

Riso e obscenidade questionadores em *Berta & Isabô: um fragmento pornogeriátrico rural*, de Hilda Hilst

Questioning laughter and obscenity in Berta & Isabô: um fragmento pornogeriátrico rural, by Hilda Hilst

Rosana Letícia Pugina*
Yls Rabelo Câmara**

Resumo: Hilda Hilst apresenta elementos de riso e obscenidade que desafiam os cerceamentos de gênero historicamente impostos às mulheres pelo patriarcado. Para elucidar tal questão, o texto dramático *Berta & Isabô: um fragmento pornogeriátrico rural* foi selecionado. Como objetivo, busca-se compreender a constituição fônica e carnalizada das personagens, mulheres idosas e sexualmente ativas, em contraste com o padrão construído acerca da velhice feminina. Sobre o arcabouço teórico, utilizamos as reflexões de Bakhtin (1987) Maingueneau (2010) Moraes (2015) e Beauvoir (1967, 2018). A respeito da metodologia, ela é exploratória, qualitativa e bibliográfica. Como resultado, verifica-se que o carnaval, o riso e a obscenidade orientam a criação de um pensamento hierárquico invertido na obra hilstiana estudada, que vence a intimidação e a censura, sobretudo quanto ao exercício da sexualidade feminina na velhice.

Palavras-chave: Hilda Hilst. Riso e obscenidade. Discurso pornográfico. Emancipação feminina na velhice.

Abstract: Hilda Hilst presents elements of laughter and obscenity that challenge gender restrictions historically imposed on women by patriarchy. To elucidate that issue, the dramatic text *Berta & Isabô: a Rural Pornogeriatric Fragment* was selected. As an objective, we seek to understand the phonic and carnivalized constitution of the characters, elderly and sexually active women, in contrast to the standard built around female old age. Regarding the theoretical framework, we used the reflections of Bakhtin (1987) Maingueneau (2010) Moraes (2015) and Beauvoir (1967, 2018). Regarding the methodology, it is exploratory, qualitative and bibliographic. As a result, it appears that carnival, laughter and obscenity guide the creation of an inverted hierarchical thought in the studied Hilstian work, which overcomes intimidation and censorship, especially regarding the exercise of female sexuality in old age.

* Doutora em Estudos Literários pela Universidade Estadual Paulista (UNESP).

** Universidade Estadual do Ceará (UECE).

Keywords: Hilda Hilst. Laughter and obscenity. Pornographic discourse. Female emancipation in old age.

Considerações iniciais

Em 1982, Hilda Hilst lança *A obscena senhora D* (2001), obra que inicia a escrita da autora paulista no erotismo. Já no título, sublinha-se a presença de um corpo que, *per se*, é libidinoso. Além disso, trata de escatologia, sexo e pornografia – tudo isso combinado, como é marca da escrita hilstiana, com questionamentos metafísicos, inquietações teológicas e amedrontamentos da alma. Como podemos ver em entrevista dada à TV Cultura (1990), Hilda Hilst ri com ironia da sua escrita na linha da mais deslavada pornografia, enfatizando seu ingresso no universo da licenciosidade¹ pelo ponto de vista financeiro e pela necessidade que sempre a acompanhou de atrair um número mais expressivo de leitores.

Em 1990, é entregue ao público *O caderno rosa de Lori Lamby* (2018a), que coroa Hilda Hilst nesse tipo de literatura. Neste momento, a autora é vista com perplexidade pela comunidade das letras no Brasil, sofrendo inúmeros muitos ataques: primeiramente, pelo teor erótico dos livros, o que surgiu em contraste com a sua obra precedente; e, em segundo lugar, por ela ser uma idosa² que se diz pornógrafa, em

¹ Depois da exposição de *seu adeus literário*, publicado em forma de texto poético na quarta capa de *Amavisse* (1989), Hilda Hilst pronunciou-se, em entrevistas para jornais e revistas, sobre o abandono da *literatura séria* e também sobre sua incursão pelos temas que compõem a trilogia citada, em especial, a obscenidade. De forma geral, afirmou que sua *virada* foi decorrente da persistência dos leitores em afirmar incompreensão diante da sua obra precedente, bem como emergiu do seu desencanto com o mercado editorial e com a mercantilização da arte no Brasil.

² Sobre isso, em entrevista, Hilda 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).

uma sociedade em que as mulheres são silenciadas secularmente, em especial quanto à sexualidade na velhice.

Ainda em 1990, escreve *Contos d'escárnio. Textos grotescos* (2002a). Na sequência, em 1991, publica *Cartas de um sedutor* (2002b). Essas obras, conjuntamente com *O caderno rosa de Lori Lamby* (2018a), marcadas pelas baixezas das experiências humanas, compõem a trilogia narrativa e pornográfica de Hilda Hilst, a qual está reunida, dentre outros textos, em *Pornô chic* (2018b). Por uma ótica mais ampla, nota-se que, em toda a obra pornográfica da autora paulista, emergem elementos de riso e obscenidade, os quais são usados como válvulas de escape para as interdições sociais.

Na coletânea citada, encontra-se ainda o objeto de análise desta pesquisa: o texto teatral “Berta & Isabô: um fragmento pornogeriátrico rural” (HILST, 2018c). Na peça, temos um diálogo entre duas mulheres, cujos nomes intitulam o texto: a Berta e a Isabô. 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).

A respeito da velhice feminina, segundo Visnadi (2015), a temática da *velha assanhada*, ou seja, da anciã indevidamente sexuada, percorre a história da literatura desde o século VII a.C., em Arquíloco; depois, em Horácio e Marcial, até chegar ao século XIII, nas cantigas medievais de Guilhade, e, no século XVII, em Quevedo. Em todas as retratações da velhice feminina, descortina-se a misoginia na criação de uma relação *óbvia* entre idade avançada, feiura e assexualidade, da qual deriva uma gama de caracterizações negativas que formam uma *convenção discursiva* acerca da mulher idosa. Seus corpos são “objetificados”, sendo retirada deles toda sua subjetividade (BEAUVOIR, 1967), e sua

sexualidade é estereotipada por meio das interdições que carimbam a velhice feminina, em coletividades patriarcais.

Na contemporaneidade, no texto hilstiano aqui analisado, avista-se outra *convenção discursiva* sobre a mulher velha, o que desafia a expectativa do leitor quanto à pornografia e à exposição do corpo e do sexo. Em vista disso, objetiva-se compreender a constituição fônica e carnavalizada das personagens, mulheres idosas e sexualmente ativas, em contraste com o padrão socialmente construído acerca da velhice feminina no *corpus*, sendo que este é um dos textos da autora menos explorado nos estudos literários.

Como justificativa, as temáticas relacionadas à velhice feminina, como elucidou Beauvoir, em *O segundo sexo II* (1967) e *A Velhice* (2018), possuem necessidade de discussão urgente, uma vez que o aumento da expectativa de vida e o acesso aos avanços da medicina têm possibilitado que a população idosa, com destaque para as mulheres idosas, continue ativa 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. Além disso, é relevante investigar a pornografia na literatura de autoria feminina, com a finalidade de que as discussões sobre as temáticas de Eros cheguem ao grande público e, conseqüentemente, deixem de ser tabu.

A respeito do arcabouço teórico, serão utilizados os apontamentos de Beauvoir (1967, 2018) no que tange à construção social do papel da mulher; as reflexões de Bakhtin (1987) sobre a carnavalização, o riso e a obscenidade; os estudos de Maingueneau (2010) acerca da tradição pornográfica na Literatura, e as constatações de Moraes (2015) a respeito da *erótica senil*. Quanto à abordagem, esta é uma pesquisa qualitativa básica; quanto aos objetivos é exploratória e de cunho bibliográfico e, quanto aos procedimentos, é experimental. No final,

espera-se verificar como o carnaval, o riso e a obscenidade orientam a criação de um pensamento hierárquico invertido na obra hilstiana estudada, que vence a intimidação e a censura, sobretudo quanto ao exercício da sexualidade feminina na velhice.

O poder questionador do riso e da obscenidade

Conforme as reflexões de Bakhtin (1987), desde o começo da imposição do catolicismo como religião hegemônica no Império romano e em seus domínios até meados da Idade Média, houve um retraimento da cultura do riso, uma vez que os dogmas religiosos e católicos consideravam a seriedade como uma representação divina, ao passo que o riso, nessa perspectiva, trazia o ímpeto carnal pertencente ao Diabo; vide a total inexistência de figuras sorridentes na mitologia e no panteão cristão e, principalmente, no seu livro sagrado, uma vez que a Patrística foi influenciada pela misoginia aristotélica. Naquele contexto, o controle da linguagem da alegria e, por conseguinte, da liberdade, dificultou a denúncia das relações de desacordo que se estabeleciam entre as pessoas e a Igreja em situações cotidianas, resultando na submissão e na obediência do povo perante a autoridade cristã.

Acerca da mulher que ria, vale ressaltar que ela era especialmente perseguida e “satanizada” por isso, sobretudo em um dos maiores genocídios ginecofóbicos que a humanidade conheceu até agora: a *Caça às Bruxas* (do século XV ao XVIII), cujo fundamento era provocar o medo e a repulsa pela sexualidade feminina, a qual deveria ser normatizada por meio da repressão do corpo e do prazer. Como resultado, o sexo passou a ser permitido apenas para procriação, mas, ainda assim, envolvido em culpa. Essa alegoria, repetida por séculos, criou, de forma oposta, a imagem ideal da *esposa virtuosa*, a qual aceitava, sem protestar, sua função de procriadora, prescindindo

do prazer físico, que tem sido sempre uma prerrogativa masculina (DEL PRIORE, 2007).

Nesse contexto misógino, a mulher que gargalhava era vista com reservas, repúdio e raiva incontestes por parte daqueles que a cercavam, julgavam e condenavam. Como exemplo, temos todas as representações que o cânone dos contos de fadas traz acerca da bruxa: ela é sempre uma mulher velha, feia, indesejável, ermitã, maldosa e muito sorridente, sendo que sua risada *maléfica* é ouvida a distância. Com base nesse ideário, milhares de mulheres foram torturadas e assassinadas pela Inquisição, acusadas do crime de bruxaria. Além disso, respondiam por ter contato sexual com o Diabo, serem ambiciosas e detentoras do poder orgástico; terem praticado adultério e realizado partos e atividades de curandeirismo.

Como prova, temos o livro *Malleus maleficarum*³ (2015), escrito pelos inquisidores dominicanos Heinrich Kramer e James Sprenger, entre os anos de 1486 e 1487, na Alemanha. O chamado *Martelo das feiticeiras* foi a *Bíblia* da Inquisição por séculos, indicando como reconhecer e eliminar bruxas, assim como a presença do demônio do seio de uma comunidade cristã. O conteúdo desta obra justificava os fins pelos meios, ainda que isso soasse e soe aterrador.

Já a Renascença, de acordo com Bakhtin (1987), foi um período de rejeição e contraposição à cultura oficial da Idade das Trevas. Nesse sentido, o riso foi o grande diferencial entre ambos os momentos históricos. Os humanistas da época se basearam na cultura popular cômica medieval e criaram um sistema para inverter os valores coletivos

³ Na introdução, Muraro (2015) nos fala sobre as estatísticas aterradoras do que foi a queima de mulheres *feiticeiras* em fogueiras, durante os quatro séculos de Inquisição. A partir de meados do século XVI, o terror se espalhou por toda a Europa, começando pela França e pela Inglaterra. Estima-se que o número de execuções esteja em torno de seiscentas por ano em algumas cidades. Com poucos registros, alguns pesquisadores calculam que o número total de mulheres assassinadas subia à casa dos milhões. Além disso, elas eram 85% das pessoas que foram executadas.

da sociedade feudal. Assim, libertaram a cultura da vigia eclesiástica e rígida e, pela zombaria, deram gênese a uma visão de mundo dinâmica e otimista.

Como expoente dessa escola, tem-se François Rabelais (1483-1553). Ele, ao revelar na Literatura o riso e suas manifestações, por meio de uma linguagem obscena, até então vista apenas nas letras da Antiguidade, inaugurou processos entendidos como subversivos às ordens política e artística, pois faziam com que tudo ganhasse o horizonte do seu avesso, através de um espírito sarcástico e das transgressões que desafiavam a censura, rindo de tudo o que era sério e sagrado.

Desse modo, o riso “dessacralizava” e relativizava a austeridade e as *verdades* estabelecidas. Nele, estavam presentes a negação (a zombaria, o motejo, a gozação) e a afirmação (a alegria). Em vista disso, verifica-se que a literatura obscena do Renascimento, singularmente a estética “rabelaisiana”, desenvolveu um repertório elaborado que embasou a formação da tradição pornográfica, sendo que a literatura conceituada como obscena possuía um teor mais político e provocador, enquanto a literatura conceituada como pornográfica era vista como mais excitante e sexual.

Nesse quadro, a comicidade fazia críticas sociais contundentes, a partir da estética do rebaixamento e da obscenidade, bastante presente na escrita pornográfica, como mencionado, cujo conceito surgiu apenas no século XVIII, entretanto, já se encontrava impressa nas obras de Rabelais. Entre os séculos XVII e XVIII, houve a sistematização da pornografia na literatura, com base na produção libertina francesa (MAINGUENEAU, 2010), a qual retoma e reacentua os valores apresentados no Renascimento. Como figura exponencial dessa escola, temos o Marquês de Sade (1740-1814).

Como pôde ser notado, na cosmovisão carnavalesca, coexistem sempre dois mundos: um que é oficial, causador de medo, monológico, hierarquicamente rígido e dogmático; e o outro que é alegre, livre, obsceno, risível, ambivalente, luciferino e localizado na praça pública – onde sacrilégios, blasfêmias e profanações acontecem em meio ao cotidiano familiar e à linguagem popular. Assim, em virtude do que foi discutido, observa-se que a carnavalização é o deslocamento do espírito carnavalesco – questionador e crítico – para a Arte, com a finalidade de conscientizar por meio da caricatura, da obscenidade e do riso, tal qual percebemos na obra de Hilda Hilst, em especial, em *Berta & Isabô: um fragmento pornogeriatrico rural* (2018c), nosso objeto de estudo.

Uma leitura carnavalesca da *pornogeriatria* em *Berta & Isabô*, de Hilda Hilst

O riso carnavalesco surge já no título da coletânea, *Pornô Chic* (2018b), no qual a associação feita entre o baixo – *Pornô* – e o alto – *Chic* – traz a ambivalência típica da praça pública de Rabelais (BAKHTIN, 1987). Sobre o *corpus*, o texto *Berta & Isabô: um fragmento pornogeriatrico rural* (HILST, 2018c), presente na obra supracitada, foi escrito no começo da década de 1990 e publicado após a morte da autora. Aparentemente, esse texto curto é um fragmento solto de alguma produção inacabada (VISNADI, 2015). Foi escolhido porque traz um diálogo obsceno, desbocado e debochado entre duas velhinhas caipiras, a Berta e a Isabô, as quais, alegremente, conversam sobre sexo e prazer sem tabus.

Sobre a opção pelo texto teatral, destaca-se uma das balizas do dispositivo pornográfico delineado por Maingueneau (2010): o diálogo face a face, típico da escrita sadiana, que enfatiza a crueza da linguagem obscena. Ademais, ainda segundo o mesmo pesquisador,

tradicionalmente, a escrita pornográfica centra-se em protagonistas femininas, uma vez que a sexualidade das mulheres, por ser tabu, faz-se *exótica* para os leitores. Como arremate, além da condição de serem mulheres, Berta e Isabô são idosas – escolha esta que acrescenta um teor político à peça, justamente pela escassez de personagens anciãs, fônicas e autônomas na literatura canônica.

Consoante Pécora (2013) e Moraes (2015), os nomes das 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). A esse respeito, o pesquisador (PÉCORA, 2013, p. 63) afirma que, em *Isabô* está claro que a “corruptela sugere uma pronúncia francesa de araque”, o que atribui ao nome da personagem caipira efeito cômico “pela incongruência chique/jeca”, retratando uma afetação emergente e forçada dos padrões vitorianos. Sobre isso, Pécora (2013, p. 63) conclui que Berta e Isabô são as “irmãs Brontë do brejo”.

Desse modo, a escolha dos nomes das idosas é um forte indício de carnavalização, o qual é sublinhado na interdiscursividade paródica obtida pelo diálogo entre as irmãs vitorianas e a autora paulista contemporânea, uma vez que o *corpus* aproxima dois períodos da História, que se opõem quanto à rigidez de costumes, de um mundo mais monológico para um mundo mais dialógico. Nesse quadro, na contramão da austeridade moral da Era Vitoriana (1838-1901), sobretudo quanto aos enquadramentos de gênero, Hilda Hilst traz um diálogo despudorado e depravado entre as duas senhoras de idade avançada, satirizando as moçoilas casadoiras das narrativas inglesas, nas figuras de duas velhas solteironas que narram atrevidamente suas atividades lúbricas.

Sobre as personagens inglesas, em 1847 Charlotte Brontë lançou o romance *Jane Eyre* (1996), cuja personagem feminina dá nome à obra. Como antagonista, surge Bertha Mason, esposa do Sr. Rochester, de quem é completamente dependente. A respeito do casamento, como era típico na época, foi arranjado em virtude do interesse deste na fortuna daquela. Por ser considerada *louca*, a personagem vive trancada no sótão da casa, sendo silenciada, uma vez que não tem espaço para falar por si mesma – ou seja: seu discurso é desautorizado. Pelo fato de viver escondida, é vista como uma figura fantasmagórica, que assusta e perturba as pessoas com suas risadas e seus gritos entendidos como insanos e demoníacos. No desfecho do romance vitoriano, Bertha comete suicídio ao incendiar a casa e, como resultado, fere o esposo e o deixa com sequelas – cego e sem uma das mãos –, o que é profundamente simbólico.

Sobre o encarceramento, as mulheres que tinham coragem para inquirir a condução de suas vidas a outrem – geralmente por figuras masculinas, como pai, irmão mais velho ou marido –, sofriam com a exclusão, o que é bastante comum na literatura da época. Conforme Amro (2018), muito antes de seus longos confinamentos em torres, sótãos e instituições psiquiátricas, as mulheres têm sido associadas à loucura bastante mais do que os homens, especialmente quando os desafiam, invertendo a ordem estabelecida pelo patriarcado, de que os homens mandam e as mulheres obedecem. Em outras palavras: a chamada *female malady* é o produto da construção social patriarcal da loucura, como uma doença associada à não conformação das mulheres aos ditames impostos para elas pelos homens que a cercam e pela sociedade sexista na qual estão inseridas, podendo-lhes o empoderamento e a gestão de suas narrativas de vida.

Meses depois, ainda em 1847, Emily Brontë publica *Wuthering heights*, título traduzido para a Língua Portuguesa como *O morro*

dos ventos uivantes (2009). No enredo, avista-se a personagem Isabella Linton, a qual, assim como Bertha Manson, também vivencia um casamento arranjado e abusivo. Seu marido, Heathcliff, promete vingança à família da esposa. Desse modo, no matrimônio, maltrata emocional, verbal e fisicamente Isabella para atingir o irmão desta, Edgar Linton, casado com o grande amor de sua vida, Cathy. Ao tentar fugir deste relacionamento tóxico, Isabella apanha cruelmente do marido. Mais adiante, ela consegue escapar do jugo marital e segue até Londres, grávida, onde tem seu filho, Linton Heathcliff.

Já no diálogo hilstiano (2018c), ao utilizar a interdiscursividade com as obras vitorianas, carnalizam-se as regras sociais impostas ao gênero feminino por intermédio das figuras de mulheres ricas, casadas por conveniência, encarceradas, afônicas e silenciadas pelos maridos. No caso de Bertha, a estigmatização vem de sua eventual *insanidade*, ao passo que, com Isabella, a questão se direciona à sua posição absolutamente subalterna ao marido. Desse modo, na criação de Berta e Isabô, duas idosas *pobretonas*, *grosseironas*, *solteironas*, livres, pouco escolarizadas e autônomas emocional e financeiramente, desestabilizam-se 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.

Ademais, ao associar personalidades tão divergentes – as moças inglesas e as idosas caipiras –, temos outro indício carnavalesco: a alta literatura e toda sua erudição vêm inseridas 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*. Assim, a literatura hilstiana invade um território que, teoricamente, não lhe pertence, sendo ainda mais transgressora, depravada e carnavalesca.

Na peça, há também a presença de Seo Quietinho, personagem que carnavaliza as figuras masculinas presentes nas obras inglesas em suas marcas de virilidade e robustez. Ele surge para buscar o interesse das anciãs em praticar sexo oral com ele:

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.

Isabô: Que coisa tu qué dizê, hein?

Berta: Aquilo que tu fazia com o Tonho. Isabô: Mardita! Num faço isso há mais de trinta ano (HILST, 2018c, p. 239).

Seo Quietinho grita – outra ambivalência carnavalesca – na frente da casa das duas mulheres, mas é ignorado. Contudo, devido à sua insistência, Berta abre a porta para evitar um escândalo, caso alguém visse a cena de um homem entrando na casa de duas *senhoras*:

Batem outra vez.

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: Por quê?

Isabô: É dia de Santa Apolônia que protege os dente.

Seo Quietinho: Mas eu vim aqui pra isso mesmo, pois vocês num têm dente... é pra chupá mió (HILST, 2018c, p. 239-240).

Sobre a simbologia da porta, destaca Pécora (2013), sua presença alude a um moralismo falso e provinciano: as expressões *da porta para dentro* e *da porta para fora* fazem uma divisão entre o que pode ser revelado diante da coletividade em contraste com o que deve ser

escondido. No caso, as atividades lúbricas de três velhinhos, as quais, em nossa cultura, seriam censuradas e criticadas.

Ademais, o nome da personagem masculina faz alusão à expressão popular *comer quieto*, que significa que a pessoa que mantém segredo sobre um determinado assunto, singularmente no campo erótico, poderá ter muitas vantagens a partir disso, ou seja, poderá *comer* ainda muitas vezes sem ser importunada. Percebe-se, no uso do verbo *comer*, a sua utilização literal e figurada nos campos semânticos da alimentação e da fornicção, respectivamente. A ponte de sentido é ambivalente e ocorre graças à associação entre o alto – a boca –, e o baixo corporal – região em que se localizam os órgãos digestórios, excretórios e reprodutivos.

Acerca disso, Preti (1983, p. 87) esclarece que a ambiguidade do verbo *comer* vem da ideia unilateral de domínio total do agente sobre o objeto, remetendo ao sentimento de pertencimento que os homens, em sociedades patriarcais, têm sobre as mulheres, de onde deriva também a objetificação do corpo feminino – ainda que, na prática, o sexo que *fagocita* o outro no intercuro sexual é justamente o feminino em relação ao masculino. Para o autor, o deslocamento do sentido do verbo, nesse caso, é oriundo da noção de posse: “[...] visto sob a forma de fruição do objeto desejado (a mulher) pelo agente masculino, incluindo todas as conotações relativas à força, ao poder, ao domínio e ao controle absoluto, convenientes ao macho” (PRETI, 1983, p. 87).

Nessas constatações, nota-se a assimetria carnavalesca na junção de falares populares com a alta literatura, tudo isso misturado ainda com analogias com o cânone clássico, a assepsia do seu discurso e a obscenidade patente construída por um léxico próprio – o sexual –, sendo esta uma marca discursiva essencialmente pornográfica (MAINGUENEAU, 2010).

Ainda no exemplo mostrado acima, na referência feita à Apolônia,⁴ protetora dos dentes e dos dentistas, em uma conversa de cunho sexual se dessacraliza a imagem da santa, a qual, em seu martírio, mostrou-se bastante resistente, tal qual fazem Berta e Isabô diante da sua busca pelo prazer sexual na velhice. Acerca do alto e do baixo, aqui representados pelo sagrado *versus* o profano, há as blasfêmias carnavalescas. A esse respeito, segundo Bakhtin (1987), a linguagem carnavalesca é carregada de obscenidades e livre das interdições da etiqueta e da *boa educação*. Resultam daí novas vizinhanças, as quais associam conteúdos até então distanciados pela lógica habitual: o sagrado e o profano, o alto e o baixo, o sublime e o insignificante, os sacrilégios, as paródias dos textos sagrados, etc.

Quanto à velhice das personagens, ao lado das rugas do rosto, a falta de dentes é uma das principais evidências da idade avançada dos sujeitos. Assim, outra pincelada carnavalesca está na valorização de uma característica da velhice que é considerada incompatível com a boa saúde e com o bem-estar do indivíduo: a falta de dentes. Não apresentar uma boa dentição e não ter um sorriso visto como belo são, inicialmente, uma questão estética. Entretanto, em um olhar mais

⁴ Santa Apolônia viveu na época do Império romano, em Alexandria, a maior colônia romana no Egito. Era o tempo do Imperador Felipe, que foi derrotado por Décio. Na sétima investida do novo imperador contra os cristãos, por volta do ano 249 da Era Comum, ela foi capturada e obrigada a renunciar a sua fé. Porém, Apolônia, extremamente fervorosa, negou-se a obedecer e teve seus dentes quebrados ou arrancados com pedras afiadas. Por isso, é considerada a santa protetora dos dentes e dos profissionais da área da Odontologia (CRUZ SANTA TERRA, [s.d.]). Para além disso, Apolônia, sangrando e prevendo o que poderiam seguir fazendo com seu corpo maltratado, aproveitando-se de um minuto que lhe fora concedido por seus algozes, para abraçar um deus que não o que ela adorava, sem que a pudessem deter, inesperadamente jogou-se a uma fogueira acesa, construída fora da cidade e que tinha diante de si, suicidando-se. Este ato final marcou sua trajetória como santa, colocando um senão em seu caminho junto à beatificação, uma vez que a Igreja não aprecia suicidas, mesmo que sejam sacralizados posteriormente ao auticídio – como foi o caso dela (Nota das autoras).

aprofundado, a ausência e a exposição de dentes amarelados ou cariados são também motivos de exclusão social. Nas palavras de Moraes (2015, p. 117, grifo da autora): “A boca por certo envelhece. Prova disso está nos dentes. Conscientes da ação do tempo sobre eles, Berta e Isabô rezam para Santa Apolônia – *que protege os dentes*”. No destaque que é dado aos dentes no texto hilstiano (2018c), descortina-se outro paradoxo: os dentes, assim como os ossos, mantêm-se após a morte, porém, tê-los apodrecidos significa a duração da própria vida, o que se estabelece pelo envelhecimento das personagens. Nesse jogo entre vida e morte, juventude e decrepitude, saúde e doença, vislumbra-se a ambivalência carnavalesca.

Além disso, na contramão, Seo Quietinho elogia as duas senhoras por serem banguelas, podendo fazer, desse modo, a felação de um jeito mais habilidoso: “[...] o fato de não terem dentes vai concorrer aqui inteiramente a seu favor, ou melhor, a favor da lubricidade que lhes é incitada pelo amigo” (MORAES, 2015, p. 118). Sobre esse trunfo, Pécora (2013, p. 62) diz que, em muitas das crônicas publicadas por Hilda Hilst no *Correio Popular* de Campinas, nos anos 1990, há a defesa da ideia de que “[...] o perfeito sexo oral exigia bocas desdentadas, o que naturalmente dava vantagem às velhas – por extensão, pleiteava em favor próprio”. Logo, entrevê-se que as personagens são retratadas conforme suas funcionalidades sexuais, mesmo que a sua configuração física seja estranha àquilo que a coletividade impõe como esperada ou ideal, sendo esta, aliás, uma das principais balizas críticas da escrita pornográfica, segundo o dispositivo proposto por Maingueneau (2010).

Ainda sobre a associação entre idade e falta de dentes, aclara-se a ideia de que o sexo, assim como os indivíduos, envelhece, entretanto, não deixa de existir, ocorrendo conforme as possibilidades humanas e tendo, às vezes, *vantagens*, como visto na alta qualidade do sexo oral oferecido por pessoas desdentadas, o que está enfatizado na fala

de Seo Quietinho. Acerca disso, de acordo com Moraes (2015, p. 116, grifo da autora), “aos velhos normalmente se atribui uma castidade absoluta, só comparável ao *sexo dos anjos*, ou, na via oposta, uma incontestável inclinação à perversidade”.

Nesse ponto, distingue-se um questionamento sobre o engessamento que a coletividade faz acerca da sexualidade na velhice, segundo a qual há a ideia de que o desejo *some* nessa faixa etária – noção esta que foi criada porque afasta a *desagradável* imagem do velho e da velha lúbricos, o que contraria os ideais de juventude e excitação impostos pelos padrões midiáticos de beleza, como se as atividades sexuais fossem permitidas apenas àqueles que são moços e atraentes. Essa contrariedade se coloca também quanto ao erotismo canônico, o qual não traz corpos envelhecidos ou personagens senis para o centro do jogo de sedução, não havendo, desse modo, representatividade dos idosos quanto ao corpo e ao sexo.

Outrossim, as aventuras sexuais de Berta, Isabô e Seo Quietinho (HILST, 2018c) também estremecem as noções comuns de erotismo porque, para além do fato de o texto trazer três velhinhos praticando sexo em um *trisal*, evidencia a existência de um *tipo* exclusivo de atividade lúbrica: o dos velhos, o que configura, de acordo com Moraes (2015), uma *erótica senil*. Tal fato abala a construção coletiva da sexualidade, a qual é estruturada pela exposição de silhuetas de corpos jovens, bronzeados, torneados e saudáveis que, cotidianamente, povoam a sociedade em todos os veículos midiáticos (da TV ao cinema e à internet, das bancas de revistas aos *outdoors*, etc.). Ademais, o diálogo das duas senhoras mostra que o sexo *de e para* velhos é imprevisível, inquiridor de padrões dentro e fora da tradição literária e, por fim, *escandalosamente* carnavalesco, sendo, por isso, *imoral*.

A respeito do cânone, na estética pornográfica, muito associada à vasta obra de Marquês de Sade, 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 , em que são apresentados seiscentos tipos de práticas de sexo, orgia e assassinatos com quarenta e seis vítimas. Na contramão, na peça da autora paulista que nos serve de *corpus*, verificamos um desafio à erótica sadiana, no esfacelamento da ideia de corpo como máquina, já que, consoante o conceito de *erótica senil* (MORAES, 2015) mencionado, corpos envelhecidos fazem sexo de outro jeito.

Ademais, a impotência é vista como resultado natural da passagem do tempo e não como um fracasso masculino, o que permite que as personagens tenham liberdade para encontrar as melhores formas de satisfação lúbrica dentro de suas possibilidades físicas. Em outras palavras, há a percepção de que o sexo não ocorre apenas com a penetração *per se*, mas valendo-se de outros artifícios e de outras partes do corpo. Quanto ao carnaval, avista-se um tom paródico na construção de Berta e Isabô em relação aos escritos sadianos, uma vez que a sala, que é cenário da peça hilstiana, nada tem da elegância e do luxo do *boudoir*⁵ descrito em *A filosofia na alcova* (SADE, 1988). Além disso, as personagens brasileiras não são jovens, aristocratas e intelectuais; ao contrário, são idosas, pobres e com baixa instrução.

Mesmo havendo um grande hiato temporal entre as estéticas rabelaisiana e hilstiana, pelo viés dialógico do discurso, podemos fazer uma associação das personagens aqui analisadas com as anciãs grávidas e sorridentes de Rabelais (BAKHTIN, 1987), cujos corpos

⁵ “O *boudoir* – termo intraduzível, meio quarto de dormir, meio alcova – que aparece como ‘a síntese da libertinagem’. Sua decoração pedia requinte e atenção aos mínimos detalhes. A combinação de espelhos, pinturas licenciosas e iluminação calculada criava uma *mis-en-scène* que inspirava o deleite. [...] Na literatura libertina e licenciosa, o *boudoir* se torna o local privilegiado da expressão das fantasias, dos segredos amorosos e também do autoerotismo” (MARQUES, 2015, p. 72-73, grifos da autora).

envelhecidos carregam o símbolo máximo do renascimento. Nas palavras de Bakhtin (1987), essa imagem traduz a ideia da velhice prenhe ou da morte que dá à luz. A partir disso, imprime-se a imagem grotesca na sua absoluta assimetria: é a morte grávida, uma vez que são combinados, na figura, o corpo disforme da velhice e o corpo ainda incipiente de uma nova vida, igualmente disforme e cuja essência é a incompletude. O quadro montado representa a ambivalência da dimensão carnavalizada da vida, no qual a morte é o rejuvenescimento.

De igual maneira, o sorriso das anciãs refere-se ao riso conscientizador, aquele que parte do fechamento ideológico da hierarquia para a alegria da praça pública, onde todos os opostos comuns se encontram e se misturam. Tal concepção está em oposição frontal com a concepção do corpo idealizado pelo Cristianismo e pelo cânone literário-clássico, segundo os padrões de acabamento e de perfeição estética. No caso de Berta e Isabô, a vida que acompanha seus corpos velhos é representada pelo seu ímpeto sexual e pela sua capacidade fornicadora potente, sendo, de qualquer forma, um caminho para a concepção. Em analogia às anciãs de Rabelais (BAKHTIN, 1987), as personagens hilstianas riem, o que alude ainda à Inquisição e à Caça às Bruxas: aquelas mulheres também riam.

Acerca das relações dialógicas impressas no texto, todas risíveis e paródicas, além daquelas que já foram mencionadas quanto à Literatura, há o “adentramento” de pistas contextuais, conforme segue:

Berta: Iii, Isabô, tu tá tão porca que tá parecendo aquela véinha curta da Hirda, como é que é mesmo?, A Hirste?

Isabô: Iii, essa véia é safada. Porca, porca, mesmo curta. Imagine só que gente que mora neste país.

Berta: Até o presidente, que tem curtura mesmo, dá dedo, assim ó, e diz que tem os cuião roxo (HILST, 2018c, p. 239).

Como é nítido, a autora é chamada de *porca* pelas personagens, o que ocorre em alusão a uma publicação de um jornal francês. Em entrevista a *Cadernos de Literatura Brasileira*, a escritora disse que

[...] o jornal *Libération* publicou uma resenha de *A obscena senhora D* (1982), referindo-se a mim como *la cochonne hystérique*, a porca histérica. Me comparavam ao Bataille; eu sou muito ligada a ele mesmo. Mas me chamaram de porca histérica. Eu até chorei. Pensei: *Quer dizer que não é só no Brasil, na França também?*. O comentário todo era bonito, mas o título... *A porca e o histérico* (CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA, 1999, p. 29, grifos do autor).

Sobre o xingamento *porca*, o carnaval se concretiza também na caricatura de pessoas por meio do aproveitamento de traços animais. No caso do porco, a menção é à sua imundície, fazendo uma associação com o vocabulário *sujo* que a autora usa em suas obras, tendo sido por isso rechaçada pelo comércio editorial brasileiro, na ocasião do lançamento de sua obra pornográfica e obscena. Ademais, ao abordar o nome *Hirda* no próprio texto, Hilda Hilst se autorreferencia parodicamente com base nos laços que unem as três *mulheres*: todas são idosas, pornógrafas, liberadas e caipiras.

Ainda no mesmo trecho, acompanhamos uma referência feita ao ex-presidente Fernando Collor de Mello (1949-), dada pela expressão *ter aquilo roxo*, que foi dita pelo líder republicano em 1991 e lembrada, em uma matéria da *Folha de São Paulo* (1996, grifo do autor): “Em 3 de abril de 1991, o então presidente Fernando Collor de Mello afirmou, em uma solenidade em Juazeiro do Norte, que tinha nascido com *aquilo roxo*”. No Nordeste, a locução define um homem másculo e corajoso e especialmente ali, no Ceará, na cidade de Juazeiro do Norte, a terra do Padre Cícero (que vivenciou os tempos do Cangaço e era idolatrado pelo Capitão Virgulino Ferreira da Silva, vulgo Lampião, e seus cabras, sendo uma figura até hoje controversa, no espaço indefinível entre o

sacro e o profano). No excerto, Berta destrona o governante ao dizer que, se ele próprio, presidente da nação, usa uma expressão *porca*, o que podemos imaginar do restante do povo?

A esse respeito, segundo Pécora (2013, p. 63), a menção ao ex-presidente do *cuião roxo* remete à “[...] rusticidade do populacho com a rudeza mental e a grosseria libidinosa do governante”. Dessa forma, a velhinha zomba do moralismo falso e acusa a política brasileira de ser *bandalha*, o que a própria Hilda Hilst chamou de *pornocracia* (PÉCORA, 2013, p. 63). No trecho, há ainda a intromissão da ideia de padrão masculino idealizado – infalível e viril –, o qual é, na realidade, substituído pelo Seo Quietinho, velho e senil, descaracterizando a força fálica e o sexo androcêntrico.

Outro vestígio carnavalesco se encontra no registro linguístico empregado no texto. Consoante as afirmações de Ribeiro (1999, p. 85), Hilda Hilst, de forma 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”. Nesse caso, a carnavalização, no *corpus*, está também na utilização do *dialeto caipira*,⁶ como conceitua Amaral (1976).

Conforme o estudioso (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, que é bastante característico e nos remete aos primeiros contatos entre indígenas e bandeirantes, nos séculos XVI e XVII. Esse dialeto criou a fama de que os paulistas *corrompem* a língua vernácula com inúmeros vícios de linguagem.

⁶ Sobre isso, Hilda Hilst destaca: “Jeca-pornô: adoro essas histórias que ando escrevendo com personagens rurais, ou que não sabem falar direito o português. É o que eu chamo de jeca-pornô, como aquela história daquele moço chamado Edernir, que está na *Lori Lamby*. Eu tenho um dicionário ótimo de palavras, que o meu médico dermatologista me deu, dum cara chamado não sei o quê Souto Maior. É lindo, você precisa ver o que tem lá. Todos os sinônimos fantásticos de crica, vagina...” (ABREU, 2018, p. 262).

Atualmente, concentra-se em alguns lugares do estado, como a região de Campinas, por exemplo, local de residência de Hilda Hilst de 1966 a 2004. Assim, foram quase quarenta anos vividos pela autora na Casa do Sol, chácara localizada a 11 km da cidade de Campinas (SP).

Além da localidade, continua Amaral (1976), o dialeto também resiste no linguajar das pessoas mais idosas, como é perceptível no diálogo de Berta e Isabô:

Isabô: Ai, Berta, tô *mar...* tive uns presságio...Vi uma *véia* tão *véia* coçando oiti na esquina.

Berta: Iii, Isabô, essas coisas de *coçá* o oiti se chama prurido *senir...* daqui pra *poco nós* tá *iguarzinha*. Te lembra do tio Ledisberto? Mandava a Eufrasina fica fazendo cafuné nos cabinho do cu dele.

Isabô: Credo, *Vige Maria*, Berta! Meu tio, hein,... imagine...gente de bem. Tu é que coçava os bagos dos menininho e tirava os ranho dos buracos do nariz e enfiava na boca da Dita, coitadinha, aquela neguinha fedida que era tua prima.

[...] Isabô: Berta, eu adoro roxo. Te lembra do Zequinha? Menina, que *home*. Quando ele metia, eu via tudo roxo, lilás, bordô.

Isabô: Bordô o que qui é, hein Berta? É cor de jaboticaba, é?

Berta: Tu é ignorante, imagine, bordô é... Ah, num sei *explicá*, é uma cor muito bonita.

[...] *Abrem. Entra Quietinho.*

Seo Quietinho: Óia *cumé* qui eu já tô.

Berta: Hoje num quero. Acabei de *bochechá*.

Isabô: Ah..., eu quero. Óia como eu tô *arripiada* (HILST, 2018c, p. 239-240, grifos nossos).

Ainda segundo Amaral (1976), vale ressaltar que a prosódia caipira, abrangendo também o ritmo e a musicalidade da linguagem, difere acentuadamente da prosódia portuguesa, uma vez que, no

dialeto, o frasear é lento e igual, o que deriva do estiramento mais ou menos excessivo das vogais. Como marcas recorrentes, de forma resumida, o pesquisador aponta: o “e”, em palavras como *tesoura* e *pequeno*, muda para “i” átono (*tisôra* e *piqueno*), especialmente se houver outro “i” (e se esse for tônico) na sílaba seguinte, como em *perigo* e *atrevido* (*pirigo* e *atrivido*); o “r” cai no final das palavras: *andá* (*andar*) e *muié* (*mulher*); o *ein* (*em*), no final de vocábulo, reduz-se a “e” (*virge* e *home*); o “l”, no final de sílaba, muda para “r” (*quarquér* e *papér*); o “l” também muda, quando está no meio da sílaba, como em: *craro* e *frô(r)*; por fim, o dígrafo “lh” vocaliza-se em “i”: *espaiado* (*espalhado*), *maio* (*malho*), *muié* (*mulher*) e *fiio* (*filho*).

Em suma, nesse dialeto, de forma geral, e utilizando-nos da nomenclatura referente a essas características que supra expomos, os usuários fazem uso do vernáculo exagerando na articulação do /r/ retroflexo, iotizando o LH, rotatizando o L, nasalizando o /d/, transformando proparoxítonas em paroxítonas e apocopando as desinências número-temporais. Por isso, o *caipirês* é facilmente percebido por outros usuários da língua. Obviamente, a obra *O dialeto caipira* (AMARAL, 1976) traz centenas de outros exemplos que demarcam esse falar, entretanto, aqui, interessa-nos apenas aqueles que emergem no *corpus* selecionado para esta pesquisa.

Verifica-se, dessa forma, na representação do falar caipira no texto, uma crítica à imposição da norma culta da Língua Portuguesa a uma população carente de educação, de onde derivam os preconceitos linguístico, etário e classista, os quais, como outros tipos de discriminação, devem ser execrados e combatidos em nossa coletividade. Ademais, por meio do registro usado, carnaliza-se o modelo clássico de produção literária, especialmente quanto à produção de uma autora consagrada na literatura brasileira contemporânea.

Já no trecho: “[...] enfiava na boca da Dita, coitadinha, aquela neguinha fedida que era tua prima” (HILST, 2018c, p. 239), desnuda-se o legado de racismo estrutural que – infelizmente – vimos desenvolvendo, advindo dos trezentos anos de escravidão que nos estigmatizaram como o último país livre das Américas a libertar seus escravizados africanos. Na voz de Isabô, que é propositadamente risível, o racismo ganha uma proporção também escrachada que nos leva a refletir sobre o quão ridículo e descabido é o preconceito racial, sobretudo em um país como o Brasil, um mosaico de mestiçagens.

Sobre as obscenidades ditas pelas duas velhinhas, sabe-se que, por meio delas, constrói-se a pornografia (MAINGUENEAU, 2010), que é um fenômeno do exagero de luz ou da *luz absoluta*. Logo, ela se define pelo excesso de visão e de exposição do corpo, especialmente através de um olhar metonímico, o qual fotografa as partes essenciais ao sexo sempre de baixo para cima, em suas reentrâncias e buracos. Por isso, faz-se no pôr em cena do obsceno ou daquilo que está fora de cena. Assim, é a expressão máxima da pulsão visual, o que acentua a representação *denotativa* da cena, em oposição ao que é metafísico ou abstrato, por não permitir ambiguidades em seus signos. No discurso obsceno, a palavra é a própria coisa:

Berta: Tu é ignorante, imagine, bordô é... Ah, num sei explicá, é uma cor muito bonita.

Isabô: É cor de *xereca* de vaca?

Berta: lh..., boba, *xereca*⁷ de vaca é vermeia.

⁷ Araripe (1999, p. 61, grifos do autor) diz que a obsessão pela urina da mulher foi motivo para a criação de muitos nomes que denominam o órgão sexual feminino, sendo que a maioria tem origem onomatopaica, porque o som produzido pelo líquido, quando sai pelo orifício, “é *jjjjjjjjj* ou *xxxxxxxxx*”. Entraria, nessa constatação, o verbo *mijar*. Dessa fonte de inspiração onomatopaica, temos: “*chana, chanisco, chibiu, xerea, xereca, xerereca, xexeca, xexéu, xiba, xinim, ziranha, xiri, xixita, xota, xoxota*, entre outros”.

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, 2018c, p. 239, grifos nossos).

Nesse trecho, como outra marca pornográfica (MAINGUENEAU, 2010), há uma recusa em interpor véus na montagem verbal do texto dada por meio das descrições hiper-realistas estampadas pelas palavras empregadas (*xereca, cu, bago, cuião*, etc.), denotando inflação do efeito de verossimilhança e despreocupação com a assepsia do discurso, o que legitima o uso da modalidade oral da língua, no caso, na variedade caipira.

Como é patente no exemplo, a linguagem empregada difunde as obscenidades. Dessa forma, expor o linguajar do sexo, principalmente entre mulheres idosas, é registrar uma cena que está fora do seu lugar. Para mais, o emprego da palavra obscena se alia à sujeira (*porca*), à escatologia (*ranho*) e à zoofilia (*xereca de vaca*) como formas de afronta às *boas maneiras* ditadas às mulheres e ao pudor imposto às idosas (BEAUVOIR, 1967, 2018). Sobre isso, Pécora (2013, p. 63) atesta que “[...] 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”. Portanto, no texto hilstiano, a linguagem obscena representa o espaço do proibido e, ao mesmo tempo, da resistência.

Conforme Visnadi (2015, p. 123), o teor paródico e burlesco diferencia esta seara do restante da prosa de Hilda Hilst: “[...] nela, o humor, assim como o sexo, é explícito”, o que é especialmente evidenciado na obra pornográfica da autora. Acerca disso, consoante Blumberg (2015), o *golpe pornográfico* de Hilda Hilst pode ser somado ao conceito bakhtiniano da carnavalização, compreendido como paródia e transgressão de símbolos de instâncias opressoras da Idade Média,

como a nobreza e o clero, para destruir obstáculos sociais e morais por meio da zombaria e do riso, os quais, nesse contexto, são libertadores. Ainda de acordo com a pesquisadora (BLUMBERG, 2015, p. 128), “Hilda se libera do peso do mundo com uma risada sonora”, usando a obscenidade como ferramenta de provocação e sátira. Para isso, a autora paulista deforma os estereótipos e os discursos pornográficos e cria o *desbocamento feminino*, 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.

A esse respeito, continua a investigadora (BLUMBERG, 2015, p. 129, grifo da autora), segundo a própria Hilda Hilst, a utilização da obscenidade em sua obra tem, como outro intuito, “a provocação de *tesão* no leitor”, sentimento este que, no geral, é esfacelado pela veia cômica ou grotesca das situações apresentadas. Desse modo, conclui: “Hilda está usando o termo certo quando qualifica seu texto de *obsceno*, pois ele se guia por uma *estética do feio* e do exagero, cujo motivo principal é a desforra” (BLUMBERG, 2015, p. 129, grifos da autora). Tal *desforra* se volta contra o cerceamento das liberdades femininas produzido por uma coletividade de base patriarcal.

Outra forma de retratação da obscenidade, ou seja, o sexo fora do lugar, ocorre quando o ato abrange não duas, mas três pessoas⁸ em um *trisal* ou em um *ménage à trois*,⁹ podendo haver ainda um

⁸ Maingueneau (2010) classifica a pornografia em canônica, tolerada e interdita. 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.

⁹ “Em seu país de origem, a expressão significa literalmente *uma família de três membros*. A palavra francesa *ménage* vem do latim *mensa*, refeição ou mesa, e *ménage* tem uma conotação doméstica. [...] Os *ménages à trois* têm uma história

*voyeur*¹⁰ ou um exibicionista,¹¹ situação esta que, somada à *erótica senil*, choca ainda mais o leitor por ser um exemplo heterodoxo de prática carnal, também vista, 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, de acordo com Maingueneau (2010), é considerada *tolerada*.

Além disso, pela boca, as obscenidades das protagonistas vêm à baila e também, pela boca de ambas, Seo Quietinho alcançará o iminente clímax sexual. Por conseguinte, descortina-se a erupção forte e espontânea do discurso das duas senhoras em um jorro linguístico que se confunde com o jorro fálico, daí a opção pelo gênero teatral, o qual, como é sabido, estrutura-se em diálogos face a face. Nessa reviravolta, surge uma afinidade visceral entre a boca e o sexo – os lábios da boca confundem-se de forma proposital com os lábios da vulva –, o que é outra ambivalência carnavalesca: a associação entre o alto e o baixo corporais. Aqui, todos os lábios são livres.

profunda e longa, como a mais antiga forma alternativa de família, mas não se deve negligenciar o papel do *ménage* como a fantasia sexual preferida, tanto dos homens quanto das mulheres” (FOSTER; FOSTER; HADADY, 1998, p. 17, grifos dos autores).

¹⁰ “Indivíduo que experimenta prazer sexual ao ver estímulos sexuais, objetos associados à sexualidade ou o próprio ato sexual praticado por outros” (HOUAISS; VILLAR, 2009, p. 1960). Já *voyeurismo* é o “termo derivado do francês *voir* (ver). É o prazer sexual em ver, também chamado escopofilia” (KNOLL; JAECKEL, 1976, p. 405-406).

¹¹ “Exibicionismo é o impulso de expor a sua própria natureza sexual. [...] O exibicionismo relaciona-se com o prazer visual, o *voyeurismo*. [...] O prazer visual é uma espécie de pesquisa sexual e a exibição resulta do desejo de que algo seja mostrado. É claro que cada vez que o indivíduo se despe, o faz também por orgulho nas suas características sexuais” (KNOLL; JAECKEL, 1976, p. 147).

Considerações finais

Em relação ao papel social da mulher idosa estampado nesta peça hilstiana, nota-se que houve uma profanação do padrão em relação ao modelo estudado por Beauvoir (1967, 2018). Conforme a filósofa, a distinção de formas de educação entre meninos e meninas; a proibição das relações sexuais, do autoconhecimento corporal e da masturbação; a exigência da virgindade; a imposição social do matrimônio e da maternidade; a restrição ao espaço doméstico e os limites de opções de formação e trabalho são mecanismos de cerceamento das liberdades femininas da infância à velhice. Em via oposta, como mecanismo de carnavalização do papel social feminino, Berta e Isabô vivem um mundo às avessas, já que não respeitam as moldagens impostas pelo patriarcado, enfaticamente quanto ao casamento, à monogamia e à negação da sexualidade na idade madura.

Referências

ABREU, C. F. A festa erótica de HH. *In: HILST, H. Pornô chic*. São Paulo: Globo, 2018. p. 256-263.

AMARAL, A. *O dialeto caipira*. 3. ed. São Paulo: Hucitec-SCET-CEC, 1976.

AMRO, H. A Breakdown or a breakthrough?: “Madness” in Charlotte Perkins Gilman’s “The Yellow Wallpaper,” Doris Lessing’s “To Room Nineteen” , and Khairiya Saqqaf’s “In a Contemporary House”. *International Journal of Language and Literature*, v. 6, n. 2, p. 146-156, dez. 2018.

ARARIPE, M. *Linguagem sobre sexo no Brasil*. Rio de Janeiro: Lucerna, 1999.

BAKHTIN, M. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Trad. de Iara Frateschi Vieira. São Paulo: HUCITEC, 1987.

BEAUVOIR, S. de. *O segundo sexo: a experiência vivida*. Trad. de Sérgio Milliet. São Paulo: Difel, 1967. v. 2.

BEAUVOIR, S. de. *A velhice*. Trad. de Maria Helena F. Martins. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018.

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.

BRONTË, C. *Jane Eyre*. Trad. de Lenita Esteves e Almiro Piseta. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

BRONTË, E. *O morro dos ventos uivantes: o amor nunca morre*. Trad. de Ana Maria Chaves. São Paulo: Lua de Papel, 2009.

CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA. *Hilda Hilst*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1999.

COUTINHO, A. Hilda Hilst: delícias e fúria. Entrevista. *O Capital*, ano 1, jul. 1991. p. 8-9.

CRUZ SANTA TERRA. A história de Santa Apolônia. *Cruz Santa Terra*, [s.d.]. Disponível em: <https://cruzterrasanta.com.br/historia-de-santa-apolonia/63/102/>. Acesso em: 15 set. 2020.

DEL PRIORE, M. Apresentação. In: MUCHEMBLED, R. *O orgasmo e o Ocidente: uma história do prazer do século XVI a nossos dias*. Trad. de Mônica Stahel. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2007.

FOLHA DE SÃO PAULO. Em 91, Collor disse que tinha nascido com “aquilo roxo”. *Folha de S. Paulo*, 29 mar. 1996. Disponível em:

<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1996/3/29/brasil/4.html>. Acesso em: 12 set. 2020.

FOSTER, B.; FOSTER, M.; HADADY, L. *Amor a três*: dos tempos antigos aos dias de hoje. Trad. de Magda Lopes. Rio de Janeiro: Record, 1998.

HILST, H. *Amavisse*: amavisse, via espessa, via vazia. São Paulo: Massao Ohno Editor, 1989.

HILST, H. *A obscena senhora D*. São Paulo: Globo, 2001.

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

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

HILST, H. O caderno rosa de Lori Lamby. In: HILST, H. *Pornô chic*. São Paulo: Globo, 2018a.

HILST, H. *Pornô chic*. São Paulo: Globo, 2018b.

HILST, H. Berta & Isabô: um fragmento pornogerátrico rural. In: HILST, H. *Pornô chic*. São Paulo: Globo, 2018c.

HOUAISS, A.; VILLAR, M. S. *Dicionário Houaiss de Língua Portuguesa*. Elaborado pelo Instituto Antônio Houaiss de Lexicografia e Banco de Dados da Língua Portuguesa S/C. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

KNOLL, L.; JAECKEL, G. *Léxico do erótico*. Sem tradução. Lisboa: Círculo de leitores, 1976.

KRAMER, H.; SPRENGER, J. *Malleus maleficarum*. 27. ed. Trad. de Paulo Fróes. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2015.

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

MARQUES, M. T. *Fanny e Margot, libertinas: o aprendizado do corpo em dois romances eróticos setecentistas*. São Paulo: Fap-Unifesp, 2015.

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: Ed. da Unesp Digital, 2015. p. 115-119.

MURARO, R. M. Breve introdução histórica. In: KRAMER, H.; SPRENGER, J. *Malleus maleficarum*. 2. ed. Trad. de Paulo Fróes. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2015. p. 5-17.

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

PRETI, D. *A linguagem proibida: um estudo sobre a linguagem erótica*. São Paulo: T. A. Queiroz, 1983.

RIBEIRO, L. G. Da ficção. In: CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA. *Hilda Hilst*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1999. p. 80-96.

SADE, M. de. *A filosofia na alcova*. Trad. de Mary Amazonas Leite de Barros. São Paulo: Círculo do livro, 1988.

SADE, M. de. *Os 120 dias de sodoma ou a escola da libertinagem*. Trad. de Alain François. São Paulo: Iluminuras, 2011.

TV CULTURA. *Entrevista com Hilda Hilst*. 1990. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=5yeFhO4G2OQ&feature=youtu.be>. Acesso em: 3 ago. 2020.

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, Universidade de São Paulo, v. 4, n. 6/7, 2015.

Recebido em: 18/4/2021

Aprovado em: 30/6/2021