



Universidade do Estado do Rio de Janeiro
Centro de Educação e Humanidades
Instituto de Letras

Ana Carolina Machado Ferreira

**“Ter me tornado a velha que eu inventei”: a velhice feminina na
escrita de Hilda Hilst**

Rio de Janeiro
2023

Ana Carolina Machado Ferreira

“Ter me tornado a velha que eu inventei”: a velhice feminina na escrita de
Hilda Hilst



Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Estudos de Literatura.

Orientadora: Prof.^a Dra. Ana Cristina de Rezende Chiara

Rio de Janeiro

2023

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/BIBLIOTECA CEH/B

H655 Ferreira, Ana Carolina Machado.
“Ter me tornado a velha que eu inventei”: a velhice feminina na
escrita de Hilda Hilst / Ana Carolina Machado Ferreira. – 2023.
85 f.

Orientadora: Ana Cristina de Rezende Chiara.
Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado do Rio de
Janeiro, Instituto de Letras.

1. Hilst, Hilda, 1930-2004 - Crítica e interpretação - Teses. 2.
Escritoras - Teses. 3. Velhice na literatura – Teses. I. Chiara, Ana
Cristina. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de
Letras. III. Título.

CDU 869.0(81)-95

Bibliotecária: Eliane de Almeida Prata. CRB7 4578/94

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial
desta dissertação, desde que citada a fonte.

Assinatura

Data

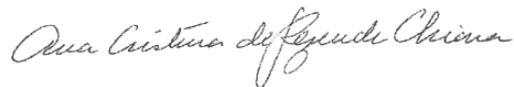
Ana Carolina Machado Ferreira

**“Ter me tornado a velha que eu inventei”: a velhice feminina na escrita de
Hilda Hilst**

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Estudos de Literatura.

Aprovada em 24 de maio de 2023.

Banca Examinadora:



Prof.^a Dra. Ana Cristina de Rezende Chiara (Orientadora)
Instituto de Letras – UERJ



Prof.^a Dra. Ieda Maria Magri
Instituto de Letras – UERJ



Prof.^a Dra. Cristina Henrique da Costa
Universidade Estadual de Campinas

Rio de Janeiro

2023

DEDICATÓRIA

À minha mãe, Tania, e à minha avó, Iracema (*in memoriam*).

AGRADECIMENTOS

Agradeço, primeiramente, à minha família, por apoiar minhas escolhas.

Agradeço aos amigos, que me apoiaram e entenderam quando neguei algum convite, pois precisava “escrever”.

Agradeço aos professores do Programa de Pós-graduação em Letras da UERJ. O mestrado foi realizado inteiramente *on-line* em razão da pandemia de covid-19 e, em nenhum momento, senti que as aulas perderam a qualidade. Mesmo à distância, construí conhecimentos e adquiri aprendizados importantes. Obrigada a todos pelas excelentes aulas.

Agradeço às professoras Fátima Cristina Dias Rocha e Cristina Henrique da Costa por participarem da minha banca de qualificação e por contribuírem com a construção final desta pesquisa. Obrigada pelos conselhos e pelas dicas de leitura.

Agradeço imensamente à minha orientadora, Ana Cristina de Rezende Chiara, por me acompanhar desde a especialização. Obrigada pelas dicas de leitura, pelos livros emprestados, pelas orientações aos finais de semana. Obrigada por responder prontamente às minhas mensagens e por toda a gentileza nesses dois anos de orientação. É um privilégio ser orientada por uma professora e pesquisadora tão querida e profissional.

Por fim, agradeço ao professor Nonato Gurgel (*in memoriam*). Na graduação, o professor Nonato me incentivou a continuar minhas pesquisas sobre Hilda Hilst e me orientou a tentar o mestrado na UERJ. Hoje termino esta etapa com o sentimento de gratidão por esses conselhos. Obrigada, querido professor.

E ser velho e disforme e verrugoso, ainda é ser?

Hilda Hilst

RESUMO

FERREIRA, Ana Carolina Machado. *“Ter me tornado a velha que eu inventei”*: a velhice feminina na escrita de Hilda Hilst. 2023. 85 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2023.

A velhice feminina é uma condição que tende a ser esquecida pelas instituições sociais. Por meio do acolhimento literário, diversas autoras incluíram personagens velhas em suas obras e discutiram as questões que circundam essa fase da vida tão negligenciada. É o caso de Hilda Hilst que, com sua escrita transgressora, imaginou a velhice por diferentes abordagens. Esta pesquisa recorta alguns textos da obra hilstiana – particularmente as crônicas publicadas no jornal *Correio Popular*, entre os anos de 1992 e 1995; os contos “Agda” e “Bestera”; e o fragmento teatral “Berta e Isabô” – e analisa como Hilda Hilst constrói a velhice nesses escritos. Como base teórica, utilizamos os estudos sobre a velhice de Beauvoir (2018) e Ecléa Bosi (1994); para compreender a questão da escrita de autoria feminina, os ensaios de Woolf (2019) e Ana Cristina Cesar (2016); e, para aprofundar o entendimento sobre o estilo de escrita hilstiano, as teorias de Bakhtin (1987), Moraes (2015) e Pécora (2013).

Palavras-chaves: Hilda Hilst. Velhice. Escrita de autoria feminina.

RESUMEN

FERREIRA, Ana Carolina Machado. *“Habiéndome convertido en la vieja que inventé”*: la vejez femenina en la escritura de Hilda Hilst. 2023. 85 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2023.

La vejez femenina es una condición que tiende a ser olvidada por las instituciones sociales. A través de la recepción literaria, varios autores incluyeron personajes antiguos en sus obras y discutieron los problemas que rodean esta fase descuidada de la vida. Este es el caso de Hilda Hilst quien, con su escritura transgresora, imaginó la vejez a través de diferentes enfoques. Esta investigación recorta algunos textos de la obra de Hilst – en particular las crónicas publicadas en el diario *Correio Popular*, entre 1992 y 1995; los cuentos “Agda” y “Bestera”; y el fragmento teatral “Berta e Isabô” – y analiza cómo Hilda Hilst construye la vejez en estos escritos. Tomamos como base teórica los estudios sobre el envejecimiento de Beauvoir (2018) y Ecléa Bosi (1994); para comprender el tema de la escritura de autoría femenina, los ensayos de Woolf (2019) y Ana Cristina Cesar (2016); y, para profundizar en la comprensión del estilo de escritura de Hilst, las teorías de Bakhtin (1987), Moraes (2015) y Pécora (2013).

Palabras-claves: Hilda Hilst. Vejez. Escrita de autoria femenina.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	9
1 COROAS, VELHAS, AVÓS, BRUXAS: A VELHICE POR DIFERENTES OLHARES FEMININOS	13
1.1 “Risque os velhos”: a velhice sob o enfoque de Simone de Beauvoir.....	14
1.2 “Colhi memórias de velhos”: as lembranças na velhice por Ecléa Bosi...25	
1.3 “Meio bruxa, meio feiticeira”: a questão da escrita de autoria feminina ...29	
2 “COICES COM CASCOS E COM CARÍCIAS”: A PRESENÇA DA VELHICE NAS CRÔNICAS DE HILDA HILST	37
2.1 Das definições sobre a crônica: o gênero “escorregadio”	38
2.2 “Envelhecer e depois apodrecer”: a recorrência do tema velhice nas crônicas hilstianas.....	45
3 “COMO ESTÁS VELHA HÁ TEMPOS”: UMA LEITURA SOBRE A VELHICE FEMININA NA PROSA DE FICÇÃO DE HILDA HILST	61
3.1 “Depois velha bruaca”: a velhice feminina no conto “Agda”	62
3.2 “É bom ser estranho e velho”: o erotismo senil no conto “Bestera”	68
3.3 “Essa véia é safada”: o erotismo senil no fragmento pornogerátrico “Berta e Isabô”	75
CONSIDERAÇÕES FINAIS	80
REFERÊNCIAS	83

INTRODUÇÃO

Na literatura brasileira, especialmente no que tange à literatura brasileira de autoria feminina, há certa recorrência de autoras que escreveram sobre a velhice da mulher. Assim, tal tema foi abordado por meio da estilística diversa dessas escritoras, levando em consideração o contexto da época de publicação dessas obras.

Clarice Lispector, por exemplo, escreveu contos com protagonistas velhas: “Ruído de passos”¹ narra o “desejo de prazer” da senhora Cândido Raposo, uma mulher de 81 anos que ainda ansiava o prazer sexual; em “Feliz aniversário”², conhecemos dona Anita, mulher de 89 anos que, na festa do seu aniversário, reconhece a ausência de afeto dos familiares ao constatar que, para a família, ela é apenas a aniversariante sentada “à cabeceira da mesa”; em “Viagem a Petrópolis”³, temos Mocinha – dona Margarida – uma senhora nordestina que veio para o Rio de Janeiro após perder todos os familiares. Quando passa a ser um “peso” para a família que a abrigou, é abandonada, mesmo com seu sorriso gentil.

Lygia Fagundes Telles abordou a velhice feminina de forma mais incisiva no romance *As horas nuas* (2010), publicado em 1989. Nele somos apresentados à protagonista Rosa Ambrósio que, ao alcançar a velhice, passa os dias lembrando sua juventude e sua carreira promissora como atriz. Para a personagem, a velhice é sua fase decadente, pois diversos âmbitos da vida não são mais notáveis, como os relacionamentos, a rotina e, sobretudo, a carreira, visto que se achava “velha demais” para atuar.

Adélia Prado, em *Manuscritos de Felipa* (2007), novela publicada em 1999, que reúne 40 fragmentos marcados pela oralidade da protagonista Felipa, uma senhora que, ao alcançar a velhice, começa a refletir sobre sua condição e sobre a proximidade da morte. Felipa, que é mãe e avó, reflete sobre a chegada do envelhecer e de suas consequências: “Minha libido está desaparecendo, a cara

¹ “Ruído de passos” está presente na coletânea *A via crucis do corpo*, publicada em 1974.

² “Feliz aniversário” está presente na coletânea *Laços de família*, publicada em 1960.

³ “Viagem a Petrópolis” está presente na coletânea *A legião estrangeira*, publicada em 1964.

nojenta do medo dá o ar de sua graça. A velha está com medo e não existe chupeta pra anciãs.” (PRADO, 2007, p. 7)

E, mais recentemente, representando as novas vozes da literatura brasileira de autoria feminina, temos Maria Valéria Rezende, com o romance *Quarenta dias* (2014). Nessa obra, a protagonista Alice é pressionada pela filha a abandonar sua cidade natal e a se mudar, visto que está velha e precisa assumir o papel de avó: “Em resumo, o certo pra ela era que eu, afinal, já tinha chegado ao fim da minha vida própria, agora o que me restava era reduzir-me a avó.” (REZENDE, 2014, p. 26). Ao chegar à cidade estranha, percorre por quarenta dias as ruas daquele lugar na busca por encontrar as respostas sobre sua nova condição – a de uma mulher idosa.

Por fim, integrando esse quadro, temos Hilda Hilst, a autora escolhida para a análise desta pesquisa. Hilst escreveu contos, crônicas, fragmentos e até uma novela com personagens velhas. Em *A obscena senhora D* (2018), publicada em 1982, conhecemos Hillé, uma senhora viúva que, ao perder o marido, passa os restos dos dias sentada no vão da escada, relembando o passado com o esposo e indagando-se sobre diversas questões existenciais, como a morte, Deus, o luto e o sentido da vida.

A escolha por Hilda Hilst se deve ao seu estilo de escrita: a abordagem da velhice nas obras é feita desde uma linguagem escrachada, irônica, até uma linguagem intertextual, em que a autora faz referência a outras obras e, principalmente, ao seu próprio envelhecer. Dessa forma, podemos dizer que, em alguns textos, a velhice é representada por uma metalinguagem, ou seja, por meio de uma linguagem de velha, da própria Hilda Hilst em sua velhice. Além disso, segundo estudos anteriores sobre a relação entre as obras hilstianas e a velhice, como os de Visnadi (2017) e de Moraes (2015), todos os livros de prosa de Hilda Hilst têm personagens velhos. Sendo assim, esta pesquisa se propõe a analisar essa recorrência, porém com um recorte de gênero, isto é, analisando as personagens velhas hilstianas.

Hilda Hilst construiu o contexto de suas personagens velhas por meio de algumas temáticas que escritoras antecessoras ou contemporâneas também abordaram: a questão da sexualidade e do erotismo; o abandono e a solidão; a nostalgia pela juventude perdida; as fragilidades do corpo e as perdas,

principalmente relacionadas à estética; e a aproximação da morte. No entanto, o marco diferenciador da prosa hilstiana é o escracho.

Ao olharmos para as personalidades da sociedade brasileira, a linguagem escrachada de Hilda Hilst se assemelha aos discursos de Dercy Gonçalves e Rita Lee, por exemplo. Em entrevista, Dercy Gonçalves expõe sua opinião sobre a velhice: “Eu não sou velha. Eu tenho idade, mas não tenho espírito de velho. [...] Claro que estou mais cansada, claro que meus órgãos caíram, derrubaram. Eu me canso, mas dez minutos depois estou boa.”⁴ Rita Lee, também em entrevista, falou sobre a chegada da velhice: “Hoje tenho vontade de ler mais, de aprender e de pintar. Você troca a libido pelo mortido, no bom sentido. [...] Você não quer mais trepar, pois já trepou a vida inteira.”⁵ Nessas duas falas, encontramos o explícito, o famoso “sem papas na língua” ao abordar um tema considerado tabu. E, ao analisarmos os textos de Hilda Hilst selecionados nesta pesquisa, encontramos também essa transgressão, que rompe com o velar que acompanha o tema da velhice.

Tal velar, ou seja, o esconder a velhice das discussões sociais, pode ser entendido pelo estudo basilar de Simone de Beauvoir (2018). Segundo a autora, “Para a sociedade, a velhice aparece como uma espécie de segredo vergonhoso, do qual é indecente falar.” (BEAUVOIR, 2018, p. 7). Desse modo, as instituições sociais marginalizam os idosos, visto que não são mais interessantes para obter lucro, já que não produzem mais a força de trabalho. Assim, o Estado renega ou impõe burocracias exacerbadas para o cuidado desses idosos, como é o caso da aposentadoria; a família abandona os entes mais velhos ou impõe limites autoritários; e há, ainda, as religiões, principalmente as de origem cristã, que moldam o comportamento desses indivíduos até no envelhecer. É o caso das mulheres que, por questões biológicas, não podem mais reproduzir, mas que, para a religião cristã, devem continuar o processo maternal – nesse caso, assumir a figura da avó e se espelhar na imagem da Virgem Maria, isto é, uma mulher assexuada e que preza pela manutenção do ambiente familiar.

⁴ Entrevista realizada pelo jornal *Folha de São Paulo*, em 22 de abril de 2007. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs2204200706.htm>. Acesso em: 7 jun. 2023.

⁵ Entrevista realizada pelo programa “Saia justa”, no canal *GNT*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ufwQhWOIkHA>. Acesso em: 7 jun. 2023.

Portanto, para compreender como a prosa de Hilda Hilst constrói a velhice feminina e transgride comportamentos moldados pela sociedade, esta pesquisa foi dividida em três capítulos. No primeiro capítulo, reservado para uma revisão de literatura, vamos nos aprofundar nas teorias acerca da velhice de Beauvoir (2018) e Ecléa Bosi (1994). Depois, vamos discutir as questões da escrita de autoria feminina, baseadas nos ensaios de Woolf (2019) e Ana Cristina Cesar (2016).

O segundo capítulo é reservado para a análise das crônicas de Hilda Hilst. Iniciamos com um breve panorama sobre a historiografia da crônica na literatura brasileira e, como apoio teórico para compreender esse gênero, os estudos de Candido (1992) e Castello (2003). Na sequência, o estudo analítico sobre a recorrência do tema da velhice nas crônicas da autora publicadas no jornal *Correio Popular*, entre os anos de 1992 e 1995.

Por fim, o terceiro capítulo, é reservado à análise da prosa de ficção hilstiana. Iniciamos com a análise do conto “Agda”, presente na coletânea *Kadosh* (2018); seguida da análise do conto “Bestera”, presente em *Cartas de um sedutor* (2018); e, por último, a análise do fragmento teatral “Berta e Isabô” (2018).

Como apoio teórico, usaremos os estudos de Bakhtin (1987), Maingueneau (2010), Moraes (2015) e Pécora (2013).

1 COROAS, VELHAS, AVÓS, BRUXAS: A VELHICE POR DIFERENTES OLHARES FEMININOS

Antes que se abata sobre nós, a velhice é uma coisa que só concerne aos outros. Assim, pode-se compreender que a sociedade consiga impedir-nos de ver nos velhos nossos semelhantes.

Simone de Beauvoir

Ao observarmos o panorama literário brasileiro, torna-se evidente que são poucas as obras que abordam a questão da velhice. E, quando especificamos essa abordagem, ou seja, a velhice feminina, são ainda mais raras e ausentes as contribuições da literatura brasileira. Entretanto, ao pesquisar autoras da nossa literatura contemporânea, encontramos certa recorrência nas referências sobre o envelhecer feminino. Como exemplo, temos Clarice Lispector, Lygia Fagundes Telles, Adélia Prado, Maria Valéria Rezende e Hilda Hilst – essa última, a autora foco deste estudo – como algumas escritoras que abordaram a mulher idosa em suas obras. Dessa maneira, entender como a velhice é retratada por essas vozes femininas é imprescindível para a contribuição no diálogo sobre essa fase tão importante da vida e – ao mesmo tempo – tão negligenciada.

A velhice é um tema que, em nossa cultura e em diversas épocas, foi negligenciado ou ocultado nas discussões de diversos âmbitos: sociais, econômicos, políticos, entre outros. E, quando há um recorte de gênero sobre tal tema, ou seja, a abordagem sobre a velhice feminina, estereótipos e preconceitos são ainda mais explicitados.

Dessa forma, ao analisar obras que mencionam a velhice, é inegável constatar que as mulheres produziram numerosos e essenciais textos sobre um assunto tão velado pela sociedade – o envelhecer. Assim, neste primeiro capítulo, revisitamos as teorias e os estudos de autoras que abordaram a velhice como objeto de análise – aqui, particularmente, as contribuições de Simone de Beauvoir e Ecléa Bosi. Além disso, pelo foco desta pesquisa ser o de uma autora escrevendo sobre o

envelhecer de mulheres, é importante revisitar a questão da escrita de autoria feminina. Portanto, as teorias de Virginia Woolf e Ana Cristina Cesar, que abordam a temática sobre a escrita de autoria feminina, serão cruciais para o objetivo deste capítulo.

1.1 “Risque os velhos”: a velhice sob o enfoque de Simone de Beauvoir

Em 1970, Simone de Beauvoir escreve *A velhice* (2018) – ensaio cujo objetivo foi reunir estudos e definições sobre como essa fase da vida humana é representada ou entendida por diversas áreas do conhecimento: biologia, história, literatura, sociologia, entre outras. Já na introdução, a autora destaca como a sociedade enxerga o envelhecer, e confessa o preconceito que sofreu ao relatar que estava escrevendo sobre esse assunto:

Para a sociedade, a velhice aparece como uma espécie de segredo vergonhoso, do qual é indecente falar. Sobre a mulher, a criança, o adolescente, existe em todas as áreas uma abundante literatura; fora das obras especializadas, as alusões à velhice são muito raras. Um autor de histórias em quadrinhos teve que refazer uma série inteira porque havia incluído entre seus personagens um casal de avós: “Risque os velhos”, ordenaram-lhe.⁶ Quando eu digo que trabalho num ensaio sobre a velhice, quase sempre as pessoas exclamam: “Que ideia!... Mas você não é velha!... Que tema triste...” (BEAUVOIR, 2018, p. 7).

Desse modo, com o relato dessas primeiras impressões, percebemos uma imagem fortemente repercutida: a velhice como algo triste e que somente deve ser abordado por indivíduos que a estejam vivenciando. Tais ideias serão analisadas e retomadas durante o ensaio; e a filósofa vai discuti-las, particularmente, por meio de aspectos sociais que envolvam a organização das classes e a diferenciação entre os gêneros.

⁶ A autora sinaliza que esse episódio foi relatado por François Garrigue em 1968.

Em primeiro plano, é notável como Simone de Beauvoir aproxima, em diversos momentos, a velhice e a adolescência. Para a autora, os desejos de liberdade e rebeldia, que são característicos dos adolescentes, também aparecem na idade senil. No entanto, há uma diferença fundamental: enquanto os adolescentes lutam por uma autonomia de escolhas, como optar ou não por uma profissão, pelo prosseguimento ou não nos estudos, ou por um plano futuro – e, inevitavelmente, tais escolhas são acentuadas pela vida de produção proposta pelo capitalismo; os idosos lutam por uma autonomia comportamental e por uma independência familiar. Esse último desejo está relacionado aos cuidados excessivos que a família pode desempenhar sobre as atitudes de um indivíduo idoso. Além disso, a sociedade marginaliza indivíduos senis que demonstram sentimentos e emoções que foram normalizados como sendo apenas característicos de pessoas jovens: “Se os velhos manifestam os mesmos desejos, os mesmos sentimentos, as mesmas reivindicações que os jovens, eles escandalizam; neles, o amor, o ciúme parecem odiosos ou ridículos, a sexualidade repugnante, a violência irrisória” (BEAUVOIR, 2018, p. 9).

Outra comparação que a filósofa trabalha durante o estudo é a questão da velhice como uma experiência de outrem. O sujeito não assume a fase da velhice como algo pertencente a si. O envelhecer está sempre distante, é o outro, é aquilo que não me pertence. E essa construção foi inserida na imagem dos sujeitos pela própria sociedade: “Antes que se abata sobre nós, a velhice é uma coisa que só concerne aos outros. Assim, pode-se compreender que a sociedade consiga impedir-nos de ver nos velhos nossos semelhantes” (BEAUVOIR, 2018, p. 11).

Assim, enxergar o idoso como semelhante é uma tarefa complexa, justamente por causa desse distanciamento impregnado durante épocas. Ademais, o se reconhecer como velho é difícil por considerarmos o envelhecer como algo estranho e sempre pertencente aos outros. Essa noção pode ser relacionada ao que Freud nomeou como Ideal do Ego, na obra *Introdução ao narcisismo* (2010). A permanência desse ideal é um tipo de alienação, ou seja, o sujeito deseja ser amado e obter algum tipo de satisfação por meio dessa imagem inalcançável – o não se reconhecer como velho. Essa falsa constatação sofre rupturas quando o outro sinaliza ao sujeito que ele, de fato, envelheceu. E tal ruptura é ainda mais brusca para a mulher. Isso se deve à imposição da juventude feminina que é apoiada por

preceitos estéticos e por uma herança da sociedade machista. Sendo assim, o se reconhecer na velhice possui uma evidente diferenciação entre os gêneros: a mulher é forçada a uma busca por beleza e juventude, enquanto os homens não passam por essa imposição:

Nem na literatura, nem na vida, encontrei qualquer mulher que considerasse sua velhice com complacência. Do mesmo modo, nunca se fala em “bela velha”; no máximo se dirá “uma encantadora anciã”. Ao passo que admiramos certos “belos velhos”; o macho não é uma presa; não se exige dele nem frescor, nem doçura, nem graça, mas a força e a inteligência do sujeito conquistador; os cabelos brancos e as rugas não contradizem esse ideal viril (BEAUVOIR, 2018, p. 311).

Simone de Beauvoir é categórica ao tentar definir a velhice: “A velhice é o que acontece às pessoas que ficam velhas; impossível encerrar essa pluralidade de experiências num conceito, ou mesmo numa noção” (BEAUVOIR, 2018, p. 295). Por causa dessa diversidade de experiências, a autora percorre o que diferentes áreas do conhecimento abordaram sobre o processo do envelhecimento – não se reservando a lidar apenas com conceitos biológicos, como foi feito até o final do século XIX, quando a velhice era analisada somente por tratados medicinais. Essa escolha de análise se deve também à defesa de que a velhice não é um fator meramente biológico, restrito ao corpo e à evolução do ser humano, mas também é um fator cultural e influenciado pela classe que está no poder da organização social: “a velhice não poderia ser compreendida senão em sua totalidade; ela não é somente um fato biológico, mas também um fato cultural.” (BEAUVOIR, 2018, p. 17).

Assim, o ensaio é dividido em capítulos que estudam a velhice pelo prisma da biologia; como a velhice foi representada pelas sociedades históricas; e, por fim, como a velhice é representada pela sociedade contemporânea. Durante o estudo, alguns temas são recorrentes nas três partes, como a marginalização dos sujeitos idosos; a sexualidade desses sujeitos; e a vivência em sociedade – incluindo a relação com algumas instituições sociais, como a família e o Estado.

No primeiro capítulo – dedicado a reunir considerações sobre a velhice pelo olhar da biologia – Simone de Beauvoir traça um histórico sobre como o envelhecimento foi entendido pela medicina. Até o fim do século XV, a velhice era

objeto de interesse apenas dos manuais de higiene. A partir do século XVI, a área medicinal começou a estudar mais o processo do envelhecer, até que, no final do século XIX, uma conclusão acerca desse processo é propagada até os dias atuais: o marco da velhice é instaurado quando há a involução das glândulas sexuais. Desse modo, Beauvoir compara, por meio de dados biológicos, como essa involução é apresentada nos sistemas reprodutores do homem e da mulher:

No homem idoso, não há anomalia especial dos espermatozoides; em teoria, a fecundação do óvulo pelo esperma senil é indefinidamente possível. [...] Entretanto, a ereção é duas ou três vezes mais lenta do que na juventude. [...] Depois do orgasmo, a detumescência é extremamente rápida, e o homem idoso permanece refratário a novas excitações durante muito mais tempo que o jovem. [...] Com a idade, as possibilidades de ejaculação e de ereção diminuem e até desaparecem. Mas a impotência não acarreta sempre a extinção da libido. (BEAUVOIR, 2018, p. 31)

Na mulher, a função reprodutora é brutalmente interrompida numa idade relativamente jovem. Fato único no processo de senescência, que se desenvolve continuamente em todos os outros planos, produz-se, em torno dos 50 anos, um corte brusco: a menopausa. Acontece a interrupção do ciclo ovariano e da menstruação e os ovários se esclerosam; a mulher não pode ser mais fecundada. Há o desaparecimento dos esteroides sexuais e a involução dos órgãos sexuais. (BEAUVOIR, 2018, p. 32)

Dessa maneira, compreende-se que a função reprodutora – que é um fator de interesse das sociedades de produção e de outras instituições sociais, como a religião – deixa de ser possível durante a fase senil. No entanto, a libido e o desejo sexual são atributos que ainda podem existir no envelhecer. Além disso, o corpo da mulher recebe um marco mais explícito acerca da impossibilidade de reprodução – a menopausa. Por causa desse fator biológico e de outros relacionados à aparência do corpo da mulher, a velhice feminina é mais evidente e, portanto, sofre mais estigmas do que o envelhecer masculino.

Outro ponto de discussão levantado pela autora nesse capítulo é a tentativa de assimilação entre velhice e doença. Desde o século XIX, médicos e outros estudiosos tentaram associar o processo de envelhecimento a uma enfermidade. Simone de Beauvoir condena essa relação, pois “a doença é um acidente; a velhice é a própria lei da vida.” (BEAUVOIR, 2018, p. 32). É preciso enfatizar que essa tentativa ainda está em vigor hoje, no século XXI. Em 2021, a Organização Mundial

da Saúde (OMS) tentou incluir o termo “velhice” na Classificação Internacional de Doenças (CID) – um índice responsável por catalogar as doenças e que serve de parâmetro a todos os profissionais de saúde no mundo. Após muita pressão popular e de especialistas da área, a OMS desistiu de incluir o termo nessa categorização⁷. A justificativa de médicos a favor da inclusão é que, com essa classificação, seria mais fácil atestar oficialmente a causa da morte por envelhecimento. No entanto, médicos e estudiosos que se posicionaram contra essa medida reforçam a tese de Beauvoir, ou seja, a velhice não pode ser entendida como uma enfermidade; ela é, acima de tudo, uma fase da vida que está intrinsecamente relacionada a fatores externos, como as condições sociais em que o sujeito está inserido. Logo, tais condições sociais é que serão responsáveis pelo modo de vida que o sujeito idoso adotará e, conseqüentemente, o surgimento ou não de enfermidades. Incluir o termo velhice como doença somente auxiliaria na propagação de mais preconceitos.

Ao finalizar esse primeiro capítulo, especialmente dedicado a discussões de teor biológico, Beauvoir expõe, pela primeira vez no ensaio, o conceito de “bela velhice”. Para a autora, o sujeito idoso deve conseguir um equilíbrio para vivenciar melhor o processo de envelhecimento – tal equilíbrio deve ser formado pela junção de boa saúde física e moral. Sendo assim, de nada adianta ter uma boa saúde física sem o equilíbrio moral, e ainda, “inversamente: se a vida fisiológica se degrada gravemente, as faculdades intelectuais são atingidas” (BEAUVOIR, 2018, p. 36).

Portanto, o conceito de “bela velhice” está relacionado a esse equilíbrio: “Quando se fala de ‘bela velhice’, de ‘velhice vigorosa’, significa que o homem idoso encontrou seu equilíbrio moral e físico, e não que seu organismo, sua memória, suas capacidades de adaptação psicomotora sejam os de um homem jovem” (BEAUVOIR, 2018, p. 40). Assim, ter uma “bela velhice” não significa recorrer a atributos estéticos; não significa, também, recorrer a uma busca incessante pela juventude. O sujeito idoso encontrará a “bela velhice” quando alcançar o equilíbrio entre espírito e corpo. Entretanto, essa busca encontra dificuldades justamente por causa das condições sociais que o sujeito vivenciou e/ou vivencia. Na discussão dos

⁷ Para saber mais sobre essa discussão, indicamos a leitura da seguinte notícia publicada no jornal da Universidade de São Paulo – USP: <https://jornal.usp.br/atualidades/apos-pressao-oms-recua-em-classificar-a-velhice-como-doenca/>. Acesso em: 10 jun. 2023.

próximos capítulos, a autora destacará essas implicações de ordem social e de poder.

No segundo capítulo, Simone de Beauvoir discutirá as representações da velhice relacionadas às sociedades históricas. Mais uma vez, é categórica ao afirmar “que é impossível escrever uma história da velhice” (BEAUVOIR, 2018, p. 93). Essa constatação está relacionada à falta de registros sobre a velhice durante alguns períodos e, também, por causa da similaridade que algumas sociedades adotaram no tratamento dos sujeitos idosos. Portanto, a autora baseará seu estudo nas sociedades mais letradas e desenvolvidas historicamente.

Em uma primeira análise, Beauvoir destaca a questão do poder e da organização das classes sociais. A autora observa que, nas sociedades históricas ocidentais, a classe privilegiada descartava os velhos pobres das decisões e, conseqüentemente, da história. Por causa disso, não há registro sobre esses indivíduos e os poucos escritos encontrados tratam de idosos que pertencem às classes sociais com poder de decisão, ou seja, com poder financeiro. Algo muito semelhante acontece com o registro sobre as mulheres: elas tinham a função de cuidar da casa e de reproduzir, são poucos os documentos que relatam a presença delas no cotidiano político e de trabalho dessas sociedades. Além dessas questões, é preciso destacar que tais registros eram escritos por homens. Logo, as relações de poder entre os gêneros também ditavam as exclusões nos registros históricos.

A velhice não é, numa certa medida, desvendada senão no seio das classes privilegiadas. Um outro fato salta aos olhos: trata-se aí de um problema de homens. Enquanto experiência pessoal, a velhice concerne tanto a eles quanto às mulheres, e mesmo mais ainda a estas últimas, pois vivem mais tempo. Mas quando se faz da velhice um objeto de especulação, considera-se essencialmente a condição dos machos. Primeiro, porque são eles que se exprimem nos códigos, nas lendas e nos livros; mas sobretudo porque a luta do poder só interessa ao sexo forte (BEAUVOIR, 2018, p. 94).

A seguir, a autora analisa algumas sociedades históricas para relatar as experiências da velhice. Escolhe, sobretudo, sociedades ocidentais. No entanto, impõe uma exceção ao detalhar como a velhice era vivenciada em uma sociedade oriental – a China. Tal exceção se deve ao tratamento privilegiado que a nação chinesa proporcionou a seus idosos. Em comparação com o ocidente, a China

atribuía um fator muito particular no tratamento da velhice: o respeito e a honra pelos sujeitos mais velhos. As instituições do Estado e, até mesmo os lares, eram chefiados por indivíduos com maior idade. Esse fato é reflexo de como a China privilegiava as experiências em vez de a capacidade física. Além disso, as mulheres idosas também possuíam uma função privilegiada: por causa da experiência, elas eram responsáveis pela educação dos netos – algo muito importante na organização familiar chinesa. Dessa forma, por ser uma nação destaque no tratamento diferenciado dos sujeitos idosos, Simone de Beauvoir dedica algumas páginas do ensaio para analisar a China:

Toda a casa devia obediência ao homem mais idoso. Não havia contestação prática de suas prerrogativas morais, pois a cultura intensiva que se pratica na China exige mais experiência do que força. [...] Mesmo a mulher, embora duramente oprimida, gozava da promoção devida à idade: quando velha, seu estatuto era muito mais elevado que o dos jovens dos dois sexos; tinha influência preponderante na educação dos netos, que geralmente tratava com muita dureza. [...] muitas vezes as pessoas fingiam-se mais velhas do que realmente eram, para ter direito a atenções [...] (BEAUVOIR, 2018, p. 96).

Em contrapartida, a sociedade grega foi precursora da organização social baseada em privilégios políticos e financeiros. A condição dos velhos nas cidades gregas era intrinsecamente relacionada ao poder aquisitivo – como o acúmulo de propriedades. Desse modo, tais sujeitos idosos desempenhavam funções importantes na organização grega – desde atuar nos conselhos, sugerindo ao rei quais decisões tomar, até atuando diretamente em outros cargos de responsabilidade. Sendo assim, os idosos gregos obtinham uma evidente relação entre propriedade e direitos. Ao possuir propriedades e acumular privilégios, tais sujeitos possuíam mais direitos na organização. Logo, estavam no topo da escala social grega. Importante considerar que esses direitos eram apenas para o gênero masculino. As mulheres idosas gregas continuavam a exercer as mesmas funções de outras idosas nas sociedades organizadas, isto é, cuidar do lar e ajudar na criação dos netos.

Entre os privilegiados, a condição dos velhos está ligada ao regime da propriedade. Quando esta não repousa mais na força, mas é firmemente garantida pela lei e institucionalizada, a pessoa do proprietário não é mais essencial e se torna indiferente; ela fica alienada à sua propriedade, através da qual é respeitada. Não se levam em conta suas capacidades individuais, mas seus direitos. Pouco importa, portanto, que ele seja velho, débil, e até incapaz. Como a riqueza geralmente aumenta todos os anos, não são mais, portanto, os jovens, mas sim os mais idosos que ocupam o topo da escala social. Foi o que aconteceu nas cidades gregas, quando estas se dotaram de instituições estáveis (BEAUVOIR, 2018, p. 106).

Por fim, ao abordar a sociedade grega, Simone de Beauvoir compara os pensamentos acerca da velhice pelo ponto de vista de dois importantes filósofos gregos: Platão e Aristóteles. Para Platão, os idosos tinham um papel essencial – governar. Essa defesa está relacionada à questão da experiência e da educação, pois, para esse filósofo, o sujeito está apto a governar após passar por todas as etapas do aprendizado. Sendo assim, indivíduos jovens não estão capacitados para essa enorme responsabilidade. Por outro lado, Aristóteles defende uma tese divergente: uma gestão por competências. Isso se deve ao fato da questão da propriedade – os idosos gregos que estavam no governo receberam essa incumbência por uma questão de acúmulo de poder aquisitivo e não, essencialmente, por um acúmulo de aprendizados. Dessa forma, Aristóteles defende que esses sujeitos podem corromper o sistema, justamente por não serem realmente aptos. Assim, tais sujeitos deveriam praticar somente o exercício do conselho.

A Pólis ideal, segundo Platão, é aquela que garante a felicidade do homem; mas a felicidade é a virtude, e a virtude emana do conhecimento da verdade. Apenas os homens que saíram da caverna, que contemplaram as ideias, são, portanto, indicados para governar. Só estarão capacitados para isso após uma educação que deve começar na adolescência e frutificará plenamente aos 50 anos. A partir dessa idade, o filósofo possui a verdade e se torna, então, guardião da Pólis. O reinado das “competências”, que Platão almeja, é, portanto, ao mesmo tempo, uma gerontocracia (BEAUVOIR, 2018, p. 114).

Aristóteles acusa os gerontes de se deixarem frequentemente corromper e de prejudicarem o interesse público. Aconselha a ligar os velhos ao sacerdócio. Não se pedirá a eles outra coisa a não ser sábios conselhos e sentenças corretas (BEAUVOIR, 2018, p. 117).

No terceiro capítulo, Simone de Beauvoir centralizará as discussões sobre como os velhos vivem nas sociedades desenvolvidas e contemporâneas. Em um primeiro momento, a filósofa retoma a comparação entre os idosos e outras faixas etárias – dessa vez, a comparação entre velhos e crianças. Há também uma similaridade entre essas duas fases da vida: ambas necessitam de cuidados e de apoio, seja pelo Estado, seja pela família. No entanto, as sociedades capitalistas preferem apoiar os indivíduos na infância, pois serão sujeitos ativos e futuros trabalhadores; enquanto os velhos são sujeitos inativos e que não produzirão mais lucro, ou seja, não há mais um retorno pelo apoio que for propiciado: “O velho — salvo exceções — não faz mais nada. Ele é definido por uma *exis*, e não por uma *práxis*. O tempo o conduz a um fim — a morte — que não é o seu fim, que não foi estabelecido por um projeto” (BEAUVOIR, 2018, p. 228).

Na família, percebem-se duas ações: a falta de cuidados ou de apoio ao sujeito idoso – o que ocasiona o abandono ou a procura por mantê-los em asilos; ou o cuidado exacerbado, atitude gerada por considerarem os idosos como sujeitos incapacitados ou impossibilitados de realizarem as tarefas diárias. Essa última ação é mais discutida por Simone de Beauvoir, pois evidencia o fim da autonomia dos idosos e a dependência que os familiares impõem – tal dependência, muitas vezes, influenciada por algum tipo de interesse ou comportamento.

O que caracteriza a atitude prática do adulto para com os velhos é sua duplicidade. O adulto inclina-se até certo ponto à moral oficial que vimos impor-se nos últimos séculos, e que o obriga a respeitar os velhos. Mas ele tem interesse em tratar os idosos como seres inferiores e em convencê-los de sua decadência (BEAUVOIR, 2018, p. 229).

Desse modo, a organização social – com forte influência da classe dominante – dita como será o modo de vida dos idosos – no corpo social e no âmbito familiar. Quando pensamos no amparo do Estado, devemos também citar a questão da aposentadoria. Simone de Beauvoir é categórica ao afirmar que, para as sociedades capitalistas, os velhos são um problema para a economia. A aposentadoria não é pensada como uma forma de retribuição pelos anos de trabalho, mas sim como uma

despesa a mais e sem retorno. A cada nova crise econômica, os direitos à aposentadoria são os primeiros a serem revistos⁸. Dessa maneira, a sociedade aloca os idosos em uma marginalização econômica – o que reflete no índice de idosos pobres e sem os direitos básicos para a sobrevivência. Portanto, o conceito de “bela velhice”, ou seja, o equilíbrio físico e moral, se torna cada vez mais distante na realidade desses sujeitos: “É a classe dominante quem impõe às pessoas idosas seu estatuto; mas o conjunto da população ativa se faz cúmplice dela” (BEAUVOIR, 2018, p. 227).

A autora finaliza esse capítulo, então, com a abordagem sobre o aumento do número de idosos nos países desenvolvidos. É válido ressaltar que Simone de Beauvoir escreveu esse ensaio no início dos anos 1970: logo, alguns dados que a autora utilizou estão ultrapassados. Um exemplo disso é a afirmação da filósofa sobre o não aumento da velhice em países emergentes e, para comprovar tal fato, cita o Brasil como um desses países. Entretanto, atualmente, mesmo o Brasil sendo ainda uma nação emergente, o índice no número de idosos aumentou consideravelmente – segundo a última Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios (PNAD), realizada em 2019 pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), o número de pessoas com 60 anos ou mais está na faixa de 32.860⁹ – o que coloca o Brasil como o sexto país com mais idosos no mundo. Tal aumento é ocasionado por dois fatores: as melhorias no acesso à saúde e a queda no número médio de filhos por família – fenômenos que estão sendo observados em países no mundo inteiro, emergentes ou desenvolvidos.

Para Simone de Beauvoir, o envelhecimento da população não é um fator de otimismo relacionado ao aumento da expectativa de vida – na verdade, tais dados constataam que o número de idosos nas sociedades está cada vez maior em contraste com a parcela de indivíduos jovens. Isso evidencia as dificuldades que esses idosos têm para serem inseridos no corpo social, visto que as sociedades de

⁸ No Brasil, vivenciamos recentemente essa revisão de direitos. Em 2019, foi aceita a nova Reforma da Previdência, que alterou algumas regras relacionadas à garantia da aposentadoria. Para saber mais sobre o assunto, recomendamos a leitura da Emenda Constitucional Nº 103: <https://www.in.gov.br/en/web/dou/-/emenda-constitucional-n-103-227649622>. Acesso em: 10 jun. 2023.

⁹ Para saber mais sobre esse índice, indicamos o *site* do IBGE: <https://www.ibge.gov.br/pt/inicio.html>. Acesso em: 10 jun. 2023.

produção privilegiam sujeitos jovens e ativos. Desse modo, a melhoria no modo de vida das pessoas idosas está intrinsecamente relacionada ao apoio do Estado.

Não somente as pessoas idosas são muito mais numerosas do que outrora, mas elas não se integram mais espontaneamente à sociedade; esta vê-se obrigada a decidir sobre o estatuto delas, e a decisão só pode ser tomada em nível governamental. A velhice tornou-se o objeto de uma política (BEAUVOIR, 2018, p. 233).

Na conclusão do ensaio, Simone de Beauvoir afirma: para alcançar a “bela velhice”, os idosos devem se dedicar a atos que deem sentido à vida: “dedicação a indivíduos, a coletividades, a causas, trabalho social ou político, intelectual, criador” (BEAUVOIR, 2018, p. 560). Além disso, devem evitar as preocupações sobre o envelhecer – e isso acontecerá se o indivíduo concentrar seus pensamentos em outras atividades.

Por fim, a autora traz uma indagação: “como deveria ser uma sociedade para que, em sua velhice, um homem permanecesse um homem?” (BEAUVOIR, 2018, p. 564). Essa pergunta está relacionada ao ponto de vista defendido durante todo o ensaio: a velhice somente poderá ser plenamente vivida e aceita quando a vida mudar. A vida, aqui, no sentido de como foi historicamente desenhada e, hoje, é vivenciada pelos indivíduos: relações de privilégios para alguns e miséria para tantos. Portanto, a “bela velhice” só poderá ser alcançada com mudanças na organização social. E tal reivindicação deverá ser uma luta, principalmente, dos sujeitos mais jovens, pois os velhos não possuem mais armas e modos de lutar contra a marginalização que, infelizmente, caracteriza o envelhecer.

Quando compreendemos o que é a condição dos velhos, não podemos contentar-nos em reivindicar uma “política da velhice” mais generosa, uma elevação das pensões, habitações sadias, lazeres organizados. É todo o sistema que está em jogo, e a reivindicação só pode ser radical: mudar a vida. (BEAUVOIR, 2018, p. 564)

1.2 “Colhi memórias de velhos”: as lembranças na velhice por Ecléa Bosi

O livro *Memória e Sociedade: lembranças de velhos* (1994), escrito por Ecléa Bosi, foi editado pela primeira vez no ano de 1979, resultado da tese de livre-docência da escritora. Nessa obra, a autora faz considerações sobre a memória e a velhice e se utiliza das recordações de oito idosos – recordações essas que possuem como plano de fundo a cidade de São Paulo – para compreender como a vivência desses sujeitos é revisitada por meio da memória. Ademais, dentre esses oito indivíduos, quatro relatos são feitos por mulheres idosas.

Tais relatos femininos são interessantes para notar como foi a vida dessas mulheres no século XX e para constatar a realidade das mulheres que viveram essa época no Brasil. O primeiro relato feminino a ser apresentado na obra é o de Dona Alice – mulher de 74 anos que trabalhou durante a vida inteira como costureira. Teve uma vida difícil ao lado da mãe e só alcançou a felicidade quando se casou com um imigrante italiano. Dona Jovina, a segunda idosa a lembrar o passado, é uma mulher de 80 anos que foi criada em uma família de abolicionistas. Ela se tornou professora e presenciou o nascimento do movimento anarquista em São Paulo. Dona Brites, a terceira idosa a lembrar, é uma mulher de 74 anos que foi criada em uma família com valores à frente do tempo – o pai, por exemplo, a incentivava a estudar em vez de procurar casamento. Anos mais tarde, Dona Brites se tornou figura importante do movimento feminista de São Paulo. E, por fim, Dona Risoleta, mulher negra de 80 anos, filha de ex-escravizados e que passou boa parte da vida trabalhando como criada. O relato de Dona Risoleta é um retrato da desigualdade racial que os negros vivenciam desde o término da escravidão no país.

O estudo de Ecléa Bosi é essencial, então, por relacionar a velhice com o ato de preservar a memória e a história do trabalho de determinada sociedade. E, com o recorte de gênero, percebemos a pluralidade de vivências e experiências por meio dessas vozes femininas.

Sobre o apontamento teórico acerca da velhice e da memória, em um primeiro momento, a autora evidencia que sua obra não se preocupa em relatar fatos que foram comprovados por historiadores. O objetivo do estudo é dar voz a pessoas idosas e aos aspectos que são relatados em seus depoimentos –

analisando, assim, quais informações são abordadas com relevância pela memória desses sujeitos: “Nosso interesse está no que foi lembrado, no que foi escolhido para perpetuar-se na história de sua vida. Recolhi aquela ‘evocação em disciplina’ que chamei de memória-trabalho” (BOSI, 1994, p. 37).

Além disso, Ecléa Bosi evidencia o tema da sua obra: não se trata de um estudo exclusivamente sobre a memória, tampouco sobre a velhice, “fiquei na intersecção dessas realidades: colhi memórias de velhos” (BOSI, 1994, p. 39). Hoje, o livro é referência na área da Psicologia Social e se diferencia por ter uma abordagem teórica e, ao mesmo tempo, poética, justamente pela escolha da pesquisadora em dar voz aos entrevistados e respeitar suas singularidades. Assim, o livro se utiliza da linguagem polifônica para alcançar o objetivo delimitado – registrar as lembranças dos idosos pesquisados e observar os elementos enfatizados durante seus relatos.

Uma das principais defesas do estudo é a afirmação de que o sujeito idoso é um porta-voz da história de determinada sociedade. Para chegar a tal defesa, Ecléa Bosi retoma o estudo basilar de Simone de Beauvoir e cita a questão da marginalização dos velhos pela ordem social de produção, ou seja, os velhos são excluídos por serem sujeitos inativos, que não possuem mais a força de trabalho para produzir. Essa exclusão acarreta a seguinte consequência: por não estarem mais ocupados com o modo de produção pelo trabalho, os sujeitos idosos têm mais tempo livre e, com esse tempo, podem voltar ao passado com mais frequência. Logo, as pessoas idosas são mais suscetíveis a revisitar o passado do que as pessoas jovens e ativas socialmente. Dessa forma, os velhos se tornam sujeitos essenciais na preservação da história.

Há um momento em que o homem maduro deixa de ser um membro ativo da sociedade, deixa de ser um propulsor da vida presente do seu grupo: neste momento da velhice social resta-lhe, no entanto, uma função própria: a de lembrar. A de ser a memória da família, do grupo, da instituição, da sociedade (BOSI, 1994, p. 63).

Por outro lado, esse ato de lembrar não ocorre de forma explícita e cada sociedade pode tratar a importância do registro da memória pelos velhos de acordo com o grau de relevância cultural ali existente. Um exemplo disso é a notoriedade

que as tribos indígenas do Parque do Xingu, no estado do Mato Grosso, concedem aos anciãos. Isso se deve porque esses sujeitos são considerados guardiões da cultura desses povos e são responsáveis por repassar os costumes, as tradições, as histórias e até os idiomas a outras gerações da aldeia. Quando a pandemia de covid-19 se alastrou pelo Brasil, no início do ano de 2020, as tribos do Parque do Xingu sofreram com as mortes desses anciãos, visto que a doença vitimava principalmente os sujeitos idosos. Sendo assim, com a morte desses sujeitos, muitos registros se perderam, e as lideranças lamentaram essas perdas por meio da seguinte analogia: “Perder um ancião é a mesma coisa que queimar um livro¹⁰.” Desse modo, cada sociedade possui um nível diferente em exigir a preservação memorialística das pessoas idosas: “Nem toda sociedade espera, ou exige dos velhos que se desencarreguem dessa função. Em outros termos, os graus de expectativa ou de exigência não são os mesmos em toda parte” (BOSI, 1994, p. 63).

A categorização da velhice também é um conceito trabalhado por Ecléa Bosi. A autora retoma a abordagem de Simone de Beauvoir ao afirmar que o envelhecer não pode ser entendido apenas pelo olhar das ciências biológicas, como uma fase comum a todos os seres humanos: o envelhecer é divergente para cada indivíduo, pois é uma categoria social. Desse modo, a escritora reforça a marginalização dos idosos, que é propagada historicamente pela classe privilegiada que está no topo da organização social. Por não serem mais sujeitos ativos, por não produzirem mais lucro por meio do trabalho, os velhos pobres são deslocados para a margem da sociedade ativa e, portanto, passam a aceitar a aposentadoria como uma espécie de gratidão, e não como um direito pelos anos dedicados à exploração do trabalho: “Esgotada sua força de trabalho, os idosos sentem-se uns párias, e é comum que os escutemos agradecendo sua aposentadoria como um favor ou esmola” (BOSI, 1994, p. 80).

A questão familiar é outra discussão abordada por Ecléa Bosi. Segundo a autora, a família também auxilia na marginalização social dos velhos. Isso se torna mais claro quando há, nos núcleos familiares, um forte laço de dependência inserido de forma autoritária nos sujeitos idosos. Dessa maneira, os filhos adultos,

¹⁰ Para saber mais sobre esse relato, recomendamos a leitura da seguinte reportagem realizada pelo site G1: <https://g1.globo.com/mt/mato-grosso/noticia/2020/08/19/perder-um-anciao-e-a-mesma-coisa-que-queimar-um-livro-diz-federacao-dos-povos-indigenas-apos-mortes-de-liderancas-por-covid-19.ghtml>. Acesso em: 10 jun. 2023.

geralmente, tomam as decisões sobre o que os pais, envelhecidos, devem fazer. O modo de vida desses sujeitos, então, é posto à mercê das vontades dos indivíduos jovens e ativos da família. Outra situação é quando o núcleo familiar considera o sujeito idoso como um peso, visto que não mais produz. Por conseguinte, o destino desse sujeito pode ser o abandono familiar ou a convivência em asilos ou hospitais especializados.

Veja-se no interior das famílias a cumplicidade dos adultos em manejar os velhos, em imobilizá-los com cuidados para “seu próprio bem”. Em privá-los da liberdade de escolha, em torná-los cada vez mais dependentes “administrando” sua aposentadoria, obrigando-os a sair de seu canto, a mudar de casa (experiência terrível para o velho) e, por fim, submetendo-os à internação hospitalar (BOSI, 1994, p. 78).

No entanto, atualmente, uma realidade também deve ser observada: quando os idosos são a única fonte de renda de uma família. Esse fato está relacionado à desigualdade social e como, nos últimos tempos, os índices de desemprego estão cada vez mais acentuados. Dessa forma, muitas famílias vivem apenas com a renda da aposentadoria de pais ou avós. Um exemplo disso, no Brasil, foi a questão da pandemia de covid-19: por ser uma doença que acomete principalmente os idosos, muitas famílias perderam seus entes e, conseqüentemente, a única renda que provinha da aposentadoria ou pensão desses sujeitos¹¹. Destarte, no interior dessas famílias pobres, a marginalização do idoso não é uma realidade, pois a questão financeira propicia esse pequeno privilégio.

Por fim, Ecléa Bosi defende uma tese exposta por Simone de Beauvoir anos antes: para mudar a realidade de marginalização dos velhos é necessário, sobretudo, mudar a condição social vigente. Portanto, o modo de produção exploratório da classe trabalhadora e a situação de privilégios para poucos devem ser repensados. Somente com essas mudanças será possível proporcionar condições melhores para que o ser humano possa envelhecer com dignidade. Ademais, Ecléa Bosi defende que os velhos não têm mais condições para lutar por essas modificações. Então, os sujeitos jovens e ativos devem participar dessa luta e

¹¹ Para saber mais sobre esse fato, recomendamos a seguinte reportagem produzida pela BBC Brasil: <https://www.bbc.com/portuguese/brasil-53786776>. Acesso em: 10 jun. 2023.

propor transformações nas condições sociais que vigoram hoje – para que, no futuro, possam também ter o direito de envelhecer sem a segregação e os preconceitos perpetuados até os dias atuais.

A noção que temos de velhice decorre mais da luta de classes que do conflito de gerações. É preciso mudar a vida, recriar tudo, refazer as relações humanas doentes para que os velhos trabalhadores não sejam uma espécie estrangeira. Para que nenhuma forma de humanidade seja excluída da humanidade é que as minorias têm lutado, que os grupos discriminados têm reagido. A mulher, o negro, combatem pelos seus direitos, mas o velho não tem armas. Nós é que temos de lutar por ele (BOSI, 1994, p. 81).

1.3 “Meio bruxa, meio feiticeira”: a questão da escrita de autoria feminina

Ao pesquisar e estudar literatura de autoria feminina, deparamo-nos com as seguintes indagações: mas, afinal, o que é escrita de autoria feminina? Como ela é caracterizada? Somente mulheres são capazes de incluir o feminino na escrita? Virginia Woolf e Ana Cristina Cesar foram autoras que tentaram responder a essas questões em seus ensaios e conferências.

Em *Um teto todo seu* (2019), ensaio que foi resultado de palestras sobre o tema “As mulheres e a ficção”, Virginia Woolf discorre sobre a condição econômica da mulher e como tal condição está intrinsecamente relacionada aos poucos escritos de autoria feminina que se têm conhecimento desde o século XIX até o século XX. Defende, então, que, para que a mulher consiga escrever mais, é necessário que ela possua uma renda fixa e um quarto, o “teto todo seu” referenciado no título do texto, livre de importunações e distrações: “e tivermos, cada uma, quinhentas libras por ano e o próprio quarto [...] o poeta morto que foi a irmã de Shakespeare assumirá o corpo que com tanta frequência deitou por terra” (WOOLF, 2019, p. 118).

Apesar de essa ser a tese principal de seu ensaio, Virginia Woolf também traz considerações sobre a definição e as características da chamada escrita de autoria feminina. Em primeiro plano, ao lembrar as autoras pioneiras do romance inglês de autoria feminina, como Jane Austen e Emily Brontë, considera que a escrita dessas autoras foi influenciada pelo modo de vida das mulheres no início do século

XIX – passavam longas horas do dia em casa, não podiam sair sozinhas ou viajar e, os poucos momentos de lazer, eram as conversas na sala de estar. Logo, os relacionamentos e as conversas presenciadas por essas autoras foram elementos que espelharam os temas de suas escritas:

De mais a mais, toda a formação literária que uma mulher recebia no início do século XIX era concentrada na observação do caráter, na análise da emoção. Sua sensibilidade fora cultivada durante séculos pelas influências da sala de estar comum. Os sentimentos das pessoas estavam impressos nela; as relações pessoais estavam sempre diante de seus olhos (WOOLF, 2019, p. 72).

Além dessa rotina, outros fatores também moldavam a tal escrita feminina naqueles tempos, como a falta de liberdade para escrever sobre quaisquer assuntos e a ausência de uma tradição, ou seja, um cânone de escritoras antecessoras que tivessem suas obras reconhecidas. Para um autor homem, no século XIX, havia uma extensa tradição de autores anteriormente publicados e que consagraram suas obras e, conseqüentemente, os seus estilos de escrita. Assim, novos autores poderiam se inspirar nesses modelos. Para escritoras mulheres, no entanto, esse modelo era inexistente, visto que as mulheres tiveram o acesso à educação muito tardiamente e, infelizmente, a liberdade era algo a ser conquistado a cada época: “De fato, uma vez que a liberdade e a plenitude de expressão são da essência da arte, essa falta de tradição, essa escassez e inadequação dos instrumentos devem ter afetado enormemente os escritos das mulheres” (WOOLF, 2019, p. 81).

Outrossim, a dificuldade da escrita não residia apenas na educação tardia e, muitas vezes, escassa. As mulheres, principalmente de classe média, viviam em casas pequenas e com muitas pessoas. Raramente possuíam um lugar tranquilo para escrever, pois dividiam o quarto com irmãos ou outros parentes. Dessa forma, a sala de estar era o ambiente da escrita – um ambiente agitado pelas visitas, conversas e interação entre outras pessoas. Logo, as distrações e interrupções durante o processo eram inevitáveis. Woolf defende que, por causa dessas limitações, as mulheres preferiram escrever romances à poesia, pois o romance é um gênero mais próximo daquela realidade vivenciada e propício à inclusão das marcas de interlocução: “[...] seria mais fácil escrever ali prosa e ficção do que

escrever poesia ou uma peça. Exige-se menos concentração” (WOOLF, 2019, p. 72).

Após essas observações iniciais sobre a escrita marcada como feminina no romance inglês do século XIX, Virginia Woolf apresentará a noção da escrita sem a influência da restrição do sexo – ou seja, uma escrita que não deve ser caracterizada como feminina ou masculina a partir do sexo do autor. Um bom escritor deve escrever com uma mente masculina e feminina e lidar com esses dois lados: “[...] é fatal para quem quer que escreva pensar em seu sexo. É fatal ser um homem ou uma mulher, pura e simplesmente; é preciso ser masculinamente feminina ou femininamente masculino” (WOOLF, 2019, p. 108). Desse modo, para a autora, os melhores escritores eram aqueles que incluíam aspectos femininos e masculinos em suas obras, isto é, tinham uma escrita andrógina.

As pioneiras do romance inglês não conseguiram ter essa dissolução do marcadamente feminino em suas obras. Isso está relacionado às limitações que vivenciaram durante o processo de escrita. No entanto, as escritoras do século XX começavam a abandonar essa marca aos poucos. Como exemplo, Virginia Woolf usará um *alter ego* nomeado como Mary Carmichael: “Assim, ali estava eu (chamem-me Mary Benton, Mary Seton, Mary Carmichael ou pelo nome que lhes aprovar – isso não tem a menor importância) [...]” (WOOLF, 2019, p. 10). Ao analisar a escrita desse *alter ego*, a autora nota que não havia ali traços de uma escrita de “gênio”, como foram os escritos das antecessoras, como Jane Austen e George Eliot, porém, aquela prosa abandonava o marcadamente feminino dessas pioneiras, principalmente por abordar o tema sexual e por abdicar da castidade: “escrevia como uma mulher, mas como uma mulher que esquecerá ser mulher, de modo que suas páginas se enchiam daquela curiosa qualidade sexual que só aparece quando o sexo não tem consciência de si mesmo” (WOOLF, 2019, p. 97).

Tal aspecto da escrita andrógina pode ser relacionado ao estilo transgressor de Hilda Hilst. Segundo Eliane Robert Moraes, a escrita obscena de Hilda Hilst “guardaria mais afinidades com os escritos de Rabelais, de Sade ou de Jarry” (MORAES, 2008, p. 11). Isso porque Hilda Hilst profanava não apenas por abordar o sexo em seus textos, mas por vincular elementos considerados inferiores a expressões legitimadas como superiores – como abordar termos e pensamentos filosóficos e relacioná-los a expressões chulas. Esse estilo era encontrado, até

então, nos textos de Sade ou Bataille. Hilda foi uma grande leitora desses autores e, provavelmente, essa tradição referenciou seu estilo. Além disso, ao olharmos para a vida de Hilda Hilst, vários aspectos pessoais podem ter ressoado também nessa escrita andrógina, como a juventude boêmia, as inúmeras viagens que fez pelo mundo e as grandes amizades com figuras masculinas¹². Dessa forma, podemos dizer que a escrita de Hilda Hilst é uma escrita masculinamente feminina (usando o termo de Virginia Woolf) pois, ainda que aborde elementos e estilos do universo masculino, a autora não abandona de todo o feminino – basta notarmos a inclusão majoritária de protagonistas mulheres em suas prosas.

Ana Cristina Cesar foi uma autora que também abordou a questão da escrita de autoria feminina. No ensaio “Literatura e mulher: essa palavra de luxo” (2016), a escritora disserta sobre certo estereótipo envolvendo a poesia feminina. Como exemplo, cita as poetas Cecília Meireles e Henriqueta Lisboa e as opiniões que críticos e estudiosos apresentavam sobre a poesia escrita por essas autoras. Existia nessas opiniões uma recorrência de aspectos que eram atribuídos à poesia escrita por mulheres, como imagens relacionadas ao suave, natural, delicado e outras metáforas que, em razão dos elementos encontrados na poesia dessas poetas, eram associados também ao universo feminino. Para Ana Cristina Cesar, essas associações, além de tentarem trazer uma suposta identidade à poesia de autoria feminina, também limitavam autoras que abordassem temas que fugissem desse padrão:

Ninguém pode ter dúvidas de que se trata de poesia, e de poesia de mulheres. Não quero ficar panfletária, mas não lhe parece que há uma certa identidade entre esse universo de apreensão do literário e o ideário tradicional ligado à mulher? O conjunto de imagens e tons obviamente poéticos, femininos portanto? Arrisco mais: não haveria por trás dessa concepção fluídica de poesia um sintomático calar de temas de mulher, ou de uma possível poesia moderna de mulher, violenta, briguenta, cafona onipotente, sei lá? (CESAR, 2016, p. 249).

Esses “temas de mulher”, mencionados por Ana Cristina Cesar, seriam abordados por autoras contemporâneas – incluindo a própria Ana Cristina Cesar,

¹² Ver *Cadernos de Literatura Brasileira* – Rio de Janeiro, Instituto Moreira Salles, outubro de 1999.

que fez parte da chamada “Geração Mimeógrafo”, ou movimento de Poesia Marginal, que atingiu, sobretudo, a literatura da década de 1970. Uma das principais características dessa geração estava no desapego à linguagem e ao estilo das escolas literárias tradicionais. Assim, essas autoras abandonavam as imagens típicas relacionadas ao feminino e construía­m novos significados na poesia:

“Onde se lia flor, luar, delicadeza e fluidez, leia-se secura, rispidez, violência sem papas na língua. Sobe à cena a moça livre de maus costumes, a prostituta, a lésbica, a masturbação, a trepada, o orgasmo, o palavrão, o protesto, a marginalidade” (CESAR, 2016, p. 255).

Por outro lado, quando essa nova abordagem se tornava autoritária, ou seja, a partir dessa liberdade, as escritoras deveriam priorizar esses “novos temas de mulher”, a tendência era que o ciclo de padrão de escrita se repetisse. Portanto, estereótipos mais uma vez eram criados e consagrados como o ideal de escrita feminina. Ana Cristina Cesar criticava essa imposição: “O que está me parecendo é que essa virada dá no mesmo: recorta novamente, com alguma precisão, o exato espaço e tom em que a mulher (agora moderna) deve fazer literatura” (CESAR, 2016, p. 255).

Ana Cristina Cesar, então, defende uma tese similar à de Virginia Woolf: a escrita não pode ser caracterizada como feminina ou masculina unicamente pelo sexo do autor do texto. Tal defesa se torna clara durante um depoimento, em 1983, que a autora concedeu na abertura de um curso sobre literatura de mulheres no Brasil. Segundo a autora: “Essa relação é esquisita, entre o sexo do autor e um tipo de escritura. É muito complicada essa relação. Há autores de sexo masculino que teriam um texto feminino” (CESAR, 2016, p. 299). E, como exemplo dessa tese, cita Guimarães Rosa: “Acho que a gente pode ter Guimarães Rosa, de repente, e ter uma escrita feminina. Uma escrita obcecada” (CESAR, 2016, p. 299).

Esse ponto de vista de Ana Cristina Cesar se apoia em uma abordagem social – o feminino ou masculino tende a ser uma construção que o sujeito optará de acordo com o meio social e as condições em que ele vive. Desse modo, para a autora, o ideal de feminino ligado à imagem da mulher só existe na esfera da sexualidade:

Em todos os outros aspectos da vida é o social que domina, é o ser construído pela cultura do meio e da época. Todas as vezes, pois, que nos distanciamos da sexualidade pura, será difícil distinguir o feminino do masculino, a não ser por certos detalhes difíceis de serem definidos [...] (CESAR, 2016, p. 250).

A escrita andrógina de Hilda Hilst também encontra apoio nessa perspectiva de cunho social defendida por Ana Cristina Cesar. Como já citado, Hilda mantinha diversas amizades com homens e, sua juventude boêmia, a inseriu naquele ambiente majoritariamente masculino das festas e bebedeiras durante seus estudos no curso de Direito do Largo São Francisco. Além disso, é importante relembrar o forte vínculo que Hilda tinha com a figura de seu pai e os escritos deixados por ele¹³. Em uma entrevista, de 1999, Hilda relata: “Quase todo o meu trabalho está ligado a ele porque eu quis. Eu pude fazer toda a minha obra através dele” (HILST. *In*: DINIZ, 2013, p. 139).

Outrossim, quando pensamos nos “novos temas de mulher” abordados por Ana Cristina Cesar – e o sexo é um deles –, logo associamos às obras obscenas de Hilda Hilst. No entanto, Hilda não levantou uma “bandeira feminista” ao escrever explicitamente sobre sexo. Inclusive, em uma entrevista, Hilda relata que foi criticada por feministas por causa do teor pornográfico de seus textos: “[...] eu recebi algumas cartas de mulheres dizendo que eu era machista, que tratava a mulher com desprezo absoluto. Mas não sou eu que trato, é o personagem” (HILST. *In*: DINIZ, 2013, p. 103). A fase pornográfica – lembrada, principalmente, pela “trilogia obscena” – foi uma resposta de Hilda ao mercado editorial – aos editores, por não publicarem suas obras consideradas “sérias” –; e aos leitores, que se interessavam pelo fútil e pelo banal. Em outra entrevista, Hilda explica o motivo de suas obras anteriores não serem traduzidas ou procuradas por leitores: “Não quiseram saber nada dos meus livros mais sérios. Por quê? Porque as pessoas estão se imbecilizando cada vez mais. A crueldade dos homens é cada vez maior.” (HILST. *In*: DINIZ, 2013, p. 123).

¹³ Apolonio de Almeida Prado Hilst foi poeta e jornalista. Faleceu jovem e vitimado pela esquizofrenia. Para saber mais, ver o *Cadernos de Literatura Brasileira* – Rio de Janeiro, Instituto Moreira Salles, outubro de 1999.

Por fim, podemos relacionar a discussão da escrita de autoria feminina com uma provável escrita de velha ou escrita por uma velha? A presença de personagens velhas nas obras de Hilda Hilst é um elemento constante – como poderemos notar nos próximos capítulos. Aparece, em 1973, sob a forma da protagonista Agda e que nomeia o título do conto presente no livro *Kadosh* (2018). Nesse ano, Hilda estava com 43 anos – logo, não era uma mulher velha escrevendo sobre velhas. Em 1982, quando lançou *A obscena senhora D* (2018) – livro que tinha como personagem principal uma velha viúva, nomeada como Hillé –, Hilda estava com 52 anos – uma mulher madura, mas que, para a faixa etária social, ainda não pertencia à chamada “melhor idade”. Em 1990, publica a “trilogia obscena” – em *Cartas de um sedutor* (2018) temos mais uma personagem velha, Leocádia, que paga para ter relações sexuais. Nesse ano, Hilda entra na fase da mulher considerada idosa – completa 60 anos. Em 1992, começa a publicar as crônicas no *Correio Popular* – e a velhice norteará os temas de vários desses textos, como veremos no próximo capítulo – e, nesse ano, publica também o fragmento “Berta e Isabô” (2018) – um diálogo obsceno entre duas velhas.

Portanto, podemos notar que Hilda habitou os dois lados dessa escrita – primeiramente, abordou a velhice e seus aspectos, mesmo não sendo uma mulher velha. E isso nos remete ao pensamento de Simone de Beauvoir – ou seja, a velhice não deve ser um tema apenas dos velhos, mas também das pessoas mais jovens, pois elas possuem mais recursos para introduzir, no meio social, a importância dessa fase. Outrossim, Hilda também abordou a relação dos mais velhos com a memória – tal relação defendida por Ecléa Bosi – e que, como exemplo, pode ser encontrada na figura de Hillé, em *A obscena senhora D* – uma velha viúva, que passa os dias no vão da escada, lembrando a vida com o falecido marido e, ao mesmo tempo, indagando-se e refletindo sobre temas como a morte, o luto, Deus e a vida.

Em segundo plano, Hilda também escreveu sendo uma velha. As crônicas, principalmente, marcam essa escrita de velha. Nesses textos, poderemos notar uma Hilda mais sarcástica, ácida e sem receios quanto às críticas que poderia receber. Essa liberdade pode ser associada a uma característica da velhice – por terem um olhar mais maduro e experiente em razão dos anos vividos, os sujeitos mais velhos tendem a prestar declarações sem se preocuparem com censuras ou julgamentos.

Dercy Gonçalves e Rita Lee – assim como Hilda Hilst – são bons exemplos de mulheres que não se preocuparam com os preceitos, principalmente quando alcançaram a velhice feminina.

Entretanto, a sociedade aceita esse comportamento, sobretudo quando falamos de mulheres velhas? Louca, velha gagá, bruxa – são apenas alguns termos pejorativos que acompanham a atitude de tais mulheres. Isso vai de encontro ao modelo ideal que as instituições sociais esperam da mulher idosa – o de avó. Relação essa que é inserida na vida da mulher desde a infância – por meio das imagens de dona de casa, esposa, mãe e, por fim, avó. As mulheres que não seguem esse padrão podem ser reconhecidas na seguinte citação de Virginia Woolf: “Qualquer mulher nascida com um grande talento no século XVI teria certamente enlouquecido, teria se matado com um tiro, ou terminado seus dias em algum chalé isolado, fora da cidade, meio bruxa, meio feiticeira, temida e ridicularizada” (WOOLF, 2019, p. 54). Infelizmente, essa realidade não cessou no século XVI. Hilda Hilst terminou seus dias em um sítio – a Casa do Sol –, isolada do meio social, foi perseguida e ridicularizada por críticos e leitores. E, ao mesmo tempo, foi temida – por sua liberdade e escrita ácida. Uma verdadeira bruxa da literatura brasileira.

2 “COICES COM CASCOS E COM CARÍCIAS”: A PRESENÇA DA VELHICE NAS CRÔNICAS DE HILDA HILST

É raro encontrar no Brasil e no mundo escritores, ainda mais neste tempo de especializações, que experimentam cultivar os três gêneros fundamentais de literatura — a poesia lírica, a dramaturgia e a prosa narrativa — alcançando resultados notáveis nos três campos. A este grupo pequeno pertence Hilda Hilst [...].

Anatol Rosenfeld

Entre os anos de 1992 e 1995, Hilda Hilst publicou crônicas em um jornal de Campinas – o *Correio Popular*. Esse período sucede à publicação de sua trilogia obscena, composta por *O caderno rosa de Lori Lamby* (2018), *Contos d’escárnio – textos grotescos* (2018) e *Cartas de um sedutor* (2018). De escritora séria à pornógrafa declarada, Hilda Hilst não difere na trilogia nem por temas nem por linguagem. O escárnio talvez seja a nota marcante. A estreia no universo da literatura pornográfica foi uma estratégia utilizada pela autora para alcançar um desejo relatado em diversas entrevistas e que também está presente em algumas crônicas: o desejo de ser lida pelo grande público. Em 1991, durante uma entrevista para a revista *Interview*, a autora declara: “É um absurdo você fazer obras-primas como eu faço e guardar tudo na gaveta, esperando que daqui a cinquenta anos as pessoas falem de você. O escritor, acima de tudo, quer ser lido.” (HILST. *In*: DINIZ, 2013, p. 139).

Assim, quando Hilda Hilst aceita o convite do jornal, sua obra literária apresentava diferentes recepções dos leitores e da crítica: as coletâneas de poesia, como *Da morte. Odes mínimas* (2017) e *Amavisse* (2017), foram bem recebidas pela crítica e a incluíram no quadro dos grandes poetas da literatura brasileira; as prosas de ficção, como *Fluxo-floema* (2018) e *Tu não te moves de ti* (2018), também foram bem acolhidas pela crítica, mas tiveram poucas vendas – sobretudo por causa

da linguagem de Hilda, que foi considerada pelo público leitor como hermética, de difícil compreensão; as peças teatrais, como *O verdugo* (2018) e *A morte do patriarca* (2018), foram escritas durante o auge da Ditadura Militar no país e mostravam uma linguagem mais crítica – meio que Hilda Hilst encontrou para evidenciar o sentimento da época; e, por fim, a já citada trilogia obscena, que atraiu os leitores e obteve vendagem recorde, aproximando a escritora de seu público.

Portanto, as crônicas do *Correio Popular* são a estreia da escritora nesse gênero literário. Ao abordar temas do cotidiano dos anos 1990, como a política do Brasil, a literatura da época, os problemas sociais e a hipocrisia de alguns leitores, a autora deixou sua marca ao utilizar a típica linguagem hilstiana – uma linguagem áspera, crítica e cômica. Além disso, a velhice – tema também descrito em obras anteriores – se destaca nas crônicas, seja como ponto-chave para a crítica geral do texto, seja como metáfora para analisar outros temas ou, ainda, como recurso de humor.

Desse modo, é importante nos aprofundarmos acerca de algumas definições desse gênero para entendermos como a escrita de Hilda Hilst se aproxima ou se distancia das características e dos usos da crônica na literatura brasileira. A seguir, vamos analisar algumas crônicas da autora que abordam a velhice e destacar elementos que perpassam pela maioria dessas crônicas – como a comicidade, a ironia e a obscenidade.

2.1 Das definições sobre a crônica: o gênero “escorregadio”

A crônica é um gênero literário que não nasceu nos livros: o seu lugar de origem foi o jornal. Quando a literatura ocupou os jornais brasileiros, em meados de 1838, com a criação dos folhetins – textos que eram impressos na parte inferior dos jornais e publicados regularmente em fragmentos ou capítulos –, alguns autores começaram a publicar também pequenos textos que relatavam a sociedade e o cotidiano da época. Tais textos, posteriormente, foram nomeados como crônica de costumes e, como detalha Flora Süssekind, na obra *O Brasil não é longe daqui: o narrador, a viagem* (1990), alguns nomes se destacaram com essas publicações,

como é o caso de Martins Pena e seus textos publicados no *Correio da Moda*, em 1839.

Entretanto, foi na segunda metade do século XIX que outro nome sobressaiu nas publicações dos jornais: José de Alencar. Ao assumir a seção *Revista da Semana*, no jornal *Correio Mercantil*, Alencar publicou diversos textos, entre o período de 1854 a 1855 e que, depois, foram reunidos no exemplar *Ao correr da pena* (1854). Nesse período, não havia uma diferenciação objetiva entre crônica e folhetim – este último termo sendo utilizado majoritariamente por autores e público. Foi José de Alencar que tentou definir, por meio de um de seus textos, esse “novo” estilo de folhetim – e que hoje o nomeamos como crônica:

[...] quem foi o inventor [...] deste novo Proteu, que chamam folhetim [...]. Obrigar um homem a percorrer todos os acontecimentos, a passar do gracejo ao assunto sério, do riso e do prazer às misérias e às chagas da sociedade; e isto com a mesma graça e a mesma “nonchalance” com que uma senhora volta as páginas douradas do seu álbum [...] fazerem do escritor uma espécie de colibri a esvoaçar em ziguezague, e a sugar, como o mel das flores, a graça, o sal e o espírito que deve necessariamente descobrir no fato o mais comezinho! (ALENCAR, 1854, p. 1).

Nessa definição, observamos a tentativa de caracterizar os elementos da crônica: a narração de acontecimentos sem uma ordem de prioridade; a mudança inesperada de temática – ir do assunto “sério” ao cômico, por exemplo; a “graça” retomando o estilo do autor, a escolha da linguagem e o aspecto de literariedade; e, por fim, “descobrir no fato” o objetivo da crônica, o ponto simples desencadeador de todo o texto e de sua narrativa. Além disso, observamos também nessa definição como a crônica é um gênero que aprecia a liberdade: o autor pode “percorrer todos os acontecimentos” sem se preocupar necessariamente com a abordagem de uma temática fixa.

Outro nome da época que se destacou nas publicações de crônicas foi Machado de Assis. É de conhecimento a sua enorme contribuição como cronista nos jornais, com a atuação no *Diário do Rio de Janeiro*, de 1860 a 1867; e no *Gazeta de Notícias*, de 1883 a 1897. No entanto, é em 1876, com a publicação de crônicas quinzenais para a revista *Ilustração Brasileira*, nomeadas como *História de quinze*

dias e, posteriormente, como *História de trinta dias* – por causa da nova periodicidade dos textos – que Machado definiu brevemente o que é a crônica:

Não posso dizer positivamente em que ano nasceu a crônica; mas há toda a probabilidade de crer que foi coetânea das primeiras duas vizinhas. Essas vizinhas, entre o jantar e a merenda, sentaram-se à porta, para debicar os sucessos do dia. Provavelmente começaram a lastimar-se do calor. Uma dizia que não pudera comer ao jantar, outra que tinha a camisa mais ensopada do que as ervas que comera. Passar das ervas às plantações do morador fronteiro, e logo às tropelias amatórias do dito morador, e ao resto, era a coisa mais fácil, natural e possível do mundo. Eis a origem da crônica (ASSIS, 2007, p. 27).

Machado se utiliza da metalinguagem para explicar o ofício da crônica: é por meio da linguagem da própria crônica que tenta definir sua origem. Ademais, destacam-se outros atributos desse gênero: o cotidiano, o corriqueiro, o tido como comum – como exemplo, as duas vizinhas conversando à porta –, aspectos encontrados nesses textos que caracterizam os assuntos centrais das crônicas; a oralidade e o diálogo também são recursos que o cronista usufrui – e que, na maioria das recorrências, são encontrados na forma de discurso indireto; e, por fim, a mudança sutil de temática, que não é feita de forma abrupta, pois, como indica o próprio Machado, “passar das ervas às plantações [...] era a coisa mais fácil, natural e possível do mundo”. Logo, a crônica pode ser comparada a um gênero tido como simples, corriqueiro, de implicatura conversacional – como se o leitor fosse um espectador da conversa banal entre duas vizinhas. Assim, percebe-se como esses dois grandes nomes da literatura brasileira do século XIX – José de Alencar e Machado de Assis – se utilizaram de definições próximas sobre esse novo gênero ainda em ascensão.

A partir do século XX, as redações dos jornais passaram por profundas mudanças: enquanto no século XIX, os cronistas assumiam certa responsabilidade em abordar nos seus textos temas de interesse da época, como a política e os acontecimentos da cidade – pois não havia uma distinção clara entre escritores e jornalistas – no século XX, essa distinção passa a ser fundamental – há espaço para os jornalistas, para os escritores e até para os publicitários. Desse modo, os cronistas poderiam se preocupar com o entretenimento e não mais, apenas, com o

ato de informar e, também, ganhariam maior liberdade para abordar temas dentro do gênero que antes eram esquecidos.

É no início do século XX que um dos grandes cronistas das ruas ganha destaque nos jornais – João do Rio. A alcunha de cronista das ruas se deve ao fato de que João do Rio – que também era jornalista – incluía nas suas crônicas uma descrição exercida tipicamente pelo meio jornalístico – a descrição feita por meio do ato de caminhar pelas ruas e abordar os acontecimentos sociais. Essa particularidade pode ser encontrada nas crônicas de *Vida Vertiginosa* (2021), livro publicado em 1911 e que reunia textos como “A era do automóvel” – crônica que destaca as mudanças tecnológicas e o carro como protagonista das conversas ouvidas pelas ruas do Rio de Janeiro; “Modern Girls” – crônica que reúne as observações de João do Rio acerca das mulheres que frequentavam as confeitarias da cidade; e “Os livres acampamentos da miséria” – crônica que narra uma noite em que João do Rio foi convidado a subir o Morro de Santo Antônio.

Com o decorrer do século XX, a crônica começa a ser um gênero mais frequente entre os escritores. Os modernistas da Semana de 22, como Mário de Andrade e Oswald de Andrade, escreveram crônicas, assim como o contemporâneo Manuel Bandeira. Nos anos 40, Carlos Drummond de Andrade e Rachel de Queiroz assumiram também a escrita desse gênero. A autora, inclusive, era cronista exclusiva da revista *O Cruzeiro*, no período de 1944 a 1975.

No entanto, é a geração seguinte aos modernistas que moldará a crônica como a conhecemos hoje. Entrelaçando a tradição com as abordagens inovadoras aperfeiçoadas pelos modernistas, a crônica se destacou no perfil de escrita desses autores. É nesse período que surge um dos principais nomes quando pensamos no gênero: Rubem Braga. A linguagem peculiar desse cronista é resumida pelas palavras do crítico Antonio Candido:

[...] observamos um traço que não é raro na configuração da moderna crônica brasileira: no estilo, a confluência de uma tradição, digamos clássica, com a prosa modernista. Essa fórmula foi bem manipulada em Minas (onde Rubem Braga viveu alguns anos decisivos da vida); e dela se beneficiaram os que surgiram nos anos 40 e 50, como Fernando Sabino e Paulo Mendes Campos. É como se (imaginemos) a linguagem seca e límpida de Manuel Bandeira, coloquial e corretíssima, se misturasse ao ritmo falado de Mário de Andrade, com uma pitada do arcaísmo programado dos mineiros (CANDIDO, 1992, p. 17).

Foram tais características da linguagem, usadas por Rubem Braga e por outros cronistas da época, que impulsionaram ainda mais a entrada de outros escritores no gênero. Outrossim, nos anos 1960 e 1970, com o início do período da Ditadura Militar, vários escritores encontraram na crônica uma forma de refúgio. Nomes como Ferreira Gullar, Affonso Romano de Sant’Anna, Carlos Heitor Cony, entre outros, começaram a publicar crônicas no *Jornal do Brasil*. É também nesse período, no ano de 1967, que Clarice Lispector integra a equipe de cronistas do jornal – publicava, todos os sábados, uma coluna no *Caderno B*. Foi uma das poucas cronistas que não foi censurada pelo regime da época. Além disso, as publicações dessas crônicas tiveram enorme importância para a popularização da obra de Clarice Lispector¹⁴.

Nos anos 70 e 80, o clima de resistência e críticas ao golpe militar ainda continuava nas redações dos jornais e, conseqüentemente, nas crônicas. Nessa época, dois nomes da chamada poesia marginal se destacaram na escrita desse gênero: Torquato Neto¹⁵ e Ricardo Chacal. Torquato Neto assinava a coluna “Geleia Geral”, no jornal *Última Hora*, entre os anos de 1971 e 1972. Já Ricardo Chacal publicava seus textos no jornal *Correio Braziliense* ao longo dos anos 80. Essas crônicas se caracterizavam, sobretudo, por dois aspectos: a linguagem de resistência – com marcas explícitas de crítica ao regime militar – e a inclusão das imagens poéticas – imagens que, até aquele momento, eram próprias da poesia. Assim, por influência desses cronistas, a linguagem poética adentra no universo das crônicas.

Após esse pequeno panorama sobre a trajetória da crônica na literatura brasileira, é importante destacarmos também algumas contribuições de teóricos acerca desse gênero. Antonio Candido definiu a crônica como um “gênero menor” e, por causa desse atributo, é um texto que se aproxima mais facilmente de seu leitor:

A crônica não é um “gênero maior”. Não se imagina uma literatura feita de grandes cronistas, que lhe dessem o brilho universal dos grandes romancistas, dramaturgos e poetas. Nem se pensaria em atribuir o Prêmio Nobel a um cronista, por melhor que fosse. Portanto, parece mesmo que a

¹⁴ Ver LISPECTOR, Clarice. *Todas as crônicas*. Rio de Janeiro: Rocco, 2018.

¹⁵ Ver NETO, Torquato. *Torquato Neto: essencial*. Org. Italo Moriconi. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

crônica é um gênero menor. “Graças a Deus”, — seria o caso de dizer, porque sendo assim ela fica perto de nós (CANDIDO, 1992, p. 13).

Essa aproximação com o leitor também reside nas características do gênero: o cotidiano como eixo central do texto; a inclusão da comicidade; o acréscimo da linguagem poética e a união de prosa e poesia são alguns aspectos retomados pelo teórico e que observamos nos cronistas anteriormente citados. Dessa forma, para Candido, a aceitação desse gênero pelo público leitor também se deve à articulação do texto: incluir um fato banal – por vezes narrado com traços da oralidade – e transformá-lo em algo maior – eis um aspecto original e presente na linguagem crônica:

Ora, a crônica está sempre ajudando a estabelecer ou restabelecer a dimensão das coisas e das pessoas. Em lugar de oferecer um cenário excelso, numa revoada de adjetivos e períodos candentes, pega o miúdo e mostra nele uma grandeza, uma beleza ou uma singularidade insuspeitadas. Ela é amiga da verdade e da poesia nas suas formas mais diretas e também nas suas formas mais fantásticas, — sobretudo porque quase sempre utiliza o humor (CANDIDO, 1992, p. 14).

Ademais, o teórico também enfatiza a crônica como um gênero que repercute, de forma mais ampla, as críticas sociais. Esse fator é claramente evidenciado quando retomamos os cronistas que escreveram durante a Ditadura Militar. Porém, diferentemente de outros gêneros, a crônica não impõe, de maneira abrupta, um posicionamento – como cita Candido, “[...] a crônica pode dizer as coisas mais sérias e mais empenhadas por meio do ziguezague de uma aparente conversa fiada” (CANDIDO, 1992, p. 20). Desse modo, torna-se mais claro o porquê de os escritores escolherem a crônica durante períodos políticos tensos – por meio da linguagem crônica, posicionamentos “censuráveis” poderiam passar despercebidos.

Para o teórico José Castello, a crônica é um gênero que recebeu diversos estigmas. Primeiramente, por ser um gênero que não nasceu nos livros, mas sim nos jornais, e que, em razão do meio de publicação, é um texto julgado por diversos estudiosos como puro entretenimento e que não pode ser considerado parte da “literatura séria”. Como respaldo para essa afirmação, usa a opinião de Antonio

Candido, que considera a crônica “um gênero menor”. Em segundo plano, a crônica também recebeu o estigma de não pertencer ao eixo literário, mas sim ao campo jornalístico. Isso se deve, mais uma vez, ao fato de ser publicada majoritariamente em jornais, e por causa da sua linguagem, que possui características descritivas do cotidiano, do relato momentâneo – traços que lembram o discurso jornalístico. José Castello não compactua com esses estigmas e expõe a complexidade na escrita desse gênero literário:

Nas fronteiras longínquas da literatura, ali onde os gêneros se esfumam, as certezas vacilam e os cânones se esfumam, resiste a crônica. Nem todos os escritores se arriscam a experimentá-la e os que o fazem se expõem, muitas vezes, a uma difusa desconfiança. Para os puristas, a crônica é um “gênero menor”. Para outros, ainda mais desconfiados, não é literatura, é jornalismo – o que significa dizer, simples registro documental. Alguns acreditam que ela seja um gênero de circunstância, datado – oportunista. Não é fácil praticar a crônica (CASTELLO, 2003, p. 19).

Além disso, para Castello, a marca da crônica brasileira está na liberdade. O cronista possui autonomia para burlar as regras de literariedade – ele pode usar a imaginação, ficcionalizar momentos, assim como pode demonstrar a verdade, usar fatos verídicos do presente ou do passado: “A novidade não está nem no apego à verdade, nem na escolha da imaginação: mas no fato de que o cronista manipula as duas coisas ao mesmo tempo – e sem explicar ao leitor, jamais, em qual das duas posições se encontra” (CASTELLO, 2003, p. 19). Assim, a originalidade e a potência da crônica estão na subjetividade, na escolha do cronista – ora a ficção, ora a verdade, ora as duas – e na liberdade por escrever quaisquer assuntos que desejar.

Eis, então, o motivo da crônica ser um gênero “escorregadio”: ela está onde o escritor deseja estar. Vimos anteriormente como os escritores brasileiros exercitavam seus próprios estilos – e bastante diferentes uns dos outros – para a escrita desse gênero. Dessa maneira, a crônica não é um gênero constante e com regras fixas de criação. Cada autor moldará sua própria linguagem crônica de acordo com o objetivo de escrita em cada momento. Veremos, a seguir, como as crônicas de Hilda Hilst seguirão alguns aspectos usados por outros cronistas – o uso de imagens poéticas, a crítica social e os traços de oralidade, por exemplo. No

entanto, a reincidência do tema velhice e a comicidade são traços da crônica hilstiana que merecem destaque e serão estudados na próxima seção.

2.2 “Envelhecer e depois apodrecer”: a recorrência do tema velhice nas crônicas hilstianas

Antes de iniciarmos a análise das crônicas de Hilda que abordam a velhice, é importante revisitarmos as impressões da autora sobre a escrita desse gênero. As crônicas analisadas nesta pesquisa foram retiradas da coletânea *132 crônicas: cascos & carícias e outros textos* (2018)¹⁶, que reúne as crônicas escritas por Hilda Hilst no “Caderno C”, do jornal campinense *Correio Popular*, entre o período de 30 de novembro de 1992 a 16 de julho de 1995.

Na crônica “O arquiteto dessas armadilhas”, publicada em outubro de 1993, Hilda clama pela liberdade de não ser sempre alegre ou otimista em seus textos:

Uma das coisas que mais me chateiam nisso de escrever crônicas é a quase obrigação de ser sempre pra cima, vivaz, alegriinha, ou então estar sempre em dia, na crista, notícias cintilantes... Ser sempre interessante como se todos fossem inteligentíssimos, profundos, finos, cultos, delicados... E se eu quiser falar do tempo do foda-se, da estupidez que grassa desmedida no país, do costumeiro engodo dos políticos em relação ao povo, se eu quiser perguntar sem parar, por exemplo, onde é que estão aqueles canalhas que roubaram bilhões e bilhões da Previdência, onde é que eles estão, hem? Estão nas suas celas, com seus bidês de ouro, jogando bilboquê com suas bolotas de diamante? (HILST, 2018, p. 105).

Nesse trecho, podemos perceber como a autora incluía o cotidiano político do país em suas crônicas e, por esse motivo, não conseguia sempre transmitir otimismo e vivacidade na escrita. O início dos anos 1990 foi marcado por incertezas e escândalos na política do Brasil – ao retomar a democracia, após um extenso

¹⁶ As crônicas de Hilda, publicadas no jornal *Correio Popular*, entre novembro de 1992 a julho de 1995, foram reunidas em coletânea pela primeira vez, em 1998, na edição *Cascos e Carícias: crônicas reunidas*, editada pela Nankin Editorial. A segunda edição, mais recente e utilizada neste trabalho, é a coletânea *132 crônicas: cascos e carícias e outros textos*, de 2018, editada pela Nova Fronteira.

período de Ditadura Militar, o país vivenciou o primeiro mandato realizado via voto direto: o governo Collor. Em 1992, após várias denúncias de corrupção e frustradas medidas econômicas – como o congelamento das cadernetas de poupança –, Collor sofreu *impeachment*. Itamar Franco assumiu a presidência do país e os escândalos de fraude e corrupção não cessaram. O roubo na Previdência, que Hilda Hilst citou nessa crônica, foi um golpe protagonizado por um juiz e uma advogada – que, juntos, desviaram mais de 600 milhões de dólares do INSS¹⁷.

Na crônica “A vida? Essa monstruosidade de irrealidades”, publicada em fevereiro de 1994, Hilda reclama sobre a linguagem da crônica: escrever de forma que todos consigam compreender sua mensagem.

A crônica é um verdadeiro martírio para mim, porque de alguma forma tem que se aproximar de um texto “arrumadinho”, um texto que todos entendam, você lê pro fedelho, pra Zefa, pro dotô, e todos têm de dizer “óóóó sim! entendi!”, mas a verdade é que nada faz sentido, a própria vida é isenta de sentido, pois faz sentido você nascer, crescer, envelhecer e depois apodrecer? (HILST, 2018, p. 175).

Essa insatisfação de Hilda com o uso de uma linguagem padronizada foi evocada outras vezes. Por ter sido considerada pela crítica e pelo público leitor como uma escritora de linguagem complexa, hermética, de difícil interpretação, Hilda justificava sua escolha de escrita por meio da complexidade da existência, da vida e do ser humano. Em uma entrevista, a autora diz: “[...] não sou eu que sou complexa, o ser humano é complexo e não posso fazer uma linguagem fácil num contexto difícil.” (HILST. *In*: DINIZ, 2013, p. 105). Logo, escrever crônicas seria uma tarefa mais desafiadora para a autora, pois, por ser um gênero publicado em jornais e por ser um gênero que lida com questões cotidianas, a linguagem da crônica deveria se aproximar do público leitor – por meio de traços da oralidade, do vocabulário ou, até mesmo, dos temas tratados.

Em uma entrevista para o pesquisador Eduardo Bione, José Luiz Mora Fuentes, grande amigo de Hilda Hilst e responsável por manter a Casa do Sol após

¹⁷ Para saber mais sobre esse caso, recomendamos a leitura da reportagem feita pelo site Memória Globo: <https://memoriaglobo.globo.com/jornalismo/coberturas/escandalodaprevidencia/noticia/escandalo-da-previdencia.html>. Acesso em: 10 jun. 2023.

a morte da autora, relata o motivo de Hilda ter aceitado o convite do jornal *Correio Popular* para escrever crônicas:

Foi mesmo a falta de grana – pura necessidade financeira – que levou Hilda a aceitar o convite do *Correio Popular*. Mas, por mais de um ano, adorou escrevê-las. Divertia-se muito. Ríamos loucamente com suas crônicas. Nós nos reuníamos para ajudá-la nos temas. Foi um período delicioso. Depois, quando começou a se transformar em tortura semanal, Hilda foi se desinteressando. Inclusive porque estava iniciando o processo literário que culminou em *Estar sendo. Ter sido*. Não dava pra “mergulhar” fazendo crônicas. Então saiu do jornal (*In: BIONE, 2007, p. 214*).

A questão financeira era um assunto que Hilda relatava nas crônicas e em entrevistas. Por vezes destacava como as editoras responsáveis pelas publicações de suas obras não a pagavam devidamente pelos direitos autorais. Assim, o convite do jornal foi uma maneira que Hilda encontrou para continuar escrevendo e receber pelos seus escritos.

Além disso, a “tortura semanal” que Mora Fuentes relata pode ser associada à obrigação no processo de escrita dessas crônicas: a coluna era semanal, portanto, Hilda deveria entregar uma crônica toda semana; deveria priorizar o uso de linguagem mais simples – no entanto, como vamos perceber mais adiante, o traço enigmático e complexo em algumas passagens ainda persiste; a abordagem de certos temas da época poderia ser frustrante para a autora – como a política e a desigualdade social vigente no Brasil dos anos 1990; e também as críticas oriundas da recepção desses textos pelo público leitor – Hilda recebeu várias cartas de leitores, com boas e más recepções acerca da sua escrita. Ademais, durante a leitura das crônicas, é perceptível a recorrência de determinados temas, como o da velhice. Em meio à análise dessa recorrência, será possível mapear traços característicos na linguagem crônica da autora.

Sob esse viés, a velhice é retratada nas crônicas por meio de quatro associações: em primeiro plano, ao relacionar a velhice com a imagem da morte; em segundo, com respeito ao tabu da sexualidade e do erotismo na velhice – com o uso da linguagem tipicamente obscena de Hilda; em terceiro, desafiando os preceitos estéticos e morais que regulam a imagem da mulher idosa – uma herança da sociedade machista e que será abordada pela autora com o uso de metáforas e com

a dessacralização do corpo; e, por último, a velhice como analogia para a discussão de outras temáticas – como a realidade econômica da época, a hipocrisia de políticos e da própria sociedade em geral.

Sobre a primeira associação – a relação entre velhice e morte – a já mencionada crônica “A vida? Essa monstruosidade de irrealidades”, publicada em fevereiro de 1994, comprova como Hilda Hilst aproximava essas duas fases: “[...], mas a verdade é que nada faz sentido, a própria vida é isenta de sentido, pois faz sentido você nascer, crescer, envelhecer e depois apodrecer?” (HILST, 2018, p. 175).

O ponto a ser destacado nesse trecho da crônica é a ideia da morte. A autora demonstra a imagem da morte por meio do verbo apodrecer. Segundo Ana Cristina Chiara, “[...] A modernidade procura escapar a essas perguntas (sobre a morte) negando de todas as maneiras o fato de que um dia nossos olhos se fecharão [...]” (CHIARA, 2001, p. 49). Desse modo, o sujeito tende a negar os pensamentos sobre o fim ou, o apodrecer, retomando o termo usado por Hilda Hilst. No entanto, há momentos na vida do sujeito que tendem a impor e moldar uma certa consciência sobre a morte. Conforme Ana Cristina Chiara:

A morte permanece incognoscível e nossa percepção da mortalidade é difusa e superficial, mas basta sermos feridos pela perda de um ser amado ou passarmos pela experiência de sobreviver a um acidente ou doença grave para que a consciência da morte se instale com toda sua violência e radicalidade em nossas vidas. (CHIARA, 2001, p. 51).

Ao retomarmos a vida pessoal de Hilda Hilst, podemos compreender o motivo de a ideia de morte aparecer não somente nas crônicas, mas também em outros textos de sua obra. Primeiramente, aos 36 anos, Hilda teve que lidar com a morte do pai. Aos 40 anos, lida também com a morte da mãe¹⁸. Além dessas mortes familiares, Hilda presenciou a morte de amigos, como o falecimento do escritor Caio Fernando Abreu. Em 1995, aos 65 anos, Hilda sofre uma isquemia cerebral. Portanto, todas essas perdas – de pessoas queridas à fragilidade do corpo – podem

¹⁸ Ver *Cadernos de Literatura Brasileira* – Rio de Janeiro, Instituto Moreira Salles, outubro de 1999.

ter moldado a consciência de morte da escritora. Tal consciência, então, escapa para os seus textos. Como exemplo, basta nos lembrarmos de *A obscena senhora D* (2018), obra em que a protagonista, Hillé, passa os dias no vão da escada se indagando sobre diversas questões – entre elas, a morte:

E o que quer dizer isso de Ehud não estar mais? O que significa estar morto? O traço, a fita mínima na bochecha pálida, o lustro encontrou outro rosto? Estar morto. Se Ehud Foi algum dia, continua sendo, se não Foi, NUNCA SERIA, mas antes de ser Ehud não era, e então depois Foi não sendo? (HILST, 2018, p. 20).

Ademais, a presença da morte nos textos hilstianos, por vezes, é acompanhada pela presença da velhice. Essa relação pode ser interpretada pelo próprio ciclo da vida, ou seja: nascer, crescer, envelhecer e morrer. Logo, temos a velhice como antecessora da morte e, por isso, podem aparecer lado a lado. Sob outro aspecto, a velhice também pode aparecer como um indício da morte. Como afirma Ana Cristina Chiara: “É contra o corpo que o estrago da morte se faz primeiro. E nem sempre se cumpre de supetão, muitas vezes vem travestido da doença e da velhice” (CHIARA, 2001, p. 63).

Na crônica “Cronista: filho de Cronos com Ishtar”, publicada em setembro de 1993, Hilda Hilst mais uma vez aproxima a velhice da morte – e, novamente, a imagem do verbo apodrecer está presente:

Já pensaram o que é isso de falar a sério e dizer por exemplo: que é isso, meu chapa, nós vamos todos morrer e apodrecer (ainda bem que não é apodrecer e depois morrer, o lá de cima foi bonzinho nesse pedaço), tu não é ninguém, meu chapa, tudo é transitório, a casa que cê pensa que é sua vai ser logo mais de alguém, tu é hóspede do tempo, negão, já pensou como vai ser o não-ser? Tá chateado por quê? Tu também vai envelhecer; ficar gling-glang e morrer... (HILST, 2018, p. 19).

Na obra *O erotismo* (2014), Georges Bataille define dois elementos necessários para o ato erótico: o interdito e a transgressão. Os interditos são regras impostas pelo corpo social com a finalidade de manter certo nível de organização. Tais regras estão ligadas ao mundo do trabalho e regem a ordem e a disciplina. Por

outro lado, a transgressão se caracteriza pela ruptura desses interditos. As religiões – principalmente originárias da tradição cristã – classificaram essas transgressões como pecados. Assim, o erotismo necessita desses dois elementos – o que resultará em uma violência, pois, conforme Bataille, “[...] o domínio do erotismo é o domínio da violência, o domínio da violação” (BATAILLE, 2014, p. 40).

Dentre os interditos mencionados por Bataille, um deles se destaca – o interdito da morte. Para a organização social, os indivíduos não devem pensar na morte: por causa dessa proibição, a imagem da morte foi associada aos sentimentos de medo, angústia e repulsa. Como exemplo desse interdito, Bataille cita a questão do cadáver – desde os primeiros homens e suas sociedades organizadas, existia a preocupação com o corpo morto –; logo, o ato de enterrar esse corpo sem vida se tornou uma resposta a esse interdito:

O cadáver deve ter sido sempre, por parte daqueles de que, vivo, ele era o companheiro, o objeto de um interesse, e devemos pensar que, vítima da violência, seus próximos tiveram a preocupação de preservá-lo de novas violências. [...] A desordem que é, biologicamente, a podridão por vir que, assim como o cadáver fresco, é imagem do destino, carrega em si mesma uma ameaça. Não cremos mais na magia contagiosa, mas de quem nós poderia dizer que não empalideceria à visão de um cadáver repleto de vermes? (BATAILLE, 2014, p. 70).

Assim, Hilda Hilst transgride esse interdito – não apenas por abordar o tema da morte em uma crônica publicada no jornal, isto é, um veículo de comunicação com grande alcance de leitores – mas também por associar a morte por meio de duas imagens: a do cadáver – “nós vamos todos morrer e apodrecer” – e a da velhice – “Tu também vai envelhecer; ficar gling-glang e morrer...”. Em entrevista para o jornal *Estado de São Paulo*, em 1975, Hilda Hilst afirma que a ideia de morte está presente em todas as suas obras – logo, isso também explica o motivo de essa ideia estar presente nas crônicas: “Quero dizer que ela esteve constante, presente, em toda minha poesia, em todos os homens e mulheres, meus personagens; todos eles, em muitos momentos, se perguntam ou meditam sobre a morte. Porque eles não estão conformados” (HILST. *In*: DINIZ, 2013, p. 32). Portanto, Hilda encaminhou essa indagação e não conformidade com a morte também aos leitores de suas crônicas.

Sobre a segunda associação – o erotismo e a sexualidade na velhice – também vamos retomar alguns conceitos do erotismo definido por Bataille. Segundo o autor, “[...] apenas os homens fizeram de sua atividade sexual uma atividade erótica, ou seja, uma busca psicológica independente do fim natural dado na reprodução e no cuidado com os filhos” (BATAILLE, 2014, p. 15). O erotismo e a linguagem erótica são elementos recorrentes nos textos de Hilda Hilst e, nas crônicas, esses elementos também estão presentes.

Em concordância com o tema da velhice, Hilda abordará o erotismo senil em algumas crônicas. Como visto no capítulo anterior, o corpo do ser humano, ao envelhecer, perde atributos importantes para a reprodução – na mulher, o ciclo ovariano é interrompido; quanto ao corpo do homem, as ereções diminuem. No entanto, essas perdas não impedem a relação sexual por prazer. Hilda Hilst inclui, então, o erotismo por meio do interdito sexual caracterizado pela busca do prazer, isto é, sem o objetivo da reprodução; e a transgressão desse interdito pode ser notada nas imagens de velhos ou velhas referenciados nas crônicas de forma sexualizada. Além disso, a própria voz de Hilda¹⁹ pode protagonizar essa transgressão.

Como exemplo dessa associação, temos a crônica “Por que não?”, publicada em julho de 1992. Nesse texto, Hilda argumenta sobre a ida de “senhoras” a clubes de nudez. Defende essas visitas como algo frutífero para a imaginação sexual das mulheres. No entanto, quando detalha o ato de visualizar o órgão sexual masculino, usa o deboche ao constatar que, na sua idade – 62 anos, na época – nenhum homem lhe mostraria o órgão ereto:

Acho muito saudável o modismo de nus masculinos em certos clubes para mulheres. O triste é que não fiquem completamente nus. Porque, afinal, o que há com o “pantaleão”, ou “ferramenta”, ou “cana”, ou “camandro”, ou “ponteiro”, o que há com ele que não pode ser visto? Nestes tempos pestilentos, eu, “minha gente”, saio correndo se alguém me mostrar o ditocujo. Com sessenta e dois anos de idade também duvido que alguém me mostre algum (HILST, 2018, p. 19).

¹⁹ Em 1992, ano que Hilda começa a publicar suas crônicas, a autora estava com 62 anos de idade – essa faixa etária caracteriza uma pessoa como idosa.

No trecho, podemos perceber como Hilda nomeia o pênis por meio de diferentes e cômicos vocábulos: “pantaleão”, “ferramenta”, “cana”, “camandro”, “ponteiro” e “dito-cujo”. Essa pluralidade de termos é uma característica da linguagem erótica hilstiana – notada, inclusive, nas obras da trilogia obscena. É como se Hilda incluísse, por meio dessas nomeações, o imaginário coletivo acerca desse órgão. Além disso, é uma forma de tornar concreta uma imagem – a percepção que cada sujeito possui ao visualizar um pênis.

Ademais, nessa crônica, o tema da velhice é relacionado à sexualidade. Hilda se coloca no lugar da mulher idosa que não mais visualiza ou não quer visualizar o órgão sexual de um homem. Quando argumenta com a seguinte frase: “saio correndo se alguém me mostrar o dito-cujo”, tal discurso sustenta a imagem da mulher que não tem mais apreço ou vontade pelas relações sexuais. Entretanto, ao constatar que, com a idade de 62 anos, nenhum homem lhe mostraria o pênis, inclui o estigma da mulher idosa que não é mais relacionada à sensualidade ou ao prazer sexual.

Outra crônica que inclui essa associação acerca da sexualidade na velhice é a “Um homem e seu Carnaval”, publicada em fevereiro de 1994. Aqui, Hilda narra o escândalo protagonizado pelo presidente Itamar Franco – fora fotografado em um camarote do Sambódromo, ao lado da modelo Lilian Ramos, que estava sem calcinha. Com muito sarcasmo e comicidade, Hilda critica a atitude do presidente e faz a comparação se o mesmo episódio fosse protagonizado por ela – uma mulher idosa e não ocupante de um cargo de autoridade:

E eu, que já havia renunciado aos meus textinhos pornô, fiquei toda revitalizada ao ver que em idade avançada ainda se tem projetos. E vendo Itamar tão trigueiro, tão “ainda” ao lado da modelo, pensei: será que eu, presidente do nada, vice do vazio, eu, de quem se diz que sou “velhinha ilustre” e muito contundente, será que posso ter esperança de algum moçoilo-modelo, todo desabotoado no parapeito do meu galinheiro? Eu, que há tantos anos não vejo um besugo, um ganso, um peru, uma raiz, uma seta, um cambão, eis que posso ter ainda a beatífica visão de uma ereta e rubicunda flauta... Ohhh, céus, que esperanças “do amor” me deu o presidente Itamar! Que país! Que refinamento! Que dengos! Que sutilezas! Tô toda arrepiada! (HILST, 2018, p. 177).

Para além das inúmeras críticas sarcásticas à atitude do presidente e à imagem do país, Hilda, por meio dessa comparação, coloca em foco um preconceito recorrente na sociedade: a mulher idosa que se relaciona com um homem mais novo. Esse estigma não acontece com o homem idoso – provado, aqui, com a imagem de Itamar Franco acompanhado por uma modelo mais jovem. “Será que posso ter esperança de algum moçoilo-modelo, todo desabotoado no parapeito do meu galinheiro?” – a indagação da autora reflete, por meio da metáfora sarcástica, o machismo e como certos comportamentos são interditos à mulher idosa – como o relacionamento, de qualquer tipo, com homens mais jovens.

Essa exposição também relembra um episódio da vida pessoal de Hilda Hilst – em uma entrevista, declarou que, aos 40 anos de idade, havia se apaixonado por um homem mais jovem – tal homem era Mora Fuentes, que, como já citado, se tornou um grande amigo da autora e foi responsável por manter a Casa do Sol: “Aos quarenta anos, me apaixonei por um jovem de dezoito anos, o nome dele é Mora Fuentes. Baseada nessa paixão eu escrevi *Agda*, uma personagem que presentia a velhice diante de um homem mais jovem” (HILST. *In*: DINIZ, 2013, p. 155). Diante dessa declaração, notamos como o interdito da diferença de idades também aparece nos textos de Hilda como uma forma de transgressão – e, até como resposta a determinados comportamentos que são considerados tabus quando é a mulher que os protagoniza.

Ao retomar o trecho dessa crônica, percebemos, mais uma vez, a sequência de vocábulos cômicos que Hilda utiliza para se referir ao pênis: “besugo”, “ganso”, “peru”, “raiz”, “seta”, “cambão” e “flauta” – termos que remetem ao imaginário coletivo e ao uso diverso do léxico para se referir a um órgão sexual. Outrossim, quando a autora menciona que “havia renunciado aos meus textinhos pornôs e fiquei toda revitalizada ao ver que em idade avançada se tem projetos”, retoma as inúmeras opiniões negativas e o preconceito que recebeu ao escrever textos pornográficos – tanto pela crítica quanto pelos leitores. Algumas dessas recepções usavam a idade de Hilda como respaldo: uma “senhora ilustre” não poderia escrever tais impropérios. Essas críticas também foram direcionadas às crônicas: alguns leitores escreveram ao *Correio Popular* pedindo que os textos de Hilda não fossem mais publicados. A seguir, veremos a transcrição de uma dessas críticas, publicada na seção “Correio do leitor”:

[...] Na minha casa as crianças com idade de 11 anos acima pegam o jornal para ler e vão encontrar uma coluna com estas coisas escritas por Hilda Hilst, você não acha que é uma baixaria? Para mim, um jornal é um meio de comunicação e cultura e de bons exemplos, imagine um jovem lendo estas coisas. Por isso que os jovens vivem pichando todas as cidades; depois de um jornal publicar estas asneiras, eles devem sentir o direito de escrever em qualquer lugar não acha? Se vocês acham que isto é uma brincadeirinha, eu não gostei, acho que tem algo mais útil para preencher uma coluna de jornal do que estes palavrões²⁰ (*In: BIONE, 2007, p. 203*).

O *Correio Popular* publicava as opiniões dos leitores, mas defendia o direito de liberdade de seus colunistas. Portanto, Hilda não foi censurada pelo jornal. Tais opiniões negativas refletem, assim, o preconceito e o conservadorismo de alguns leitores. E repercutem como um texto com “palavrões”, “baixarias” ou, simplesmente, erótico, escandalizava mais que os comportamentos inadequados de autoridades que deveriam zelar pela imagem do país naquela época.

Sobre a terceira associação, ou seja, a abordagem dos preceitos estéticos, temos a crônica “Boas maneiras II e III”, publicada em dezembro de 1992. Nesse texto, Hilda exemplifica como uma senhora, por meio dos preceitos de etiqueta e bons costumes, deveria se comportar ao ir à feira ou ao seu próprio velório. O título da crônica e as dicas de bom comportamento são repletas de ironia. No fragmento que detalha o velório, a autora adverte:

Use luvas também porque se você morrer mais ou menos velhinha 50, 60 ou 70, aquelas manchinhas escuras que são chamadas de “flores do sepulcro” estarão nas tuas mãos, e é sempre deselegante mostrar manchinhas escuras. Ou verdes e amarelas. Enfim, manchas. Exija para tua maquiagem os produtos “Lancôme”. São caríssimos, mas, segundo as mais recentes divas da televisão, resolvem tudo: rugas, manchas, palidez e angústia (HILST, 2018, p. 24).

Tal trecho reflete os padrões estéticos que acompanham a mulher idosa – e não cessam até no momento da morte. Ao argumentar que “é sempre deselegante

²⁰ Transcrição feita de uma carta de leitor, escrita em janeiro de 1993, disponibilizada pelo *Fundo Hilda Hilst*, mantido pelo Centro de Documentação Cultural Alexandre Eulálio – CEDAE-IEL-Unicamp.

mostrar manchinhas escuras”, a autora relata os cuidados que uma mulher deve ter com a pele – sinônimo de uma pele cuidada, é uma pele que não demonstra seu envelhecimento e as marcas da idade, como as manchas e as rugas. Além disso, ao citar a marca “Lancôme” e as divas da televisão, reproduz como a mídia é uma das grandes influenciadoras dos padrões estéticos – as mulheres devem se espelhar nesses padrões, se inspirar nas “divas” da televisão, usar os produtos que prometem rejuvenescimento e, assim, priorizar o olhar estético e a preocupação com a beleza.

Essa pressão estética que é propagada pela sociedade machista é nomeada como o *Mito da beleza* (2020) pela teórica Naomi Wolf. Tal imposição serve como um desvio de foco – enquanto as mulheres se preocupam com padrões meramente estéticos, as instituições sociais possuem liberdade para decidir sobre aspectos políticos e sociais da vida da mulher, incluindo aspectos sobre o próprio corpo, como a questão do aborto. Ademais, para a autora, a questão do envelhecimento é um dos focos que essa imposição procura esconder. Para a cultura patriarcal, a mulher idosa passa a ser desvalorizada, pois o ato de reprodução não é mais possível e o padrão estético também desaparece. Desse modo, cada vez mais, as mulheres buscam por procedimentos estéticos que possibilitem um provável rejuvenescimento e, assim, tais atos caracterizam uma tentativa de não apagamento no corpo social.

Não existe nenhuma justificativa legítima de natureza biológica ou histórica para o mito da beleza. O que ele está fazendo às mulheres hoje em dia é consequência de algo não mais elevado do que a necessidade da cultura, da economia e da estrutura do poder contemporâneo de criar uma contraofensiva contra as mulheres (WOLF, 2020, p. 30).

Outra crônica que evidencia essa associação entre velhice e preceitos estéticos é a “Os queridos dos deuses”, publicada em maio de 1994 e que Hilda dedicou a Mário Quintana, falecido no dia 5 de maio de 1994. Nesse texto, a autora reproduz um diálogo que chamou sua atenção ao ler uma crônica do escritor Eustáquio Gomes:

Li, há dias, uma crônica do meu querido amigo Eustáquio Gomes onde ele nos conta que foi almoçar com um rico empresário e este lhe disse que não

entendia o porquê de terem colocado na nota de cem cruzeiros antigos o retrato de uma velha e feia mulher. Essa velha e feia mulher (que aliás era linda) é Cecília Meireles, poeta maior, que em vida foi homenageada pelo Mahatma Gandhi e recebeu o título de doutor *honoris causa* pela Universidade de Nova Delhi. O empresário preferia a Xuxa na nota de cem cruzeiros antigos. A mula do empresário (coitadas das mulas), o asno do empresário (coitados dos anos) deveria quando mais lixar ao menos seus cascos (HILST, 2018, p. 208).

Ao refletirmos sobre a opinião desse empresário, torna-se mais evidente como as mulheres velhas são renegadas pela sociedade. Não importa a vida dessa mulher, o que ela fez para estar estampada na moeda nacional – importa apenas o padrão estético e as figuras que retomam a ideia de juventude, como a Xuxa. Desse modo, a opinião desse rico empresário reproduz o apagamento da mulher idosa no corpo social.

É importante notar como essas duas crônicas retomam, mais uma vez, a ideia de morte. Na primeira, Hilda imagina um velório e quais padrões o cadáver da mulher deveria seguir; na segunda, Hilda relembra Cecília Meireles, poeta que, em 1994, já havia falecido²¹. A recorrência dessa temática também pode ser definida pelo conceito freudiano de *Unheimlich*, termo alemão que é traduzido como inquietante, estranho ou não familiar²². Segundo Freud, o inquietante é “o que deveria permanecer secreto, oculto, mas apareceu” (FREUD, 2010, p. 118). E ainda “aquilo que pode lembrar essa compulsão de repetição interior” (FREUD, 2010, p. 123). Já citamos como a morte é um elemento presente na vida e na escrita de Hilda Hilst. E, para Freud, um dos maiores aspectos que tende a se tornar inquietante para o sujeito é justamente a ideia de morte.

Assim, o âmbito literário foi escolhido por diversos autores para abordar esse teor inquietante sobre a morte. Para Freud:

A situação é outra quando o escritor, aparentemente, move-se no âmbito da realidade comum. Então ele também aceita as condições todas que valem para a gênese da sensação inquietante nas vivências reais, e tudo o que produz efeitos inquietantes na vida também os produz na obra literária. [...]

²¹ Cecília Meireles faleceu em 9 de novembro de 1964. Logo, em 1994, completava-se 30 anos da morte da poeta.

²² Na edição usada neste trabalho, traduzida por Paulo César Lima de Souza, o tradutor adotou o uso da palavra inquietante.

Consiste em não nos deixar perceber, durante muito tempo, que premissas escolheu para o mundo por ele suposto, ou em retardar até o fim, com astúcia e engenho, tal esclarecimento decisivo. No geral, porém, cumpre-se aí o que enunciámos: a ficção cria novas possibilidades de sensação inquietante, que não se acham na vida (FREUD, 2010, p. 28).

Desse modo, podemos notar como Hilda Hilst acrescenta essa inquietação sobre a morte em suas crônicas. Primeiramente, a crônica é um gênero que pode mesclar aspectos do real e do imaginário de forma mais livre, sem se apegar à ideia total de ficção. Além disso, Hilda dessacraliza a imagem da morte ao provocar comportamentos inesperados – como um cadáver que deve usar luvas para não mostrar manchas da idade.

Ademais, essa linguagem dessacralizante e profanadora – como comparar a imagem do rico empresário a imagens animais (mula, asno) – relembra o conceito da linguagem carnavalesca estudada por Mikhail Bakhtin na obra *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais* (1987). Nesse estudo, Bakhtin define a linguagem carnavalesca como aquela que profana, degrada ou rebaixa ideias e aspectos e que possui origem na cultura popular e nos ritos e festejos dessa cultura – como o carnaval. Assim, Hilda Hilst, ao realizar tal comparação, produz o humor, o riso, e que também pode ser conceituado pelo prisma do carnavalesco:

O riso carnavalesco é em primeiro lugar patrimônio do povo [...] todos riem, o riso é “geral”; em segundo lugar, é universal, atinge a todas as coisas e pessoas [...], o mundo inteiro parece cômico e é percebido e considerado no seu aspecto jocoso, no seu alegre relativismo; por último, esse riso é ambivalente: alegre e cheio de alvoroço, mas ao mesmo tempo burlador e sarcástico, nega e afirma, amortalha e ressuscita simultaneamente (BAKHTIN, 1987, p. 10).

Podemos notar essa ambivalência quando a autora, ao comparar o empresário com a imagem dos animais, afirma e, ao mesmo tempo, lamenta a comparação – “coitadas das mulas, coitados dos asnos”. E, ao dizer que o empresário deveria “lixar os seus cascos”, a comparação animal persiste, mas de forma sarcástica – Hilda rebaixa a imagem do sujeito ao imaginar um corpo com cascos.

Sobre a última associação, ou seja, a velhice como metáfora para a crítica de teor social, temos a crônica “EGE (Esquadrão Geriátrico de Extermínio)”, publicada em maio de 1993. Nela, Hilda cita mais uma vez os escândalos políticos de corrupção envolvendo as autoridades do país. Para acabar com casos tão vergonhosos, a cronista propõe a seguinte ação:

Gente, eu já estou uma fúria e para ficar mais calma proponho algumas coisas mais sutis, por exemplo: o Esquadrão Geriátrico de Extermínio, a sigla óbvia seria EGE. Arregimentaríamos várias senhoras da terceira idade, eu inclusive, lógico, e com nossas bengalinhas em ponta, uma ponta-estilete besuntada de curare (alguns jovens recrutados amigos viajaríamos até os Txucarramãe ou os Kranhacarore para consegui-lo) nos comícios, nos palanques, nas Câmaras, no Senado, espetaríamos as perniciosas nádegas ou o distinto buraco malcheiroso desses vilões, nós, velhinhas misturadas às massas, e assim ninguém nos notaria, como ninguém nunca nota a velhice. Nossas vidas ficariam dilatadas de significado, ó que beleza espetar bundões assassinos, nós faceiras matadoras de monstros! (HILST, 2018, p. 61).

Nessa crônica, Hilda usa referências do realismo grotesco – conceito também estudado por Bakhtin. No realismo grotesco, “o cósmico, o social e o corporal estão ligados indissolúvelmente numa totalidade viva e indivisível. É um conjunto alegre e benfazejo” (BAKHTIN, 1987, p. 17). E um dos traços marcantes desse realismo é o rebaixamento: “[...] a transferência ao plano material e corporal, o da terra e do corpo na sua indissolúvel unidade, de tudo que é elevado, espiritual, ideal e abstrato” (BAKHTIN, 1987, p. 17).

Assim, Hilda rebaixa elementos tidos como elevados no aspecto social – a política e as autoridades públicas – ao imaginá-los sendo atingidos em suas partes baixas e corporais – as nádegas. Nessa fantasia, é interessante destacar como a escritora inclui como protagonistas e heroínas as “senhoras da terceira idade” – um grupo excluído socialmente e que, raramente, seria incluído como personagem principal e heroico em uma ficção que não optasse pelo grotesco. Essa inclusão é uma característica das imagens grotescas – pois, segundo Bakhtin, a velhice é uma das principais escolhas imagéticas do realismo grotesco: “São imagens que se opõem às imagens clássicas do corpo humano acabado, perfeito e em plena maturidade, depurado das escórias do nascimento e do desenvolvimento” (BAKHTIN, 1987, p. 22). Por último, Hilda salienta como a velhice é apagada pelo

corpo social com o seguinte trecho: “e assim ninguém nos notaria, como ninguém nunca nota a velhice.” Dessa maneira, a autora metaforiza a velhice – por meio do realismo grotesco – e a utiliza como respaldo para criticar questões de cunho social – nesta crônica, em particular, a questão do cenário político brasileiro.

Na crônica “Nem Joyce, nem Chesterton”, publicada em novembro de 1993, Hilda usará a velhice para criticar o tratamento diferenciado que a sociedade dispõe sobre o comportamento de homens e mulheres. Primeiramente, revela que leu a obra *A velhice*, de Simone de Beauvoir: “Releio vezenquando, porque acho um livro especialíssimo, o ensaio de Simone de Beauvoir, *A velhice*, há nele relatos notáveis” (HILST, 2018, p. 129). A seguir, cita dois desses relatos notáveis presentes na obra: Beauvoir narra a vida de duas mulheres que somente se realizaram e alcançaram seus sonhos a partir dos 60 anos de idade. Após refletir sobre a vida dessas duas mulheres, Hilda argumenta:

Gente! É fantástico! Eu, aos sessenta e três, me sinto um lixo. Tenho tudo a ver com o inanimado. E meus velhos cães são mais elásticos e mais ágeis do que eu. John Cowper Powys escreve: “Entre um velho que está se aquecendo ao sol e um fragmento de sílex que o sol está aquecendo existe uma reciprocidade indizível.” Ah, como eu queria ter me tornado a velha que eu inventei, esta extraordinária Leocádia [...] (HILST, 2018, p. 129).

Hilda se incluía como uma mulher idosa pouco ativa. Ao defender que possui mais relação com o “inanimado” e ao comparar a flexibilidade do seu corpo envelhecido com o dos cães, enfatiza as fragilidades e perdas que o corpo do ser humano adquire com o tempo e com o processo do envelhecer. Ademais, quando cita que “queria ter me tornado a velha que eu inventei, esta extraordinária Leocádia”, faz referência a uma personagem da sua obra *Cartas de um sedutor* (2018) – uma das obras que formam a trilogia obscena. Hilda termina a crônica transcrevendo um trecho da obra em que a personagem Leocádia é descrita detalhadamente – uma velha que deseja ter relações sexuais com homens mais novos. Como tem vergonha da própria velhice, Leocádia pede a sua secretária, Joyce, mulher bonita e jovem, que marque os encontros com os rapazes e só diga a eles que se trata de um encontro com uma mulher velha quando a conversa terminar. Como retribuição, Leocádia paga aos rapazes uma generosa quantia.

Por meio dessa transcrição, Hilda não apenas explicita seu desejo em querer ser uma velha com poder aquisitivo para realizar seus desejos mais escondidos, ou, ainda, uma mulher velha mais ativa, como também ultrapassa as fronteiras do que só é aceito para os homens, ou seja, comprar seu prazer. Por fim, é interessante notar que, em diversas crônicas, Hilda finaliza os textos com trechos de seus romances ou com estrofes de seus poemas. Tal estratégia retoma a sua vontade de ser lida pelo público e, assim, popularizar sua obra.

Portanto, as crônicas de Hilda Hilst marcaram o seu estilo único e transgressor em um gênero textual conceituado como cotidiano e mais próximo do leitor. Importante destacar como as crônicas hilstianas rompem os padrões de gênero – nelas, o desejo feminino é explicitado, principalmente quando tal desejo é protagonizado pela voz de uma mulher idosa – a própria Hilda. Dessa forma, a linguagem obscena e particular da escritora atingiu outros grupos de leitores durante a publicação semanal no *Correio Popular* – com boas ou más recepções, em razão do seu vocabulário sem pudores. Além disso, a recorrência do tema velhice nas crônicas foi mais um indício de como a autora possui apreço por abordar esse tema. No próximo capítulo, vamos notar como a abordagem sobre a velhice continuará nas prosas de ficção da autora.

3 “COMO ESTÁS VELHA HÁ TEMPOS”: UMA LEITURA SOBRE A VELHICE FEMININA NA PROSA DE FICÇÃO DE HILDA HILST

É bem verdade que o escritor está sempre falando de si mesmo, porque é somente através de nós mesmos que podemos nos aproximar dos outros.

Hilda Hilst

Como abordado nos capítulos anteriores, a velhice recebe destaque em diversas obras de Hilda Hilst. Neste capítulo, em especial, vamos analisar como a velhice feminina é construída na prosa de ficção da autora. Para esse objetivo, escolhemos três textos: o conto “Agda”, que inicia a coletânea de contos *Kadosh* (2018), publicada em 1973; o conto “Bestera”, que integra a obra *Cartas de um sedutor* (2018), publicada em 1991 e pertencente à fase anunciada como pornográfica da autora; e, por fim, o fragmento “Berta e Isabô”, texto com linguagem teatral e publicado na versão mais recente da coletânea *Cascos e Carícias* (2018), editada pela Nova Fronteira.

Anteriormente, nas crônicas, notamos como a velhice foi inserida em um gênero mais livre e próximo do cotidiano do leitor – nesse tipo de texto, Hilda poderia burlar mais facilmente a noção de real e ficção. Esse aspecto foi notado quando, em diversas crônicas, a autora incluía os problemas sociais da época – como a política, a desigualdade de gênero e as imposições sociais. Além disso, nas crônicas, Hilda também mencionou diversos aspectos da própria vida – como a interação com amigos, familiares e outros autores. No entanto, também há elementos híbridos nessas crônicas – como quando Hilda imaginou o “esquadrão geriátrico” ou quando a autora incluía trechos de seus poemas ou romances.

Na prosa de ficção, os contos e fragmentos selecionados fazem parte do campo ficcional, do que é imaginado. Entretanto, como a própria Hilda citou em diversas entrevistas, aspectos de sua vida norteiam suas obras ficcionais e poderemos encontrar referências a tais aspectos. E, quando a velhice é o tema

destacado em tais textos, as referências à vida pessoal da autora são ainda mais evidentes.

Desse modo, a escolha desses textos foi essencial para delinear como a velhice é construída na prosa de ficção da escritora e para evidenciar como o próprio envelhecer de Hilda Hilst está presente nessas obras. No decorrer da análise, poderemos notar personagens velhas inseridas em diversos contextos, como a preocupação com a morte, o erotismo senil e a desconstrução de padrões de gênero.

3.1 “Depois velha bruaca”: a velhice feminina no conto “Agda”

“Agda”, conto que inaugura a coletânea *Kadosh* (2018), é um texto que, segundo as definições de Bakhtin (2015), se encaixa em uma prosa polifônica, heterodiscursiva. Isso porque, nesse conto, podemos notar a inclusão de diversas vozes, não se resumindo apenas à voz da protagonista que nomeia o título. Tal recurso é um estilo usado na prosa de ficção e que Hilda Hilst adotou na escrita não só²³ desse texto:

[...] Em vez da plenitude virginal e da inesgotabilidade do próprio objeto, revela-se para o prosador a diversidade de vias, caminhos e sendas nele estendidos pela consciência social. Ao lado das contradições internas do próprio objeto, revela-se ao prosador também o heterodiscurso social em torno dele, aquela mescla babilônica de línguas que passa em torno de qualquer objeto: a dialética do objeto se entrelaça com o diálogo social em torno dele. Para o prosador, o objeto é o ponto de concentração de vozes heterodiscursivas, entre as quais deve ecoar também sua própria voz; essas vozes criam o campo necessário para a voz do prosador, fora da qual os matizes de sua prosa ficcional são imperceptíveis, “não ecoam” (BAKHTIN, 2015, p. 51).

²³ Segundo Anatol Rosenfeld (1970), a forma dramaturgica, que se utiliza da polifonia, é uma estratégia frequente em Hilda Hilst. O ensaio de Anatol Rosenfeld pode ser encontrado em: <https://www.angelfire.com/ri/casadosol/criticaar.html>. Acesso em: 10 jun. 2023.

Além da voz da protagonista Agda, encontramos no conto as vozes de outros personagens que são essenciais para compreender como a visão da velhice é construída nesta obra. São eles: a mãe de Agda, o médico, Ana – empregada de Agda – e o pai da protagonista. Os discursos desses personagens vão construir conjuntamente com o discurso de Agda o entendimento sobre o processo do envelhecer.

O discurso de Agda traz um contraste acerca da velhice: em um primeiro momento, a protagonista nega sua própria velhice; no decorrer da narrativa e com a entrada da percepção de outros personagens, Agda aceita sua condição. Ao negar sua velhice, Agda usa o envolvimento amoroso com um homem mais novo como apoio para a rejeição de sua condição, isto é, a de uma mulher velha com o corpo envelhecido. Percebe-se aqui o esforço da personagem em construir a “melhor imagem possível” de si mesma, como se criasse uma máscara de um ego ideal.

[...] Ele virá porque eu existo, eu sou meu corpo, corpo de Agda, corpo que vai amanhecer ao lado de outro corpo tênue, os pequenos círculos rosados, não, nunca tive filhos é por isso que eles são bonitos, ele vai tocar, vai dizer são muito bonitos, Agda, e quando eu me deito o rosto fica mais liso, vou soltar os cabelos, e quando eu me deito parece que a boca fica sempre sorrindo, ficarei sorrindo e devo tomar cuidado no momento do gozo, nada de esgares, nenhum grito, apenas um tremor, [...] (HILST, 2018, p. 134).

Entretanto, ao reconhecer as mudanças no corpo acarretadas pelo envelhecer, Agda aceita essa condição e, ao mesmo tempo, inicia um sentimento de repulsa e vergonha pelo próprio corpo. Ademais, com essa aceitação, Agda também começa a imaginar o amante rejeitando-a – no trecho seguinte, poderemos notar que, a partir das sequências que utilizam as metáforas de luz e sombra, o contraste entre velhice e juventude está representado nessa oposição, ou seja, a juventude como o que é iluminado, claro; e a velhice como sombra, escuridão.

[...] depois de tudo a vergonha, é sim, vergonha, ele dirá aos amigos a velha gania nas minhas mãos, a velha amarela estertorava até com a ponta dos meus dedos, dedos tua mão meu amor, não é preciso tua mão sobre o meu todo baço, tua mão ensolarada sobre o meu corpo de sombra, eu raiz avançando no debaixo da terra, raiz-corpo-carne, coisa que se desmancha,

não não deves tocar, não maltrates a luz essa que sai dos teus dedos [...] (HILST, 2018, p. 133).

Tal percepção que rejeita a chegada da velhice e de suas consequências no corpo feminino também aparece no discurso da mãe de Agda. O conto, inclusive, inicia com Agda recordando as falas de sua mãe – falas essas que se resumem a conselhos para evitar os sofrimentos advindos com a velhice:

Lembra da tua mãe quase no fim dizendo não suportarás, minha filha, tu que te cuidas tanto, o creme de laranja para o rosto, o outro para as mãos, o verdeclaro para o corpo, a cinza do fogão para clarear os dentes, filha não suportarás é melhor morreres Agora Agora a vida ao redor de ti, limpa limpa, me olha, e sobretudo não ames, NUNCA MAIS, hás de ter tanta vergonha, se alguém te toca já sabes do triste da tua carnação, tudo baço baço, e as mãos, olha as mãos, chama-se a isso ceratose, filha, é de velhice, primeiro a mancha, depois uma crosta nada espessa [...] (HILST, 2018, p. 132).

Ao relembrar os cuidados que a filha tinha com a aparência, a mãe de Agda conclui que a filha não suportará a velhice e os traços característicos de sua chegada, ou seja, as marcas no corpo, como as rugas, a flacidez e a perda dos dentes. Assim, aconselha Agda a morrer antes de envelhecer. Outrossim, pede para a filha não amar nunca mais – tal conselho vem do sentimento de vergonha pelo próprio corpo envelhecido ao consumir o amor com o amante por meio da relação sexual; e, também, “pelo triste da tua carnação”, isto é, a aproximação da morte – somos seres mortais, “feitos de carne” e o amor não deve ser uma prioridade quando o fim se aproxima. A voz da mãe de Agda representa, então, a voz de alguém que já vivenciou a experiência do envelhecer feminino.

Essa visão negativa e pessimista acerca da velhice continuará no discurso do médico. Agda resolve se consultar e as instruções apontam um teor de que nada mais pode ser feito para reverter as marcas da velhice no corpo:

Pequeno nódulo na veia, veia nodosa, nódulo varicoso, nó, tateio, uma coisa doutor, isso não estoura não? É provável, senhora. E outra coisa doutor: a flacidez aqui, perto das axilas, essa essa, exercícios quem sabe? Ele sorri: mangas compridas. Eu sei, mas é o tato, o senhor compreende? Alguém lhe toca, minha senhora? Mil perdões, senhora, não quis dizer, enfim quero dizer que para revitalizar essa espécie de flacidez, assim na

sua idade, cinquenta? Cinquenta e cinco? Enfim essa espécie de flacidez não tem solução, minha senhora, a música erudita, quem sabe... seria uma distração... (HILST, 2018, p. 133).²⁴

O discurso do médico retoma o argumento de autoridade da Medicina dos romances naturalistas, no entanto de forma impotente e não confortadora – “alguém lhe toca, minha senhora?” repercute a ideia de que não existe lugar para sexualidade na velhice. Além disso, o médico representa também o olhar clínico – ou seja, não pode criar empatia com o paciente – e aprende a ver a proximidade da morte no corpo envelhecido – nada mais pode ser feito, nada mais pode ser vivido. Agda deveria se distrair, ouvir “música erudita” e não pensar nas marcas do corpo ou em ser amada. Aqui não há um conselho tão abrupto quanto o da mãe, ou seja, a morte como resolução da velhice e dos sofrimentos do corpo. No entanto, o “se distrair”, usar “mangas compridas” revela que a velhice deveria ser escondida e que a distração seria o melhor artifício para não pensar nas consequências do envelhecer e, sobretudo, na morte.

O discurso de Ana, a empregada de Agda, é menos intolerante no que tange à velhice. No entanto, o estranhamento ao notar que Agda, uma mulher mais velha, estava se relacionando com um homem mais novo existia em suas palavras e sinaliza o olhar do senso comum acerca de relações com diferença de idades – e, principalmente, pela figura mais velha da relação ser uma mulher.

Sabem, no começo a gente não acredita, era delgado, menino quase, os vinte anos nunca se notava, eu ria porque... enfim, era inadequado, Agda não era franzina, os senhores vão ver, muito mulher a coitada, eu ria porque... os senhores sabem, não se usa mulher mais velha e bezerrinho assim, mas não havia maldade em mim aqui por dentro, não senhores, apenas graça, pura graça, o mocinho era raro, boca linda, o olho de um tamanho, era pra ver, grande, um tesouro, e os cabelos então, tudo adoçado, dava pena sabe, Agda pesada vagarosa [...] (HILST, 2018, p. 138).

²⁴ Observa-se que Hilda, nesta passagem, cita o poema “pneumotórax” (2013), de Manuel Bandeira, e o conto “Ruídos de Passos” (2016), de Clarice Lispector, quanto à ironia e indiferença das personagens médicas de ambos os textos.

Ver BANDEIRA, Manuel. *Libertinagem*. Global Editora: São Paulo, 2013.

Ver LISPECTOR, Clarice. *Todos os contos*. Rocco: Rio de Janeiro, 2016.

A voz de Ana também é responsável por narrar o caso de amor entre Agda e o jovem rapaz. Essa estratégia discursiva é importante, visto que retira o papel da própria Agda de narrar o seu caso de amor – algo que poderia ser facilmente negado por causa do estado delirante da personagem por causa da subjetividade fragilizada. Assim, para trazer veracidade ao caso, um olhar externo comprova o que aconteceu – o olhar do moço por meio de Ana.

Pois não, senhores, vou lhes mostrar o lugar, sim sim trabalhava com ela há muito tempo, sim eu me chamo Ana, vamos indo, sabem, o moço não quis mais vê-la, estava certo o pobre, daqui do meu quarto eu ouvia o que se passava lá, o que ele dizia no quarto de Agda, dizia: assim como tu és, eu quero assim, não é nada com o corpo, que me importa o teu corpo? É o clarão que tens, o sortilégio, o ímpeto, nada em ti é penumbra, Viva Iluminada, existo porque tu me sonhaste palmo a palmo, existo porque a cada instante refazes o que não é triste em mim. A vertigem do teu existir, amada, juro senhores que era assim, que o moço dizia assim (HILST, 2018, p. 138).

Outro ponto a ser destacado nesse trecho é a oposição luz e sombra que vimos anteriormente. Enquanto, na visão de Agda, ela era sombra, escuridão, trevas; na voz do jovem, ela era luz – “É o clarão que tens”, “Viva Iluminada”. Assim, de acordo com as vozes dos sujeitos, a percepção da velhice muda conforme a visão que cada um tem sobre Agda e sua condição.

Por último, temos a voz do pai da protagonista. Esse discurso é o mais complexo de todo o conto, pois representa o delírio, a loucura. Agda visita o pai em um sanatório e, por diversas vezes, as vozes dos dois personagens se confundem.

Assim isso-eu: nenê rosado te dou doçuras, me dás babas, mijadas, te amo, depois menina púbis delicado, te dou balas, botas, boró, te dou sorrisos, és toda lisa, dura, bocaxim, depois mulher te dou boró outra vez para que me dêes aquilo mesmo, te dou, me dás, depois velha bruaca, bocarela cala a boca, fedes amarelecida, não te dou, não me dás, ninguém te toca, [...] (HILST, 2018, p. 135).

Nesse trecho, além da sequência que explicita a linha evolutiva de uma mulher – nenê, menina, mulher e velha bruaca – e tal evolução estar associada à sexualidade e ao corpo, a visão negativa sobre a velhice retorna. O pai de Agda

também representa a voz de um sujeito que vivencia o envelhecer – mas um envelhecer rodeado pela loucura. Esse personagem também aconselhará Agda com o mesmo conselho que a mãe expôs no início do conto, ou seja, a morte. Entretanto, a morte representada pela voz do pai é acompanhada por instruções de como Agda deve construir o seu próprio fim.

da casa grande, perto da casa dos porcos tem uma terra dourada, na segunda estaca, na cerca da direita, cavas. Descobri muito tarde, não deu tempo, tua mãe chamou os homens, tive que ficar aqui, mas tu podes aproveitar, engole a terra dourada, engole, era isso que eu ouvia, engole também, minha filha, mais tarde quando estiveres velha põe um punhado na mão e o objeto-demônio-abominável vai te mostrar outra cara, retrocesso, terra carpida. O quê, pai? Retrocedes, filha, outra vez a juventude, infância, adolescência, depois o nada, mas vale a pena (HILST, 2018, p. 138).

Agda aceita o conselho – e seu destino – e, ao notar que o jovem rapaz não voltará, decide “retroceder”, como o pai aconselhou. Assim, começa a cavar na localização que o pai, anos antes, também tentou consumir o próprio fim, mas sem sucesso. Tal fim, ou seja, a morte, é representada metaforicamente como o retorno à terra.

Vai, Agda, mais para o fundo, Ai, vou indo, aquele corpo ténue nunca mais sobre mim, ai nunca mais, vida morte expelida ai eu era lúcida limpa, a carne era lisa, ai os mistérios gozosos, o gozoso de mim, o grande gozo que é afundar a carne amarela e velha nesse lodo e nunca mais ninguém me TOCAR, NUNCA MAIS NUNCA MAIS (HILST, 2018, p. 139).

“Agda” é um conto em busca de apreender diversas faces da velhice por falas entrecruzadas. Beauvoir expõe que a chegada da velhice não é uma condição facilmente aceita pelo sujeito e, na maioria das vezes, a velhice somente é constatada quando pessoas de fora sinalizam ao sujeito que ele realmente envelheceu: “A velhice é particularmente difícil de assumir, porque sempre a consideramos uma espécie estranha: será que me tornei, então, uma outra, enquanto permaneço eu mesma? [...] É normal, uma vez que em nós é o outro que é

velho, que a revelação de nossa idade venha dos outros” (BEAUVOIR, 2018, p. 302).

Por fim, nesse conto, encontramos referências da vida pessoal de Hilda Hilst. A própria autora confessou, em entrevista, que “Agda” foi um conto escrito quando ela vivenciou o amor por um homem mais novo – esse homem foi Mora Fuentes: “Aos quarenta anos, me apaixonei por um jovem de dezoito anos, o nome dele é Mora Fuentes. Baseada nessa paixão, eu escrevi Agda, uma personagem que pressentia a velhice diante de um homem mais jovem” (HILST. *In*: DINIZ, 2013, p. 155). Além dessa referência, o pai de Agda é um personagem baseado no próprio pai de Hilda Hilst. Também em entrevista, a autora confirmou a semelhança, principalmente em uma das frases que o personagem pronuncia no conto.

Acho que só se escreve por motivos como este: a presença, na família, de uma figura trágica que pode tanto ser a da mãe quanto a do pai, às vezes a dos dois... Figuras trágicas de verdade. Em um dos meus textos, um personagem diz: “Dê-me três dias, serão apenas três dias, de amor”. Era esse tipo de coisa que meu pai me dizia. Foi preciso que a impulsão amorosa que esse homem tinha me provocado – porque se tratava realmente de amor, de um amor intenso, muito vital, mas com um componente patológico –, foi preciso que algo da confusão conflituosa em que eu me encontrava saísse de mim. Isso me estimulou para a necessidade de escrever (HILST. *In*: DINIZ, 2013, p. 38).

Podemos inferir disso uma espécie de “educação sentimental” para a vivência da velhice como um processo a ser construído – uma “mudança de pele” paulatina até a introjeção do velho em si, ou como uma catástrofe delirante, uma negação patológica.

3.2 “É bom ser estranho e velho”: o erotismo senil no conto “Bestera”

Na saudosa e conhecida entrevista que concedeu à TV Cultura, em 1990, durante o lançamento de *O caderno rosa de Lori Lamby*, Hilda Hilst afirmou: “A

santa resolveu levantar a saia²⁵”. Essa fala está relacionada à mudança na escrita da autora que, a partir desse ano, resolve criar, como estratégia de vendas, a entrada no universo da literatura pornográfica. Cansada de escrever as ditas “obras sérias” e não ser procurada pelas editoras e, ao mesmo tempo, não ser entendida pelo público leitor, Hilda começa a escrever as “bandalheiras”: em 1990, inaugura a trilogia obscena com o já mencionado *O caderno rosa de Lori Lamby* (2018); no mesmo ano, publica *Contos d’ escárnio – textos grotescos* (2018); e, em 1991, finaliza a trilogia com a obra *Cartas de um sedutor* (2018).

O conto “Bestera” faz parte de *Cartas de um sedutor* (2018)²⁶. Essa obra rompe com o conceito fechado e único de gênero textual, pois nela podemos encontrar cartas, contos, fragmentos e até trechos típicos da linguagem teatral. Até o capítulo XX, a narrativa é realizada pelo personagem Karl, um libertino rico que conta suas vivências sexuais por meio de cartas. A partir do término do capítulo XX, inicia-se a narração de outros gêneros textuais e muda-se também o personagem-narrador: o mendigo Stamatius – ou simplesmente Tiu – assume a narrativa e a composição dos contos e fragmentos que serão expostos até o término da obra. Esses textos não são lineares e caracterizam-se pela narração explícita de aventuras sexuais – como veremos em “Bestera”.

A trama principal no conto “Bestera” foca-se na protagonista Leocádia, uma velha rica que deseja comprar o seu prazer, isto é, oferece dinheiro a rapazes jovens em troca de relações sexuais. Para esse fim, contrata uma secretária jovem e bonita – Joyce²⁷ – para seduzir os rapazes e fazer a oferta final. Durante a narrativa, notamos que Leocádia rompe com o arquétipo da velha assexuada – um arquétipo construído, sobretudo, pela religião cristã ao relacionar a imagem da mulher na velhice com a imagem da Virgem Maria, ou seja, a imagem de uma mulher recatada, assexuada e que preza pela família. Além dessa ruptura, segundo as definições de Bakhtin (1987), Hilda carnavaaliza, inverte a lógica tradicional dos padrões de gênero ao incluir uma personagem mulher que compra o seu prazer – visto que, na

²⁵ A entrevista está disponível no Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=5yeFhO4G2OQ>. Acesso em: 10 jun. 2023.

²⁶ Paródia aludindo ao livro *Diário de um Sedutor* (1843), de Soren Kiekegaard. Neste livro, o autor discute o seu noivado com Regina Olsen e faz uma digressão sobre o Don Giovanni, de Mozart.

²⁷ Referência à James Joyce, criador da personagem Molly Blom no livro *Ulisses* (1920), para a qual cria um monólogo recheado de passagens transgressivas.

sociedade, o comum e perpetuado é a figura do homem que paga pelo prazer, e a mulher como submissa, representada na imagem da prostituta.

Segundo Moraes (2015), o erotismo senil nas obras de Hilda Hilst se caracteriza “pela absoluta falta de pudor com que introduz seus protagonistas, cujas idades avançadas não impedem a prática das mais atrevidas atividades lúbricas” (MORAES, 2015, p. 115). Isso se torna claro desde as primeiras linhas do conto, quando somos apresentados à descrição da protagonista Leocádia.

CANSEI-ME DE LEITURAS, conceitos e dados. De ser austera e triste como consequência. Cansei-me de ver frivolidades levadas a sério e crueldades inimagináveis tratadas com irrelevância, admiração 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 (HILST, 2018, p. 541).

É imperioso relacionar o desabafo inicial da personagem, que se cansou “das leituras, dos conceitos, dos dados”, ou seja, das informações sérias que deveriam nortear a sociedade, e que “cansou das frivolidades” que ganham atenção social – e que não deveriam – como o próprio desabafo de Hilda Hilst. Como visto no capítulo anterior, Hilda evidenciou esse descontentamento de forma mais explícita nas crônicas e, como já mencionado, a mudança para a literatura pornográfica serviu como justificativa para a superficialidade que caracterizava o interesse da sociedade brasileira da época. O desejo de Leocádia desdobra outros preconceitos, tabus da época, sob o efeito humorístico de termos como “berimbar”. Portanto, como vamos analisar, as “bandalheiras” da autora também rompem com o teor superficial que caracteriza, de um modo geral, os textos pornográficos.

Diferentemente do conto “Agda”, em “Bestera” a protagonista assume a narrativa – assim, temos uma narração em primeira pessoa. Tal estratégia discursiva, de acordo com os estudos de Maingueneau (2010), faz-se importante para o dispositivo pornográfico: temos um sujeito focalizador, que conta suas aventuras sexuais e, ao mesmo tempo, constrói uma falsa relação de transparência com o leitor – a explicitação do corpo e a exposição do ato sexual atingem um efeito de verossimilhança por serem narradas em primeira pessoa. É o que notamos quando Leocádia narra seu envolvimento com dois amantes – amantes esses

inusitados para terem relações sexuais com uma velha senhora, pois um era padre e o outro era um jardineiro.

O monsenhor Ladeira foi um excelente amante mas sempre se esquecia do terço e a cada semana comprava um. Mandaram-no para Roma. Pena. As ferramentas eram o fetiche de um taurino. Amava tanto a terra que só conseguia o prazer se tivesse ancinhos pás enxadas ali ao pé da cama. Desgostoso com a vida foi ser jardineiro num convento. Um tipo Wittgenstein. Tinha um bom mondongo (HILST, 2018, p. 543).

A citação de Wittgenstein rompe com a pseudotransparência que todo pornógrafo promete, já que se trata de uma floresta cerrada intertextual. A escolha na profissão dos amantes também anuncia certas relações que são frequentemente usadas na literatura pornográfica: a figura do padre nos lembra as personagens lúbricas de vários clássicos que, no dispositivo pornográfico, servem como transgressão dos espaços do sagrado e do profano. Quanto ao jardineiro, há uma relação de subordinação – Leocádia é uma velha rica; o jardineiro, um empregado comum. Logo, nota-se uma relação de poder e que é constantemente replicada no dispositivo pornográfico.

Outro ponto de subversão que podemos notar no conto é a questão da maternidade. Na discussão do primeiro capítulo desta pesquisa, vimos como as instituições sociais tendem a moldar a mulher para o papel materno e, quando a mulher chega à velhice, o papel de mãe deve ser transformado no de avó. Dessa forma, a família se torna um compromisso de vida. Leocádia é mãe – seu filho, por ironia, se chama Leocádio –, e a semelhança só permanece no nome. Leocádio tem uma personalidade completamente distinta da personalidade da mãe – é casado, recatado e de poucas palavras. Por conta dessas diferenças, e da frequente intromissão da nora, Leocádia não gostava de suas visitas e preferia manter distância do eixo familiar: “Graças a Deus, agora não me incomodam mais. Leocádio me telefona vez ou outra. Ah, como é delicioso e prático que as pessoas nos pensem estranhas...” (HILST, 2018, p. 543).

A esposa de Leocádio tenta alertá-lo para as “excentricidades” da sogra e sugere que a interne num asilo – destino comum que a maioria das famílias escolhe para os entes mais velhos:

“Leocádio, sua mãe está louca. Como é que você pode deixá-la aqui sozinha quando ela deveria estar naqueles belos lugares onde as velhinhas bordam, cantam canções de ninar, fritam bolinhos... você já viu as ferramentas que ela tem debaixo da cama?” (HILST, 2018, p. 543).

Ao chamá-la de louca, a esposa de Leocádio retoma um padrão comum para nomear mulheres que não seguem os comportamentos esperados do gênero ou da idade – o da loucura ou histeria. Basta nos lembrarmos de como a histeria foi utilizada como diagnóstico médico, ao longo do século XX, em mulheres que assumiam livremente seus desejos sexuais, semelhantemente ao perfil de Leocádia.

Quanto à percepção do próprio corpo envelhecido, inicialmente, Leocádia sentia vergonha de sua aparência. É o que podemos notar quando a personagem lista suas exigências para que Joyce encontre os amantes ideais:

Expliquei-lhe principalmente que o homem deveria ser jovem. Que ela se certificasse de sua potência. Que não me mandasse ninguém com bimba ou bilunga. Que estando comigo o homem ficasse mudo. 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 (HILST, 2018, p. 542).

A fronha, então, serviria como objeto para esconder o rosto, visto que tinha receio de assustar os jovens amantes com a sua aparência senil. O primeiro deles, ao constatar que Leocádia usava a fronha durante o ato sexual, a interroga: “tem alguma coisa na cara pra esconder? só velhice. minha avó também é velha e eu gosto dela. mas não fodes com ela, pois não? ah, mas também ela não tem essa pataca! compreendo” (HILST, 2018, p. 544). Assim, ao querer esconder sua própria velhice durante o ato sexual, Leocádia utiliza-se de estratégias sedutoras como escudo defensivo contra o olhar do outro. E o amante, ao confirmar que prosseguiu com o ato por causa da “pataca”, ou seja, da generosa quantia, contribui com a construção da troca de interesses – enquanto Leocádia ambicionava o prazer sexual, o amante desejava o dinheiro oriundo daquela relação: “olhou o dinheiro,

acariciou-o, guardou-o e disse-me sorrindo: tô sempre às ordens, viu, dona?” (HILST, 2018, p. 544).

Entretanto, no final da narrativa, percebemos que Leocádia muda a percepção acerca do seu corpo envelhecido: ela não usa mais a fronha durante as relações sexuais, principalmente quando conhece Bestera, o amante que nomeia o título desse conto: “O Bestera também é muito ‘sensuar’, pensei semanas depois, quando o conheci. Estou feliz. Até já tiro a fronha” (HILST, 2018, p. 544). Desse modo, a felicidade ao alcançar o prazer sexual é tamanha que, a vergonha sobre o próprio corpo já não é mais impeditiva para esse fim.

Ademais, a junção de elementos populares com elementos da alta cultura aparece também nesse texto como em outros livros da autora como vimos apontando. Essa combinação linguística e textual é uma das principais características dos textos pornográficos hilstianos e rompe com a ideia de superficialidade que acompanha a maioria das obras que tenham o sexo explícito como tema. Tal estilo é encontrado no conto desde a discussão entre Leocádia e Joyce sobre o uso da mesóclise – colocação pronominal que é referência no uso da norma prestigiada, ou seja, a norma culta da língua portuguesa:

Senhora, retrucou, será bastante difícil convencê-los, mas portar-me-ei, desculpe a mesóclise... E saiu correndo em direção ao banheiro. Na volta explicou-me que havia sido professora e sempre tinha ligeiras náuseas quando usava a mesóclise, mas diante de um assunto tão repugnante (no seu entender) e acrescido de mesóclise, teve que vomitar mesmo (HILST, 2018, p. 542).

Chama-se Joyce (!). É mignon e deliciosa, peitinhos de adolescente, tem trinta mas dá-se-lhe vinte (eu não tenho medo da mesóclise) [...] (HILST, 2018, p. 542).

O próprio nome Joyce também faz referência a um elemento da alta cultura – é inspirado em James Joyce, famoso romancista irlandês do século XX. E, em outros momentos do conto, Leocádia cita o nome de mais autores, como Chesterton, renomado crítico inglês, e Wittgenstein, filósofo britânico.

Não acreditei no que eu ouvia. Seria algum Chesterton amiguinho dela? Um professor? Algum político? Não senhora, refiro-me a Gilbert Keith Chesterton, novelista ensaísta crítico e humorista inglês. Meu Deus! exclamei, eu que deixei de pensar para continuar a viver me vejo diante de alguém que leu Chesterton (HILST, 2018, p. 542).

Desgostoso com a vida foi ser jardineiro num convento. Um tipo Wittgenstein. Tinha um bom mondrongo (HILST, 2018, p. 543).

Com a constância na citação de elementos tidos como prestigiados, pertencentes à alta cultura, há também o outro lado: o uso de elementos populares. É o que percebemos com a reprodução, na fala dos amantes, do dialeto caipira, marcado, principalmente, com a omissão de letras na pronúncia – como em “véia” – e com a troca do som final de palavras – como em “sensuar”: “qué saber, dona? a senhora é uma veia muito sensuar!” (HILST, 2018, p. 544). O próprio título está marcado com esse dialeto – a grafia de “Bestera” omite o i do encontro vocálico.

Por fim, o uso de palavras obscenas é importante para o dispositivo pornográfico – visto que induz o leitor a imaginar explicitamente partes do corpo e atos sexuais. Além disso, a escolha desses termos também pertence ao eixo da linguagem popular: principalmente as palavras que apelidam os órgãos sexuais, como “caceta” e “roxinho”.

Saiu do quarto. De repente gritou do outro lado da porta: tenho um amigo chamado Bestera que também é supimpa de caceta, posso indicá-lo à Joyce? pode sim, respondi. e por que ele se chama Bestera? um cara quis dar o roxinho e muita grana pra ele, e ele respondeu: cu de mancebo só espio e não meto. todo o mundo achou uma bestera, porque com grana a gente mete em qualquer buraco (HILST, 2018, p. 544).

Em “Bestera” encontramos a velhice feminina desconstruída, isto é, em diversos momentos do conto, percebemos como Hilda Hilst rompeu com padrões de gênero e comportamentos construídos há anos: desde a velha que não é assexuada até a compra do prazer por uma personagem feminina. Diferentemente de “Agda”, aqui temos uma visão mais otimista e, por que não, escrachada da velhice. E a escolha pelo discurso pornográfico acentua essa construção de uma velhice mais cômica e transgressora.

3.3 “Essa véia é safada”: o erotismo senil no fragmento pornogerátrico “Berta e Isabô”

Em 2004, ano em que Hilda Hilst faleceu, Alcir Pécora – professor, crítico literário e organizador das obras de Hilda Hilst que foram publicadas pela Editora Globo – foi convidado a escrever sobre um conto inédito da autora. Quando se deparou com o texto, notou que sua estrutura não fazia jus à definição de conto, tampouco poderia ser considerado um texto completo. “Berta e Isabô” – título desse fragmento – é um texto escrito em formato de diálogo e que, por conter algumas rubricas – isto é, indicações cênicas – poderia ser considerado um fragmento teatral. Esse fragmento apresentava apenas três personagens e uma trama que poderia se estender, mas que, por escolha da autora, se fez inacabado.

O diálogo poderia se estender por páginas a fio, como índice de construção típica das personagens e da forma de vida associada a elas. Também admitiria uma performance teatral, como fica evidente pela irrupção de uma personagem distinta das duas protagonistas, mas não externa ao assunto debatido por elas. Juntando estas duas observações, o que temos em mãos são esquetes de diálogos teatrais (PÉCORA, 2013, n.p).

Quanto à publicação desse fragmento, Alcir Pécora relata que, de acordo com as características dos textos hilstianos, ele poderia tanto fazer parte de uma crônica quanto ser incluído em uma obra obscena da autora. Sobre a similaridade com as crônicas, Pécora diz que a crítica ferrenha e cômica do fragmento coincide com a abordagem nas crônicas, por meio da “provocação e o gosto perverso de repreender, pelo riso, a falsidade matuta e conservadora, exposta de maneira caricata e ridícula” (PÉCORA, 2013, n.p). Vimos tal provocação no segundo capítulo desta pesquisa, quando Hilda zombava das atitudes do presidente e do conservadorismo de alguns leitores usando trechos de suas obras pornográficas na escrita das crônicas. Acerca do fragmento ter a possibilidade de ser incluído em uma obra obscena, Pécora defende o erotismo do texto e as contradições dos personagens, que evidenciam, também, uma crítica a determinados

comportamentos sociais: “O acento do texto recairia, então, na contraposição (e não na identidade, como no caso anterior) entre a murmuração mesquinha que baliza a vida ordinária e as aspirações elevadas de personagens de exceção” (PÉCORA, 2013, n.p).

Não ironicamente, o fragmento “Berta e Isabô” foi publicado em duas coletâneas: uma reservada aos textos obscenos de Hilda; e a outra, às crônicas. A primeira, *Pornô Chic*, foi publicada em 2014 pela Editora Globo. Nessa edição, o fragmento vem acompanhado pelo seguinte subtítulo – “Um fragmento pornogerátrico rural” – e está incluído na seção “Outros textos pornô”. Quanto à edição na coletânea de crônicas, foi publicado na edição atualizada de *Cascos e Carícias*, nomeada como *132 crônicas: “Cascos & Carícias e outros escritos”*, publicada em 2018 pela editora Nova Fronteira. O fragmento é o último texto da coletânea e também está acompanhado pelo subtítulo que, de alguma forma, resume a pequena trama.

O enredo se baseia na conversa entre duas velhas senhoras – Berta e Isabô – que começam a falar sobre as “partes de baixo” e a vida sexual alheia. O terceiro personagem – Seo Quietinho – aparece já no fim do diálogo e como um visitante que tem um objetivo muito claro – ter relações sexuais com uma das duas senhoras. O fragmento termina com Isabô aceitando o convite de Seo Quietinho para “fazê aquelas coisa”. A linguagem dos personagens é caracterizada pelo dialeto caipira, pelo uso da modalidade informal e pelos termos obscenos que marcam os textos pornográficos de Hilda Hilst.

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, 2018, p. 332).

Em primeiro plano, chama-nos a atenção o nome das protagonistas: Berta e Isabô. Alcir Pécora detalha a hipótese de que Hilda Hilst tenha se inspirado no nome de duas outras personagens – personagens essas famosas por fazerem parte de dois romances vitorianos consagrados e escritos por mulheres.

Pode-se pensar, por exemplo, na Isabella Linton de *O morro dos ventos uivantes* (1847), de Emily Brontë. Ainda mais por estar na companhia de “Berta”, nome que insinua o de Bertha Mason, personagem de *Jane Eyre* (1847), romance de Charlotte Brontë (irmã de Emily). Duas personagens vicárias, estranhas ao encontro do verdadeiro amor (PÉCORA, 2013, n.p).

No primeiro capítulo desta pesquisa, vimos como Virginia Woolf (2019) discorreu sobre a escrita de autoria feminina no século XIX. As irmãs Brontë foram nomes importantes dessa época e que ajudaram na construção de um cânone formado exclusivamente por mulheres. No entanto, as obras dessas autoras chamavam a atenção por se concentrarem em temas do cotidiano, visto que as mulheres não tinham liberdade para sair, viajar, conhecer outras realidades distintas do eixo doméstico e familiar. Woolf defende, então, que os temas dessas obras, a escrita repleta de diálogos e a ênfase nas relações pessoais é uma clara influência do ambiente doméstico que aquelas autoras vivenciavam.

Assim, ao parodiar o nome dessas personagens consagradas – marcadas por uma personalidade recatada, pura e romântica – Hilda Hilst carnavaliza, mais uma vez, ao incluir tais nomes em personagens depravadas, escrachadas, com uma linguagem tida como vulgar e, até mesmo, cômica. Algo completamente improvável para o contexto do século XIX e, particularmente, para o contexto das autoras pioneiras do romance inglês de autoria feminina. Há, então, uma verdadeira subversão e que caracteriza a escrita hilstiana: “O violento contraponto dos registros produz o ridículo e o cômico da incongruência. É também o que permite que se entenda o diálogo, antes de mais nada, como pastiche e paródia, isto é, como exercício literário brincalhão que motiva parte da literatura hilstiana” (PÉCORA, 2013, n.p).

Outro ponto relacionado a essa “brincadeira literária” que Hilda Hilst faz no texto é como, não poupando nem a si mesma, se inclui no diálogo entre as duas protagonistas. Essa inclusão é marcada pela zombaria e pelo conservadorismo ao seu próprio comportamento, ou seja, uma velha senhora escrevendo textos pornográficos, repletos de palavras de baixo calão e expressões obscenas – resumida, na fala de Isabô, como uma “véia safada”.

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 (HILST, 2018, p. 331).

Sob o prisma do erotismo, o texto evidencia o que Moraes (2015) definiu como o erotismo senil, ou seja, o erotismo praticado na velhice. Mais uma vez, Hilda Hilst inclui como protagonistas personagens velhas e que não seguem o arquétipo da velha assexuada. Pelo contrário, temos no fragmento duas senhoras que a todo momento relembram vivências sexuais e a expõem de forma explícita. Além disso, o desejo pelas relações sexuais também está explícito e subverte, justamente, por não compactuar com a ideia de castidade.

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.
 Isabô: É cor de xereca de vaca?
 Berta: Ih..., boba, xereca de vaca é vermeia.
 Isabô: Tá mais pra cu de boi?
 Berta: Tu só pensa nas parte de baixo. Bordô é a cor dos óio da Zezé Cabrita.
 Isabô: ... num me fala nela, ela me tirô o Tonho de mim. (HILST, 2018, p. 331)

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, 2018, p. 332).

Esse cromatismo abordado no diálogo atua de modo oposto à linguagem literal da pornografia de massa. Ao retratar as cores dos órgãos dos animais, Hilst cria um efeito sinestésico pertinente ao estético. Desse modo, Hilda Hilst concede também espaço a um erotismo que é, de forma geral, apagado ou considerado inexistente. E, como “brincadeira literária”, se utiliza da comicidade e do escracho para mostrar o sexo dos velhos:

[...] o erotismo dos idosos fica condenado ao silêncio, até mesmo em tempos que se gabam de uma suposta “liberalidade sexual”. [...] É a essa

tarefa que se dedica o diálogo de Hilda Hilst, valendo-se de uma via expressiva muito cara à autora: o escracho” (MORAES, 2015, p. 113).

Quanto ao corpo envelhecido, em “Berta e Isabô”, Hilda Hilst evidencia uma estratégia inusitada: tal corpo – com suas fragilidades e perdas – é objeto propício para a prática do sexo na velhice. No trecho seguinte, a boca sem os dentes é carnavalizada, construída de modo que, deixa de ser uma perda, e passa a ser desejante, integrando o ato sexual.

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, 2018, p. 332).

Portanto, esse trecho marca não somente o corpo envelhecido e suas fragilidades, mas a possibilidade de um sexo particular dos velhos. Logo, não apenas o sujeito envelhece, mas a prática sexual também assume características do próprio envelhecer. A subversão em “Berta e Isabô” instiga não apenas pelas falas dos personagens, mas por Hilda Hilst construir um erotismo específico e particular dos velhos.

Nos três textos analisados neste capítulo, vimos como Hilda Hilst delineou a velhice de seus personagens, sobretudo, das personagens femininas. Notamos como a autora subverteu em diversos aspectos, como em referenciar o seu próprio envelhecer, na construção do erotismo senil e na ruptura de diversos arquétipos, principalmente o da assexualidade e da castidade na velhice. Dessa maneira, as velhas hilstianas dão voz a uma velhice transgressora e escrachada – similarmente à própria velha Hilda Hilst que, quando alcançou a velhice, se tornou ainda mais libertina e crítica aos comportamentos hipócritas e conservadores da sociedade brasileira.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta pesquisa não se propôs a traçar a velhice feminina como uma condição que terá consequências iguais às mulheres. Como cita Beauvoir (2018), a velhice é uma pluralidade de experiências e que não pode ser limitada a um conceito. Desse modo, traçamos, por meio da literatura, como essa fase da vida pode ser subvertida, remoldada e, sobretudo, pode ainda romper com arquétipos construídos há épocas por padrões meramente machistas.

Como exemplo dessa subversão, a escrita de Hilda Hilst serviu adequadamente para nosso objetivo. Outras autoras pertencentes ao quadro da literatura brasileira incluíram personagens velhas em suas prosas. No entanto, nenhuma delas subverteu tanto quanto a escrita extremamente ácida, escrachada e carnavalizada da autora.

Ademais, conforme Beauvoir (2018), a marginalização dos idosos só deixará de ser uma realidade quando a vida mudar. A vida, aqui, no sentido da produção capitalista. Enquanto as instituições sociais não mudarem o grau de importância com que tratam os velhos, a marginalização só tende a aumentar. Ainda, é importante lembrarmos de como os jovens são elementos necessários para essa mudança. Indivíduos que ainda estão ativos nessa sociedade de consumo, pautada pela força de trabalho, possuem mais recursos para lutar por melhorias. É algo clichê, mas a velhice é uma fase que pertence a todos os seres humanos. Logo, deve ser um tema mais notável não só nas políticas públicas, como também nas discussões sociais de diversos âmbitos.

A manutenção da memória social também é uma questão em que os idosos são elementos fundamentais. Como vimos com o estudo de Ecléa Bosi (1994), os velhos são porta-vozes do passado e da memória de determinada sociedade. E, quando pensamos na sociedade brasileira, essa preservação memorialística se faz ainda mais necessária. Deve-se repassar aos jovens eventos que marcaram o passado do país e que não devem se repetir – como a ascensão de movimentos radicais e autoritários, a extrema desigualdade social e de gênero, e a infeliz herança da escravidão, ou seja, a desigualdade racial.

Além dessas questões, vimos nesta pesquisa a discussão sobre a literatura de autoria feminina. Conforme Woolf (2019) e Ana Cristina Cesar (2016), a escrita de determinado autor não deve ser marcada como masculina ou feminina por causa do sexo desse autor. Há escritores que se utilizam de uma escrita andrógina, isto é, com aspectos masculinos e femininos. É o caso de Hilda Hilst que, por causa da influência de diversas figuras masculinas em sua vida – como o pai, os amigos, os amantes –, os traços masculinos da linguagem se mesclam a aspectos femininos em sua prosa multifacetada.

Outrossim, ainda no âmbito da escrita, notamos como Hilda Hilst escreveu sobre a velhice por diferentes perspectivas: escreveu sobre o envelhecer sendo uma autora jovem e, depois, no seu próprio envelhecer. Dessa maneira, a velhice foi um tema apreciado pela autora e, principalmente, na prosa, visto que todas as obras ficcionais de Hilst têm, pelo menos, um personagem velho.

Conforme essa recorrência, analisamos, primeiramente, as crônicas da autora e percebemos quatro associações que tendem a se repetir quando o assunto central é a velhice. São elas: a relação entre velhice e morte; a questão da sexualidade e do erotismo senil; a crítica aos preceitos estéticos que acompanham a mulher até o seu envelhecer; e a velhice como artifício para a crítica de determinados comportamentos sociais. Por meio da linguagem crônica hilstiana, percebemos aspectos no estilo da escritora que se repetem, também, nas obras de ficção, como o escracho, a ironia e a inclusão de expressões obscenas.

Quanto à análise dos textos selecionados da prosa de ficção, a velhice feminina é desconstruída e transgride arquétipos de gênero. Em “Agda”, temos a questão da velhice pelo olhar do outro, ou seja, a protagonista só reconhece sua condição quando as vozes de outros personagens a inserem no contexto de sua velhice. Ademais, nesse conto, a relação entre uma mulher mais velha e um homem mais novo também rompe com um “modelo” estabelecido.

Em “Bestera”, notamos a construção do erotismo senil por meio da personagem Leocádia – uma protagonista que subverte não apenas por ser uma mulher velha em busca do prazer sexual, mas por ser uma mulher que compra esse prazer. Além disso, esse conto demonstra a ampla intertextualidade que Hilda Hilst utiliza em seus textos – inspirando-se, até mesmo, em obras pornográficas de entretenimento.

E, por fim, temos “Berta e Isabô”, um fragmento que, mesmo inacabado, subverteu pelo uso da linguagem que mescla elementos da alta cultura com termos obscenos e de baixo calão. Tal linguagem mesclada é um marco que Hilda Hilst utilizou em outras obras tidas como pornográficas e, que, no entanto, rompem com o aspecto banal das obras pornográficas de massa. Nesse fragmento, Hilda não perdoa nem a si mesma – visto que vira personagem no diálogo entre as duas senhoras – e não perdoa nem os clássicos ingleses – uma vez que “Berta e Isabô” são nomes inspirados nas personagens de romances vitorianos.

Portanto, Hilda Hilst, por meio de sua prosa escrachada, multifacetada e transgressora, deu voz a uma nova velhice feminina. Tal velhice, que referencia traços do seu próprio envelhecer, nos mostra que, mesmo sendo uma fase da vida marcada pela marginalização e por sentimentos pessimistas – visto que o sujeito tende a pensar mais na morte –, pode ser vivida como uma espécie de ressignificação.

REFERÊNCIAS

- ALENCAR, José de. Ao correr da pena (revista). *Correio Mercantil*, Rio de Janeiro, 1854-1855.
- ASSIS, Machado de. *As cem melhores crônicas brasileiras*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2007.
- BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Editora HUCITEC, 1987.
- BAKHTIN, Mikhail. *Teoria do romance I: a estilística*. Tradução: Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2015.
- BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Tradução Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014.
- BEAUVOIR, Simone de. *A velhice*. Tradução Maria Helena Franco Martins. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018.
- BIONE, Carlos Eduardo. *A escrita crônica de Hilda Hilst*. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2007.
- BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade: lembranças de velhos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- CANDIDO, Antonio *et al.* *A crônica: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil*. Rio de Janeiro: FCRB, 1992.
- CASTELLO, José. Caderno de Notas 11: o caminho dos escritores é feito de escombros, balizas envergadas e destroços. *Jornal Rascunho*, Curitiba, set. 2003.
- CESAR, Ana Cristina. Depoimento de Ana Cristina Cesar no curso Literatura de mulheres no Brasil. In: CESAR, Ana Cristina. *Crítica e tradução*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- CESAR, Ana Cristina. Literatura e mulher: essa palavra de luxo. In: CESAR, Ana Cristina. *Crítica e tradução*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- CHIARA, Ana Cristina. *Pedro Nava, um homem no limiar*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2001.
- DINIZ, Cristiano, org. *Fico besta quando me entendem: entrevistas com Hilda Hilst*. São Paulo: Globo, 2013.
- FREUD, Sigmund. *Introdução ao narcisismo: ensaios de metapsicologia e outros textos*. Tradução Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

FREUD, Sigmund. O inquietante. *In: FREUD, Sigmund. Obras completas.* Tradução Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. V. 14 – História de uma neurose infantil (“O homem dos lobos”), Além do princípio do prazer e outros textos.

HILST, Hilda. *132 crônicas: Cascos & Carícias e outros escritos.* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018.

HILST, Hilda. A obscena senhora D. *In: HILST, Hilda. Da prosa.* São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

HILST, Hilda. Amavisse. *In: HILST, Hilda. Da poesia.* São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

HILST, Hilda. Berta e Isabô. *In: HILST, Hilda. 132 crônicas: Cascos & Carícias e outros escritos.* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018.

HILST, Hilda. Cartas de um sedutor. *In: HILST, Hilda. Da prosa.* São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

HILST, Hilda. Contos d’escárnio – textos grotescos. *In: HILST, Hilda. Da prosa.* São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

HILST, Hilda. Da morte. Odes mínimas. *In: HILST, Hilda. Da poesia.* São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

HILST, Hilda. Fluxo-floema. *In: HILST, Hilda. Da prosa.* São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

HILST, Hilda. Kadosh. *In: HILST, Hilda. Da prosa.* São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

HILST, Hilda. O caderno rosa de Lori Lamby. *In: HILST, Hilda. Da prosa.* São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

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

HILST, Hilda. *Teatro completo volume 2: O verdugo seguido de A morte do patriarca.* Porto Alegre: L&PM, 2018.

HILST, Hilda. Tu não te moves de ti. *In: HILST, Hilda. Da prosa.* São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

LISPECTOR, Clarice. A legião estrangeira. *In: LISPECTOR, Clarice. Todos os contos.* Rio de Janeiro: Rocco, 2016.

LISPECTOR, Clarice. A via crucis do corpo. *In: LISPECTOR, Clarice. Todos os contos.* Rio de Janeiro: Rocco, 2016.

LISPECTOR, Clarice. Laços de família. *In: LISPECTOR, Clarice. Todos os contos.* Rio de Janeiro: Rocco, 2016.

MAINGUENEAU, Dominique. *O discurso pornográfico.* Tradução Marcos Marcionilo. São Paulo: Parábola Editorial, 2010.

MORAES, Eliane Robert. A prosa degenerada de Hilda Hilst. *In: PRZYBYCIEN, Regina and GOMES, Cleusa, orgs. Poetas mulheres que pensaram o século XX.* Curitiba: UFPR, 2008.

MORAES, Eliane Robert. Aquelas coisas e um pouco mais: a erótica senil. *In: REGUERA, Nilze Maria de Azeredo and BUSATO, Susanna, orgs. Em torno de Hilda Hilst.* São Paulo: Editora Unesp Digital, 2015.

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

PRADO, Adélia. *Manuscritos de Felipa.* Rio de Janeiro: Record, 2007.

REZENDE, Maria Valéria. *Quarenta dias.* São Paulo: Alfaguara, 2014.

RIO, João do. *Vida vertiginosa.* Rio de Janeiro: José Olympio, 2021.

ROSENFELD, Anatol. Hilda Hilst: poeta, narradora, dramaturga. *In: HILST, Hilda. Fluxo-Floema.* São Paulo: Perspectiva, 1970.

SÜSSEKIND, Flora. *O Brasil não é longe daqui: o narrador, a viagem.* São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

TELLES, Lygia Fagundes. *As horas nuas.* São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

VISNADI, Marcos de Campos. *Buracos não envelhecem: velhice e erotismo na prosa de Hilda Hilst.* 2017. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

WOLF, Naomi. *O mito da beleza: como as imagens de beleza são usadas contra as mulheres.* Tradução: Waldéa Barcellos. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2020.

WOOLF, Virginia. *Um teto todo seu.* Tradução Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2019.