em sua vivência lúbrica e, de forma simultânea, combate a misoginia e o preconceito etário vistos nas produções citadas por Visnadi (2015): a “velha assanhada” de Hilst é libertina, libertária, fônica e totalmente consciente de sua filosofia de vida dentro e fora da alcova.

REFERÊNCIAS

- AGNOLON, Alexandre. **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, Amadeu. **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, Simone. de. **O segundo sexo** – a experiência vivia. Tradução de Sérgio Milliet. São Paulo: Difel, 1967. Vol. II.
- BEIGEL, Hugo. G. **Dicionário de sexologia**. Tradução de Alice Nicolau. Lisboa: Círculo de leitores, 1982.
- BLUMBERG, Mechthild. 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.
- BRASIL. PRESIDÊNCIA DA REPÚBLICA. Lei nº 10.741, de 1º de outubro de 2003. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/2003/L10.741.htm. Acesso em: 10 fev. 2021.
- CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA. **Hilda Hilst**. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1999.
- COUTINHO, Araripe. Hilda Hilst: delícias e fúria. Entrevista. **O capital**, ano 1, jul. 1991. p. 8-9.
- D'ARGENS, Marques de. **Teresa filósofa**. Tradução de Carlota Gomes. Porto Alegre: LP&M, 2015.
- HANSEN, João Adolfo; MOREIRA, Marcello. **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, Hilda. **Amavisse**: amavisse, via espessa, via vazia. São Paulo: Massao Ohno Editor, 1989.

- HILST, Hilda. **Contos d'escárnio. Textos grotescos**. São Paulo: Globo, 2002a.
- HILST, Hilda. **Cartas de um sedutor**. São Paulo: Globo, 2002b.
- HILST, Hilda. Bestera. In: HILST, H. **Cartas de um sedutor**. São Paulo: Globo, 2002c. p. 100-107.
- HILST, Hilda. **Cascos & carícias & outras crônicas**. São Paulo: Globo, 2007. p. 84
- HILST, Hilda. O caderno rosa de Lori Lamby. In: HILST, H. **Pornô Chic**. São Paulo: Globo, 2018. p. 8-59.
- HOUAISS, Antonio.; VILLAR, Mauro de Salles. **Dicionário Houaiss de Língua Portuguesa**. Elaborado pelo Instituto Antônio Houaiss de Lexicografia e Banco de Dados da Língua Portuguesa S/C Ltda. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.
- KIERKEGAARD, Soren. A. **Diário de um sedutor**. Tradução de Carlos Grifo. São Paulo: Martin Claret, 2004.
- KRAMER, Heinrich; SPRENGER, James. *Malleus Maleficarum*. Tradução de Paulo Fróes. Rio de Janeiro: BestBolso, 2015.
- KRAUSE, Rubén Solís. **Erotismo** – a cultura libertina. Tradução de José Carlos Teixeira. Lisboa: Editorial Estampa, 2007.
- LACLOS, Pierre Choderlos de. **As ligações perigosas**. Tradução de Sérgio Milliet. São Paulo: Abril Cultural, 1980.
- MAINGUENEAU, Dominique. **O discurso pornográfico**. Tradução de Marcos Marcionilo. São Paulo: Parábola Editorial, 2010. (Lingua[gem]; 42).
- MOLINA, Tirso de. **El burlador de Sevilla**. Edição de Alfredo Rodríguez López-Vazquez. Madrid: Cátedra, 1990.
- MORAES, Andrea. O corpo no tempo: velhos e envelhecimento. In: DEL PRIORE, M.; AMANTINO, M. (org.). **História do corpo no Brasil**. São Paulo: Ed. da Universidade Estadual Paulista, 2011. p. 427-452.
- 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.
- PEIRÉ SANTAS, Para. 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.
- RIBEIRO, L. G. Da ficção. In: CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA. **Hilda Hilst**. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1999. p. 80-96.
- ROBLES, Martha. 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, Marques de. **A filosofia na alcova**. Tradução de Mary Amazonas Leite de Barros. São Paulo: Círculo do livro, 1988.

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

VISNADI, Marcos de Campos. 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.

RECEBIDO EM: 15/07/2022

ACEITE EM: 12/02/2023