



a velha **assanhada**:

anotações para a história de uma prática

Marcos de Campos Visnadi*

Resumo

O desejo sexual da mulher velha como motivo de zombaria é um *tópos* da Antiguidade grega presente em diferentes momentos da história da poesia ocidental. Este artigo pontua alguns de seus usos e convenções retóricas, relacionando-os à apropriação deles feita por Hilda Hilst em sua produção pornográfica do começo dos anos 1990.

Palavras-chave:

Gêneros textuais, identidade de gênero, humor, corpo, velhice

* Graduado em Letras e mestrando em Literatura Brasileira (FFLCH-USP) com bolsa Capes-Proex. E-mail para contato: marcosvisnadi@gmail.com.

Abstract

The old woman's sexual desire as a reason for mockery is a *tópos* from the ancient Greece, present in several moments of the history of Western poetry. This article points some of its uses and rhetorical conventions, relating them to the way Hilda Hilst works it in her pornographic production from the early 1990s.

Keywords:

Genres, gender, humor, body, aging

"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, crônica de 24 de maio de 1993

(em *Cascos & carícias & outras crônicas*. São Paulo: Globo, 2007. p. 84)

As velhas Berta e Isabô recordam, prosaicamente, suas experiências sexuais, quando são interrompidas pelo Seo Quietinho, outro velho safado que quer fazer aquelas coisas com elas. Berta diz que hoje não! Mas por quê? Porque é dia de Santa Apolônia, protetora dos dentes, lembra Isabô. "Mas eu vim aqui pra isso mesmo, pois ocês num têm dente... é pra chupá mió" (HILST, 2014, p. 240). A argumentação de Seo Quietinho vence pelo barulho: pra que ele pare de gritar isso na rua, Berta e Isabô abrem a porta e colocam o velho pra dentro. "Óia cume qui eu já tô" (2014, p. 240), ele diz. Berta não quer saber de nada: "Acabei de bochechá" (2014, p. 240). Isabô, por outro lado, não vê a hora: "Óia como eu to arripiada" (2014, p. 240). Assim termina o diálogo, que tem pouco mais de uma página, entre as velhas e o velho. "Berta & Isabô" tem um subtítulo tão barulhento quanto o tesão de Seo Quietinho: "um fragmento pornográfico rural".

Publicado postumamente e escrito talvez no começo dos anos 1990, esse texto curto de Hilda Hilst é um fragmento solto de sua produção pornográfica, cujos principais representantes são – além do volume de poemas *Bufólicas* e, talvez, de parte de suas crônicas e de alguns trechos de seu último trabalho, *Estar sendo. Ter sido* – os livros da trilogia em prosa: *O caderno rosa de Lori Lamby*, *Contos d'escárnio*. *Textos grotescos* e *Cartas de um sedutor*.

Um aspecto recorrente da obra de Hilst, particularmente de sua prosa, é, segundo Alcir Pécora (2010, p. 10-1), "a anarquia dos gêneros que produz, como se fizesse deles exercícios de estilo" – ou seja, "os textos se constroem com base no emprego de matrizes canônicas de diferentes gêneros da tradição", que se articulam sem obedecer a padrões retóricos tradicionais.

Embora também possuam essa característica apontada pelo crítico, os textos pornográficos da autora destacam-se do restante da obra hilstiana por serem, antes que exercícios, *paródias* de estilo. Diferentemente de *Fluxo-floema*, *Kadosh* ou *Rútilo nada*, livros de difícil (se não impossível) classificação com relação aos gêneros literários, *O caderno rosa de Lori Lamby* logo no início se explicita como diário; *Cartas de um sedutor* retoma em grande parte o romance epistolar; e mesmo *Contos d'escárnio*. *Textos grotescos*, com sua "desordem narrativa" e enredo irresumível, evoca "as convenções do romance de formação" (MORAES, 2014, p. 265) e é uma espécie de autobiografia do narrador.

Os próprios títulos dessa série, mais do que os enigmáticos e poéticos geralmente adotados no restante da prosa de Hilst, possuem chaves de leitura para as portas da tradição: o "caderno" não só é sinônimo

editorial de diário, mas seguido do adjetivo “rosa” remete ao “Livro Vermelho, isto é, ao livro milhares de vezes reescrito do comércio pornográfico” (PÉCORA, 2010, p. 25); as “cartas” são uma menção evidente ao gênero epistolar; e “escárnio” é uma categoria de cantiga medieval.

A ação paródica evidencia, desde os títulos, o tom burlesco desses volumes, o que nos leva a outro diferencial da pornografia de Hilst com relação ao resto de sua prosa: nela, o humor, assim como o sexo, é explícito. Ambos são parte importante da ficção da autora, comparando de variadas formas em todos os seus livros, mas é na trilogia pornográfica que eles vêm para o primeiro plano e passam a atuar como organizadores da leitura. É na trilogia, portanto, que Hilst intensifica, em seu texto anárquico, o emprego de matrizes canônicas das duas correntes da tradição que tratam o sexo e o humor mais explicitamente: a erótica e a cômica.

“Na hierarquia dos discursos”, diz Eliane Robert Moraes (2014, p. 267), “a ficção erótica costuma ocupar um lugar pouco nobre, sendo quase sempre considerada um gênero menor.” A falta de nobreza também está associada ao humor na tradição retórica originada na Antiguidade, e é desde a mitologia grega que sexo e humor possuem uma íntima relação.

Um indício disso aparece no mito de Deméter, a deusa da colheita, quando ela, inconsolada com o rapto da filha por Hades, o deus dos mortos, castiga a terra com o inverno da sua tristeza. Afundada em luto e à procura da filha, encontra-se com Baubo, sua velha ama, que lhe oferece algo para beber e comer. Deméter recusa, triste, e Baubo, magoada, levanta a saia. Divertida, Deméter ri e acaba aceitando a oferta da ama.

O que havia debaixo da saia de Baubo? Há controvérsias. Ao visitar o mito, Georges Minois (2003, p. 23-4) conta que os helenistas fizeram várias interpretações: seria o menino Iaco, sorrindo com a cabeça entre as pernas da velha; ou um desenho de Iaco feito por ela sobre sua vulva, usando tintas ou pelos esculpídos. Jean-Pierre Vernant (2002, p. 77), por sua vez, assim situa Baubo:

A tradição a apresenta como uma velha, uma ama que conversa a torto e a direito. Ela fala de tudo e sobre tudo, mas de forma vã. Sua boca não diz nada que tenha valor, ela está gagá. Como observou Elena Cassin, as partes sexuais que essa velha exhibe, em vez de escondê-las, não servem para mais nada, nem para dar à luz, nem para fazer amor: uma derrisão, uma palhaçada de sexo.

A leitura de Vernant caracteriza Baubo com traços de uma personagem bastante conhecida da tradição cômica: a velha indevidamente sexualizada, que aparece como objeto de zombaria pelo menos desde o século VII a.C., com os iambos de Arquíloco de Paros:

Tua pele delicada não mais floresce,
pois já se torna murcha e o sulco da
[velhice atroz te destrói.

*

Entenda isso agora: a Neóbule
que outro homem possui
Ai! Ai! Mulher passada, tão débil,
tua flor virginal já murchou e
o encanto, que outrora existia.

*

Sendo tu uma velha, não te untes com
[perfume.

O verso iâmbico, segundo Alexandre Agnolon (2007, p. 19-20), era uma modalidade métrica, mas também “um gênero, cuja principal particularidade fora o vitupério”, possuindo portanto uma expressão “‘baixa’ em termos de invenção e elocução”.

Nesses três fragmentos, traduzidos por Agnolon (2007, p. 24), começa a se delinear uma cena que já não reverbera o despudor bufo de Baubo se pintando, depilando ou apertando laco entre as coxas para fazer piada com Deméter. Muito mais prolífico, como *tópos*, que a brincadeira da velha que ri de si mesma e do que pode fazer com seu sexo, aparece o insulto à mulher velha que pretende exercer uma sedução séria, da qual já não é capaz.

Cerca de cinco séculos após Arquíloco, a misoginia já está estabelecida como matéria poética na Grécia e começa a ser exercida pelos poetas latinos. Horácio, então, retoma o tema da velha assanhada e o desenvolve com o decoro necessário à invectiva:

Inda perguntas, fétida de longo século,
o que enfraquece os meus colhões,
quando tens dente negro e uma velhice
[antiga
escava teu rosto com rugas
e abre-se torpe fossa na bunda mirrada,
qual cu de vaca diarréica!
Mas teu peito e teus seios caídos me
[excitam,
assim como as tetas d’uma égua,
e tua flácida barriga e as coxas magras
às inchadas pernas unidas.
Sê tu feliz, e que as imagens triunfais
ao funeral, ao teu, precedam,
nem haja esposa que caminhe carregada
de perlas mais arredondadas.
Quê? Porque o estóico opúsculo adora

[deitar-se
nos coximzinhos de cetim,
meus iletrados nervos menos se enregelam?
E menos broxa meu caralho?
Pra que o convoques das virilhas arrogantes,
deves co’a boca trabalhar.

O epodo 8 (aqui em tradução de Alexandre Pinheiro Hasegawa, apud AGNOLON, 2007, p. 40) traz, como se vê, um encadeamento de insultos que se acumulam rapidamente, montando um amontoado de partes de corpo desagregadas, adjetivos baixos, cenas obscenas, associações com animais e mesmo temporalidades (do diálogo, do funeral, do coito) quase sobrepostas, tudo isso para caracterizar a mulher velha que desejou sexualmente o poeta, utilizando-a para compor o que Agnolon (2007, p. 40) chama de “gramática da feiura”. Ao final do ataque virulento, como arremate hiperbólico e solução irônica, o poeta diz que, sendo tão asquerosa, a única coisa que a velha pode fazer para convocar o caralho broxado é chupá-lo.

Cerca de cem anos após Horácio, Marcial (apud AGNOLON, 2007, p. 158) dará seguimento a esses insultos:

De graça desejas ser fodida, embora feia e
[velha o sejas.
É muito ridículo: queres dar e dar não
[queres.

A associação entre velhice e feiura é reiterada, mas não apenas as características físicas da velha são alvo da invectiva. O que se ataca é, principalmente, o *desejo* que ela manifesta. Esse desejo não é dito, no poema, pela mulher: ela não possui voz alguma. O epigrama é uma resposta a um pedido que não ouvimos, assim como não nos chega a pergunta a que Horácio responde nem o perfume com o qual Arquíloco diz que a velha se unta.¹

Tampouco ouvimos a resposta que a velha dá ao ataque contra ela.

A interdição da voz de quem é alvo de zombaria pode ser lida a partir do preceito de interdição da dor com que Aristóteles (1979, p. 245) define a comédia, gênero que é:

[...] imitação de homens inferiores; não, todavia, quanto a toda a espécie de vício, mas só quanto àquela parte do torpe que é o ridículo. O ridículo é apenas certo defeito, torpeza anódina e inocente; que bem o demonstra, por exemplo, a máscara cômica, que, sendo feia e disforme, não tem [expressão de] dor.

Simone de Beauvoir (2011, p. 129), analisando personagens velhos em tragédias e comédias gregas e percebendo que, em ambas, a velhice é caracterizada negativamente, com signos de perda, dor e confusão, conclui que a diferença está no efeito causado pela composição desses personagens: “na tragédia, o velho é sujeito: é mostrado tal como existe para si. Quando floresce a comédia, com Aristófanes, cinquenta anos depois de Eurípedes, o velho aparece como objeto”.²

Para Beauvoir, a ação trágica (que na concepção aristotélica se destina a suscitar terror e piedade na audiência) pressupõe a empatia de quem a vê; a comédia, ao contrário, para perfazer a “imitação de homens inferiores” (ARISTÓTELES, 1979, p. 245), deve imitar indivíduos de modo que eles pareçam destituídos da subjetividade necessária para que a dor que sentem possa gerar essa empatia. Em outras palavras, para ser risível, a máscara da velhice pode doer em quem a usa, mas não em quem a vê.

A preceptiva poética de Aristóteles vai ordenar as práticas do cômico contidas na instituição retórica até, *grosso modo*, fins do século XVIII, com apropriações e variações específicas para cada período histórico (HANSEN; MOREIRA, 2013, p. 401-4). É nesse contexto que encontramos, no século XIII, a seguinte cantiga galego-portuguesa, atribuída a João Garcia de Guilhade:

Ai, dona fea! Foste-vos queixar
que vos nunca louv'en meu trobar;
mas ora quero fazer um cantar
en que vos loarei toda via;
e vedes como vos quero loar:
dona fea, velha e sandia

Ai, dona fea! Se Deus me pardon!
pois avedes [a] tangrancoraçon
que vos eu loe, en esta razon
vos quero já loar toda via;
e vedes qual será a loaçõ:
dona fea, velha e sandia!

Dona fea, nunca vos eu loei
en meu trobar, pero muito trobei;
mais ora já unbon cantar farei,
en que vos loarei toda via;
e direi-vos como vos loarei:
dona fea, velha e sandia!

E, do século XVII, nos chega este soneto, atribuído a Francisco de Quevedo (apud PEIRÉ SANTAS, 2002, p. 348):

Mañoso artificio de vieja desdentada

Quéjaste, Sarra, de dolor de muelas,
porque juzguemos que lastienes, cuando
te duelen por ausentes, y, mamando,
bocados sorbes y lossorboscuelas.

De lasencías quiero que te duelas,
con que estás eljigote aporreando;
no llamesacamuélas: ve buscando,
si lespuedeshallar, un saca abuelas.

Tu risa es, más que alegre, delincuente;
tienessinhuosospulpaslasrazones,
y elraigóndel mascar, lugarteniente.

No es malo, en amorosas ocasiones,
el no poder jamás estar a diente,
aunquesiempre te faltenlosvarones.³

Tanto o poema de Guilhade quanto o de Quevedo, como se vê, retomam, com formas próprias de seu tempo (a cantiga, o soneto) o mesmo *tópos* executado séculos antes por Arquíloco, Horácio e Marcial.

O texto de Guilhade executa uma paródia das cantigas de amor, nas quais “canta-se o amor não correspondido entre um cavaleiro e uma grande senhora. O trovador coloca-se como vassalo de sua dama e, por meio da poesia, solicita seu amor ou lamenta-se por sua indiferença” (CERCHIARI, 2009, p. 13). Na canção para Dona Fea, a dama em questão não é indiferente; pelo contrário, é ela quem pede ao trovador que lhe faça um *loar*. O eu lírico tampouco se reserva à indiferença e louva-a, só que ao contrário, insultando-a.

Essa não é a única das cantigas em que uma velha aparece como objeto de riso. Se buscamos a palavra-chave “velha” no *site Cantigas medievais galego-portuguesas* (ver Referências Bibliográficas), da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, a pesquisa nos mostra 23 cantigas, das quais apenas uma não é classificada como de escárnio e maldizer. Tampouco é uma cantiga de amor ou de amigo. No

site, ela está classificada como de tenção e é a contenda cômica entre Garcia Peres e Afonso X a respeito da roupa deste, que Garcia Peres acusa ser inapropriada a um rei por ser, obviamente, velha. Temos então que em nenhuma dessas cantigas o termo “velha” é valorado positivamente, seja como adjetivo para um objeto, seja como vocativo de uma mulher.

Para Simone de Beauvoir, a velhice não é exatamente um problema etário, mas de poder:

Enquanto conserva sua eficácia, [o velho] permanece integrado à coletividade e não se distingue dela, é um adulto masculino de idade avançada. Quando perde suas capacidades, apresenta-se como outro; [...] ele não serve para nada: nem moeda de troca, nem reprodutor, nem produtor; não é mais que uma carga. (BEAUVOIR, 2011, p. 109)

Beauvoir segue dizendo que, portanto, a velhice é um problema de homens. Se, como “experiência pessoal, a velhice concerne igualmente às mulheres”, como categoria social ela diz respeito apenas a quem domina a sociedade: “as mulheres jovens e velhas podem, na vida privada, disputar a autoridade; na vida pública, o estatuto delas é idêntico: eternas menores de idade” (BEAUVOIR, 2011, p. 110). A autora argumenta que não é possível considerar a velhice como questão social sem levar em conta a misoginia, estruturante na sociedade e no pensamento europeus desde a Antiguidade.

Contemporâneo de Guilhade, Tomás de Aquino (apud CERCHIARI, 2009, p. 70) assim justifica a inferioridade da mulher com relação ao homem:

[...] a sujeição e o estado de minoridade são conseqüências do pecado. Com efeito, foi dito

à mulher depois do pecado: “Sob o poder do homem estarás”; e Gregório ajunta que “onde não pecamos, aí somos todos iguais”. Ora, por natureza, a mulher é inferior ao homem em poder e dignidade, pois ensina Agostinho: “É sempre mais honroso ser agente que paciente”.

Para a doutrina católica medieval (que segue sem grandes alterações até os nossos dias), a mulher é fadada à minoridade por ser paciente, e é paciente por ser fadada à minoridade. Os poemas de Guilhade e de Quevedo servem para reforçar essa ordem social, já que em ambos se formula uma resposta a uma mulher que se queixa, ou seja, que é agente de discurso. Sarra queixa-se de dor de dentes – que o poeta diz ser um falso motivo: o que ela quer mesmo é chamar uma atenção da qual não é digna, merecendo o ataque satírico. Dona Fea queixa-se de que o trovador não a louvou. Torna-se, portanto, além de feia e velha, sandia, isto é, tola, simplória, louca, desajustada aos padrões sociais vigentes.

Georges Minois propõe que, na comédia grega, “a função do riso, de início, era conservadora”, visando a “excluir os desvios e os inovadores, para manter a ordem social” (MINOIS, 2003, p. 40). De modo análogo, o historiador francês vê o riso da sátira latina como “um instrumento de imobilismo e não de inovação – ao menos sob a forma de zombaria” (p. 87). Em seu estudo sobre os poemas satíricos atribuídos a Gregório de Matos, João Adolfo Hansen corrobora e aprofunda essas afirmações:

[...] a má reputação da sátira, que a faz objeto do desejo como discurso a ser censurado pudibundamente como indecência ou avançado entusiasticamente como contestação, não leva em conta o básico de sua preceptiva: *a sátira não está, de modo algum, contra a moral*. [...] Nela, a obscenidade produz monstros que

ilustram a normatividade da Lei.” (HANSEN, 2004, p. 57-8, grifo do autor)

Analisando os tratados de retórica utilizados no século XVII, Hansen conclui que a maledicência exercida nos poemas do período é parte do sistema de “defesa da ordem associada à defesa da posição hierárquica”, que, posta em risco, constituiria uma ameaça de “desintegração do corpo místico do Estado” (p. 52). Ainda nessa esteira, o autor afirma que as descrições dos personagens atacados por esse gênero “são retóricas, não realistas. O que significa que, na sátira, os traços tipificadores constituem caricaturas, segundo as regras de um estilo engenhoso que dá prazer e que evacua toda psicologia” (p. 55).

Não importa, portanto, se Sarra, Dona Fea ou as velhas atacadas pelos poetas da Antiguidade foram pessoas empíricas cujas características se adequaram realisticamente à descrição que os poetas fizeram, porque essa descrição não é realista, mas uma convenção discursiva. E essa convenção não está a serviço de indivíduos prévios a ela, pois sua principal função é “a distribuição dos corpos de linguagem pela hierarquia e, simultaneamente, a constituição de regras de excelência ou código de honra”, exercendo punição dos desvios desse código ao efetua-los “como ridículos, imorais e irracionais, opondo a eles o ideal de integridade do corpo místico da República” (HANSEN, 2004, p. 56).

Nessa tradição, “a maledicência e a obscenidade da figuração caricatural dos tipos viciosos dialogam com a seriedade e a gravidade da ficção moral icástica da voz do personagem satírico virtuoso, que fala segundo o princípio latino do *ridentem dicere uerum*” (HANSEN; MOREIRA, 2013, p. 401), ou seja, dizer a verdade rindo. A verdade, no *tópos* aqui em questão, é a misoginia, fabricada no objeto de riso que é a velha assanhada.

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 ou absoluto desprezo. Sou velha e rica. Chamo-me Leocádia. Resolvi beber e berimbar antes de desaparecer na terra, ou no fogo ou na imundície ou no nada. Contratei uma secretária-acompanhante e disse-lhe o seguinte: és jovem e apetitosa. Quando os homens quiserem ter relações contigo diga-lhes que façam um esforço e deem-se comigo. Paguei muitíssimo bem a cada um deles e terás régias comissões a cada êxito. Ficou perplexa.

Assim começa o conto “Bestera”, de Hilda Hilst (2014, p. 180-3), contido em *Cartas de um sedutor*. Leocádia parece diferente, em tudo, das velhas moldadas pelas preceptivas retóricas, começando pelo fato de ela ser a detentora da enunciação do conto. Verbos conjugados em primeira pessoa iniciam quase todas as frases desse trecho e, numa ostentação de autonomia em relação a Sarra e às anônimas insultadas pelos poetas, a velha de Hilst nomeia-se a si mesma: “Chamo-me Leocádia”. Além disso, a velha tem a posse de seu desejo, ainda que seja mediante a posse de dinheiro. Não há, como no epigrama de Marcial, quem a acuse de “feia e velha”. Leocádia toma para si essas classificações e como que responde ao insulto sem dar espaço para que ele se efetue: “Sou velha e rica”. Ser velha não é um elemento a mais na feiura, hiperbolizando-a; a riqueza é que hiperboliza a velhice, complementando-a em autoridade e independência de obrigações sociais.

As diferenças entre os textos, evidentemente, devem-se em grande parte à alteração no estatuto da poesia,

que, pelo menos desde o século XIX, fez com que se deixasse de lado a retórica normativa para passar à normatização por categorias como as de autoria, originalidade, novidade estética, criação (ver HANSEN, 2004, p. 32-3). Essa mudança nos modos de produção e recepção dos textos, portanto, torna ainda mais interessante que encontremos semelhanças entre os textos de Hilst e os do período da instituição retórica.

O tom cômico do conto, por exemplo, está bastante amparado na caracterização negativa do corpo e do desejo de Leocádia. Assim continua o trecho citado:

Ficou perplexa. Olhou-me a figura ainda esguia mas bastante deteriorada, pediu-me que levantasse a saia, levantei, olhou aturdida minhas coxas murchas. Senhora, retrucou, será bastante difícil convencê-los, mas [...] hei de portar-me indignamente desde que meu salário seja compatível com tamanha velhacaria.

A figura deteriorada e as coxas murchas, em Leocádia, são sinal de velhacaria, do mesmo modo que as coxas magras e a bunda mirrada da antimusa de Horácio são sinal do tesão inadequado daquela. Para o caso do poeta latino, podemos afirmar, a partir da *Poética* de Aristóteles, com Hansen e Moreira (2013, p. 401-2): “A matéria geral do gênero cômico é a feiura, que é física, como feiura do corpo, e moral, como feiura da alma. [...] Nas letras e nas artes antigas, a figuração da feiura física metaforizava a feiura moral”.

A fabulação de Leocádia retoma essas premissas sem obedecê-las, mas aproveitando-as em parte. Sua feiura física resulta em velhacaria, que pode ser compreendida como feiura moral. Mas esta é elaborada em resposta à feiura moral do mundo frívolo e cruel que Leocádia despreza e do qual se cansou. A velha é obscena, imoral,

e ao mesmo tempo assume a voz virtuosa de que falam Hansen e Moreira a respeito do enunciador da sátira. Simultaneamente, Leocádia é caricatura viciosa e grave moralista.

Ela também é uma personagem simultaneamente sujeito e objeto, para usar os termos com os quais Simone de Beauvoir lê a tragédia e a comédia gregas. Assim, a estilização da dor, em “Bestera”, também é enviesada, quando consideramos os preceitos aristotélicos, e fica num limbo entre a piedade, o horror e o ridículo indolor. Em determinado ponto, a velha explica a sua secretária-acompanhante sobre como irá se apresentar aos homens que forem se deitar com ela:

[...] Que eu já havia providenciado uma linda
[fronha com rendas francesas
para enfiar a minha cabeça. Espantou-se.
[Esclareci: minhas rugas são
bastante nítidas, não quero assustá-los.
penso, senhora Leocádia, que está sendo
[demasiado cruel, cruel
[consigo mesma.
isso não lhe interessa. sei tudo sobre
[crueldade. conheço Deus.

A imagem cruel da mulher que providencia uma fronha ornada com rendas para enfiar a cabeça porque seu rosto não pode ser visto é acusada pela secretária, cuja fala serve de contraponto a uma leitura que não considerasse esse trecho como potencialmente doloroso. Leocádia não nega a crueldade, pelo contrário: reforça-a evocando Deus, ou seja, reafirmando-a e ampliando sua abrangência até um plano metafísico. Alcir Pécora (2010, p. 29) pontua que, se para Hilda Hilst, “quando os homens são pensados em comum, nada parece mais comum neles do que a baixaza do que emulam”, a saída dessa torpeza não é possível por uma esperança de redenção em Deus.

A via da divindade “é a menor e a pior das seguranças. Em geral, nos escritos de Hilda Hilst, a expectativa mística não se realiza senão como estigma, dor e vazio. Maldade e vileza são os atributos divinos mais palpáveis”.

Em outro momento, Leocádia disserta sobre sua condição:

Ah, como é delicioso e prático que as pessoas nos pensem estranhas... O conforto de não ser mais levado a sério, esse traquear de repente e sorrir como se não fosse com você, e poder acariciar um peixe morto na peixaria e chorar diante de um cão sarnento e faminto. É bom ser estranho e velho.

Aí também há uma incômoda junção de ideias, em que polos negativos e positivos da vida civil (“que as pessoas nos pensem estranhas”; ser “levado a sério”) são valorados de modo inverso, e o conforto é associado à morte (figurada no peixe) e à sarna e à fome (figuradas no cão). Na última frase desse trecho, o triunfo da autodefinição “Sou velha e rica” torna-se melancólico, embora siga triunfante: “É bom ser estranho e velho”. O empenho dos poetas da tradição retórica de expulsar, da comunhão da beleza, as velhas às gargalhadas é, digamos, antropofagizado e resignificado por Leocádia: não fazer parte das “pessoas”, ou seja, ser objeto à vista alheia, é muito bom.

Diferentemente de Leocádia, a mãe do escritor suicida Hans Haeckel, outra velha hilstiana da trilogia pornográfica, não possui voz para sua autodesignação. Quem a descreve é Crasso, o narrador de *Contos d’escárnio*. *Textos grotescos*, em carta a Clódia, sua amante:

É uma velha odiosa. Avara até os pentelhos. Dizem que tem cinquenta casas alugadas e quando

o cara não paga ela fica na soleira da porta do infeliz até o anoitecer e volta a cada dia. Quando fui buscar os inéditos do nosso amigo, ela me disse: “pode levar todo esse lixo”.

Pesada, varicosa, os peitos uma maçaroca batendo na cintura. Pediu-me que eu a acompanhasse até a venda, a mercearia deste lugarejo. Ficou uns quinze minutos discutindo com o cara por causa do pão.

mas minha senhora, não sou eu o culpado do preço do pão.

se não abaixar o preço não compro.

E foi um tal de baixa não baixa que o homem acabou baixando as calças e lhe mostrando a pica [...]. Ela voltou sem o pão. Ia pela rua cantando tudo quanto há: prego, tampa de margarina, tampinha de garrafa, papelão. Dizem que construiu uma casa vendendo depois essas quinquilharias. Quando me deparei com um tolete de cachorro, perguntei-lhe: aquilo não vai não? Ela rousnou. Chama-se Sara. (HILST, 2014, p. 107).

O texto de Crasso não se dirige à velha, no que difere dos poemas do período da instituição retórica, mas se associa semanticamente a eles para descrevê-la. A “maçaroca” dos peitos lembra os “seios caídos como as tetas d’uma égua”, de Horácio, e mesmo na simples nomeação dela como “velha”, muito anterior ao seu nome próprio, Hilst faz ecoar uma série de associações negativas, confirmadas pelo adjetivo “odiosa”, que faz essa palavra bastar como descrição, significante metonímico da torpeza física e moral, tal qual em Arquíloco, Marcial e Guilhade.

Sara apresenta uma novidade com relação ao padrão das velhas zombadas pela tradição: é avarenta, característica típica dos homens velhos nas comédias latinas, cuja recorrência Beauvoir (2011, p. 143-4) e Minois

(2003, p. 101-3) apontam como “contestação do poder despótico do *pater familias*”, com função catártica (MI-NOIS, 2003, p. 101). No texto de Hilst, essa caracterização pode ser compreendida como sinal da diferença entre as funções sociais da mulher na contemporaneidade e na Roma antiga, já que Sara é proprietária (de imóveis, dos restos do filho) e se ocupa de atividades públicas (cobrar aluguéis e discutir preços).

Algumas páginas após o trecho citado, contudo, Hilst (2014, p. 112) a insere definitivamente na tradição da representação cômica das mulheres velhas, quando Crasso classifica Sara como “aquela velha obscena que gosta de ver o mastruço do cara da padaria”. A cena da pechincha do pão assume, retroativamente, uma dimensão lasciva intrínseca à dimensão humorística: então a velha só briga com o cara da padaria para poder ver a “pica” dele? E só com esse subterfúgio é que ela consegue acessar a nudez de um homem? A avareza fica um pouco de lado, e a imoralidade de Sara volta ao seu lugar retórico de origem: o da obscenidade.

“Mas eu vim aqui pra isso mesmo, pois ocês num têm dente... é pra chupâmió.” Hilda Hilst usa a boca de Seo Quietinho para efetuar um modo semelhante de retomada da tradição, desta vez com o tema da velha banquela, que vimos em Horácio e Quevedo.

Como no epodo do poeta latino, o ato sexual que a autora sugere para concluir seu diálogo é a felação. Os contextos, no entanto, são bastante diferentes. Alexandre Agnolon (2007, p. 157-8) diz que, para o cidadão romano, a felação é uma prática indigna, “uma vez que subtrai ao homem [...] as prerrogativas do papel dominante na relação sexual”. A conclusão de Horácio, portanto, longe de ser uma solução boa para o desejo da

velha (se chupar, hoje, pode ser uma coisa apenas gostosa, cairíamos na cilada dessa leitura anacrônica), arremata os insultos com mais um: a única prática sexual possível para ela é uma prática indigna.

A partir de Horácio, a felação se torna a “prática sexual própria das velhas” (AGNOLON, 2007, p. 8), o que aparentemente não é aproveitado no soneto de Quevedo, mas é exercido por Marcial em vários epigramas, como neste, por exemplo:

Gélio, pobre e faminto, casara com uma velha [rica:
Gélio come a mulher e dá-lhe de comer.

Agnolon (2007, p. 170) assim explica os versos:

Gélio, outrora pobre e faminto, depois de casar-se com uma mulher velha e rica resolveu seu problema, porém, em contrapartida, deve-lhe dar de comer, ou seja, oferece-lhe o membro para que ela o devore (*fellatio*) e mantém relações sexuais com a velha mulher (*future*). Como no verso a felação antecede a penetração vaginal, podemos compreender, obliquamente, que a mulher precisa excitar Gélio antes do intercurso sexual. Ora, como carece de encantos físicos, a velha mulher vê a felação como a única maneira de provocar ereção no homem.

Se a esposa de Gélio fosse Leocádia e pudesse narrar o epigrama, talvez o efeito fosse outro, com ou sem fronha. No caso de Quietinho, de todo modo, a felação não é um insulto para as velhas. Mesmo a menção de Isabô a “Santa Apolônia que protege os dentes”, praticamente um oxímoro católico ao juntar a santa com o ato sexual *contra naturam*, embora possua efeito cômico, de modo algum subtrai o tom erótico. Pelo contrário, acentua-o, apimentando a sacanagem. Berta, Isabô e

Quietinho invertem a tópica horaciana, positivando o sexo oral e transformando-o, segundo Eliane Robert Moraes (2004, p. 98), numa sugestão de uma “erótica senil”, “um sexo exclusivo dos velhos”.

Moraes aponta ainda que, nesse diálogo, Hilda Hilst opera uma reversão em um tema recorrente em sua própria obra: o da “dimensão trágica da existência humana” evidenciada pelos dentes, que em nossa boca viva apodrecem e caem, mas nas caveiras permanecem eternos e reluzentes. Em “Berta & Isabô”, a falta de dentes das velhas está “inteiramente a seu favor, ou melhor, a favor da lubricidade que lhes é incitada pelo amigo” (MORAES, 2004, p. 97).

Esse texto, portanto, não apenas se insere na tradição cômica da representação da mulher velha, mas junta-a à tradição da literatura erótica, na qual impera “a ideia de que todo conhecimento tem uma única e inequívoca origem: o sexo” (MORAES, 2014, p. 268). No fragmento de Hilda Hilst, humor e erotismo não se excluem, antes se potencializam. Isabô é quem conclui esse diálogo: “Ah..., eu quero. Óia como eu tô arripiada”.

Referências bibliográficas

AGNOLON, Alexandre. *Uns epigramas, certas mulheres*: a misoginia nos *Epigrammata* de Marcial (40 d.C. – 104 d.C.). Dissertação (Mestrado em Letras) – FFLCH USP, São Paulo, 2007.

ARISTÓTELES. Poética. In: _____. *Metafísica: livro 1 e 2; Ética a Nicômaco; Poética*. Seleção de textos de José Américo Motta Pessanha. Tradução de Vincenzo Cocco et al. São Paulo: Abril Cultural, 1979.

BEAUVOIR, Simone de. *La vejez*. Tradução ao castelhano de

Aurora Bernárdez. Buenos Aires: Debolsillo, 2011.

CANTIGAS MEDIEVAIS GALEGO-PORTUGUESAS. Disponível em: <<http://cantigas.fcsh.unl.pt/index.asp>>. Acessado em: 22 out. 2012.

CERCHIARI, CandiceQuinelato Baptista. "*Fea, velha, sandia*": imagens da mulher nas cantigas de escárnio e maldizer galego-portuguesas. Dissertação (Mestrado em História Social) – FFLCH USP, São Paulo, 2009.

HANSEN, João Adolfo. *A sátira e o engenho*: Gregório de Matos e a Bahia do século XVII. 2ª ed. rev. São Paulo: Ateliê Editorial; Campinas: Editora da Unicamp, 2004.

_____. ; MOREIRA, Marcello. *Para que todos entendais*: poesia atribuída a Gregório de Matos e Guerra: letrados, manuscrita, retórica, autoria, obra e público na Bahia dos séculos XVII e XVIII, volume 5. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

HILST, Hilda. *Pornô chic*. São Paulo: Globo, 2014.

MINOIS, Georges. *História do riso e do escárnio*. Tradução de Maria Elena O. Ortiz Assumpção. São Paulo: Editora Unesp, 2003.

MORAES, Eliane Robert. A prosa degenerada. In: HILST, Hilda. *Pornô chic*. São Paulo: Globo, 2014.

_____. O sexo dos velhos. *Jandira*: revista de literatura (Fulanfa Edições), Juiz de Fora, n. 1, primavera de 2004.

PÉCORRA, Alcir. Nota do organizador. In: _____ (Org.). *Por que ler Hilda Hilst*. São Paulo: Globo, 2010.

PEIRÉ SANTAS, Pedro. El tema literario de lamujer desdentada en un poema de Bartolomé Leonardo de Argensola. *Alazet*, n. 14, p. 343-348, 2002. Disponível em: <<http://dialnet.unirioja.es/>

[servlet/articulo?codigo=832502](#)>. Acessado em: 05 jan. 2013.

VERNANT, Jean-Pierre. A morte nos olhos. In: _____. *Entre mito & política*. Tradução de Cristina Murachco. 2ª ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002.

Notas

1 O mau cheiro é outra categoria recorrente no vitupério, em particular contra a mulher velha. Alexandre Agnolon (2007, p. 25) comenta: "É sabido que perfume é ingrediente erótico (ver Safo, fragmentos 8 e 36; Catulo, poema 13), de tal forma que 'usar perfume' significa querer o intercuro amoroso, estar pronta para ele, desejo que, entretanto, convém a jovens, não a uma velha carente de beleza". A mera menção ao perfume no corpo da velha, portanto, é formulação do tesão inadequado.

2 As traduções do livro de Simone de Beauvoir são minhas, a partir da edição argentina.

3 Em tradução livre:

Manhoso artifício de velha desdentada

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.

Tuas gengivas doendo desejo-as
já que com elas maltratas o frango;
não chames tira-dentes, vai buscando
um tira-velhas que te ponha reixas.
Teu riso é, mais que alegre, delinquente;
tens desossada a polpa da razão
e a língua por sentinela somente.

Não é ruim se na hora da paixão
tu não podes jamais mostrar os dentes
– faltam-te os homens, essa é a questão.