



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ**  
**CENTRO DE HUMANIDADES**  
**DEPARTAMENTO DE LITERATURA**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS**

**NATHALIE SÁ CAVALCANTE**

**CORPOS E SEXUALIDADES QUE TRANSGRIDEM: ANÁLISE COMPARATIVA  
E GENDRADA DOS POEMAS DE BUFÓLICAS, DE HILDA HILST**

**FORTALEZA**

**2015**

NATHALIE SÁ CAVALCANTE

CORPOS E SEXUALIDADES QUE TRANSGRIDEM: ANÁLISE COMPARATIVA  
E GENDRADA DOS POEMAS DE **BUFÓLICAS**, DE HILDA HILST

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, do Departamento de Literatura, da Universidade Federal do Ceará, como requisito para a obtenção do Título de Mestre em Literatura Comparada. Área de concentração: Literatura Comparada.

Orientadora: Professora Doutora Edilene Ribeiro Batista.

FORTALEZA

2015

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação  
Universidade Federal do Ceará  
Biblioteca de Ciências Humanas

- 
- C364c Cavalcante, Nathalie Sá.  
Corpos e sexualidades que transgridem : análise comparativa e gendrada dos poemas de Bufólicas, de Hilda Hilst / Nathalie Sá Cavalcante. – 2015.  
103 f. , enc. ; 30 cm.
- Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Departamento de Literatura, Programa de Pós-Graduação em Letras, Fortaleza, 2015.  
Área de Concentração: Literatura comparada.  
Orientação: Profa. Dra. Edilene Ribeiro Batista.
- 1.Hilst,Hilda,1930-2004.Bufólicas – Crítica e interpretação. 2.Poesia erótica brasileira – São Paulo (Estado). 3.Corpo e mente na literatura. 4.Sexo na literatura. 5.Identityde de gênero na literatura.  
I.Título.

NATHALIE SÁ CAVALCANTE

CORPOS E SEXUALIDADES QUE TRANSGRIDEM: ANÁLISE COMPARATIVA  
E GENDRADA DOS POEMAS DE **BUFÓLICAS**, DE HILDA HILST

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, do Departamento de Literatura, da Universidade Federal do Ceará, como requisito para a obtenção do Título de Mestre em Literatura Comparada. Área de concentração: Literatura Comparada.

Orientadora: Professora Doutora Edilene Ribeiro Batista.

Aprovada em \_\_\_\_/\_\_\_\_/\_\_\_\_

BANCA EXAMINADORA

---

Prof<sup>ª</sup>. Doutora Edilene Ribeiro Batista (orientadora)  
Universidade Federal do Ceará - UFC

---

Prof<sup>ª</sup>. Doutora Ana Maria César Pompeu  
Universidade Federal do Ceará - UFC

---

Prof. Doutor Flávio de Araújo Queiroz  
Universidade Estadual Vale do Acaraú – UVA

A todos/as que transgridem diariamente.

## AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, Evani Sá e Mario Cavalcante, por me incentivarem, desde pequena, nos meus estudos e por todas as palavras de encorajamento que me disseram. Um imenso obrigada por me lembrarem, sempre que necessário, que qualquer obstáculo pode ser vencido.

À Profa. Dra. Edilene Ribeiro Batista, não só pela orientação durante o curso, mas também pelo suporte que me é oferecido desde 2010 por meio do grupo de estudo e de pesquisa “Outras Vozes: Gênero e Literatura”. Agradeço, também, pela honra de ter sua amizade e por todas as palavras de apoio e de motivação que ouvi durante esses anos.

Aos professores participantes da banca examinadora, Profa. Dra. Ana Maria César Pompeu – a quem agradeço, também, por ter participado da banca de qualificação - e Prof. Dr. Flávio de Araújo Queiroz.

Ao Sávio Alencar, por estar sempre disposto a discutir literatura contemporânea brasileira comigo e, principalmente, por essas conversas serem tão enriquecedoras.

À Raíra Ratts, por ter me auxiliado na análise da moral presente no poema “A Chapéu”.

À Glícia Oliveira, ao Jáder Bezerra, à Jyrrani Gomes, à Rayanne Alves, à Sarah Forte e à Sayonara Cidrack, pelo apoio e amizade que me proporcionaram durante esses anos.

À Karla Dino, pelos oito anos de amizade, por ser “minha pessoa” e por ter entendido todas as – muitas - vezes em que desmarquei um compromisso para ficar escrevendo a dissertação. Obrigada, minha *txai*.

Ao Fabio Saraiva, não só por todas as vezes nas quais me estendeu a mão, mas também por ser a pessoa mais linda e íntegra que eu conheço. Muito obrigada pela sua amizade. Não há agradecimentos em dissertações, teses e/ou livros que possam ser suficientes para demonstrar toda a minha gratidão.

À Rebeka Menezes, por ter acreditado em mim e por ter lido a dissertação na medida em que eu ia produzindo.

À FUNCAP, pelo apoio financeiro com a manutenção da bolsa de auxílio.

“A obscenidade é uma relação. [...] Isso é obsceno se essa pessoa vê e o diz; não é exatamente um objeto, mas uma relação entre um objeto e o espírito de uma pessoa.”  
(Georges Bataille)

“Se você não compreendeu teu corpo nem meu texto, rent a pig.” (Hilda Hilst)

## RESUMO

Este trabalho, dividido em três capítulos, caracteriza-se, sobretudo, pelas análises individual e comparativa dos poemas presentes em **Bufólicas** (1992), da escritora brasileira contemporânea Hilda Hilst. No primeiro capítulo, discutimos os pontos teóricos que nortearão as análises, como a relação de gênero com a literatura, algumas considerações sobre a literatura contemporânea e sobre a literatura erótica, o patriarcalismo, a violência simbólica, as sexualidades e as identidades. No segundo, retratamos um pouco da vida e da obra da Autora, da apropriação que ela faz dos contos de fadas e analisamos, individualmente, os sete poemas. No último capítulo, os poemas são analisados sob uma perspectiva comparativa, verificando como ocorre o diálogo entre a escritora Hilda Hilst e o ilustrador Jaguar, a carnavalização, a subversão dos papéis de gênero e a representação dos corpos. Como principal base teórica, utilizamos Arendt (1958), Bakhtin (1987), Bataille (1987), Beauvoir (1970), Bonnici (2007), Bourdieu (2001), Candido (2006), Culler (1999), Delphy (2009), Foucault (1976), Musskopf (2005), Saffioti (2009), Scott (1995) e Xavier (2007). Como resultados, constatamos que, por meio da carnavalização e de corpos e sexualidades que transgridem, a Autora ridiculariza ideias oriundas do patriarcalismo – tais como o machismo e a repressão da sexualidade feminina –, ressalta a violência simbólica sofrida pelas personagens e problematiza questões sociais relativas à identidade e à sexualidade, como, por exemplo, a homofobia e a bifobia. Por fim, com essa pesquisa, cumprimos com o objetivo de abarcar campos que se encontram, ainda, em ampla difusão acadêmica: a crítica literária gendrada de obras contemporâneas e a crítica literária de poemas eróticos contemporâneos de autoria feminina.

**Palavras-Chave:** Corpo. Sexualidade. Gênero. Bufólicas. Hilda Hilst.



## ABSTRACT

This work, which is divided in three chapters, is characterized by individual and comparative analyses of the poems presented in the work **Bufólicas** (1992), by Brazilian contemporaneous writer Hilda Hilst. In the first chapter, we discuss theoretical issues that will guide these analyses, such as the relation between gender and literature, some considerations about contemporaneous and erotic literature, patriarchalism, symbolic violence, sexualities and identities. In the second chapter, Hilst's life and work are depicted, as regards her appropriation of fairy tales, followed by the individual analysis of seven poems. In the last chapter, the poems are analysed under a comparative perspective, verifying the manner dialogs occur between the author and the illustrator, Jaguar, the portrayal of carnivalization, the subversion of gender roles, and body representation. The main theoretical basis used in this work derives from Arendt (1958), Bakhtin (1987), Bataille (1987), Beauvoir (1970), Bonnici (2007), Bourdieu (2001), Candido (2006), Culler (1999), Delphy (2009), Foucault (1976), Muszkopf (2005), Saffioti (2009), Scott (1995) and Xavier (2007). As results, we certified that through the carnivalization and through bodies and sexualities that transgress, the author ridicules ideas derived from patriarchalism - such as sexism and repression of the feminine sexuality -, gives prominence to the symbolic violence suffered by the characters and discusses social issues related to identity and sexuality, as for instance, homophobia and biphobia. Finally, this presented work aims to incorporate close areas, or fields that meet each other, still, with an extensive academic dissemination: literary criticism based on gender studies and literary criticism on contemporaneous erotic poems written by women.

**Keywords:** Body. Sexuality. Gender. Bufólicas. Hilda Hilst.

## SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO .....	11
2	ASPECTOS TEÓRICOS ACERCA DA LITERATURA CONTEMPORÂNEA E DO ESTUDO DE GÊNERO .....	14
2.1	As relações entre gênero e literatura .....	14
2.2	Literatura contemporânea e a busca por espaço(s) .....	18
2.3	Literatura erótica e(é) transgressão .....	20
2.4	O patriarcalismo e sua vinculação com a violência simbólica: uma questão de gênero .....	23
2.5	Sexualidades: sempre um plural .....	27
2.6	Formação de identidade de gênero .....	31
3	AS RELAÇÕES DE GÊNERO NA OBRA BUFÓLICAS .....	35
3.1	Hilda Hilst e sua obra .....	35
3.2	Era uma vez, uma apropriação obscena .....	39
3.3	O falocentrismo presente no poema “O reizinho gay” .....	40
3.4	A sexualidade feminina reprimida no poema “A rainha careca” .....	43
3.5	A representação do feminino como portador do mal no poema “Drida, a maga perversa e fria” .....	46
3.6	A impossibilidade de “coisificação” do masculino no poema “A Chapéu” ..	50
3.7	O questionamento de o que é ser homem no poema “A anão triste” .....	53
3.8	O machismo no poema “A cantora gritante” .....	55
3.9	A lesbianidade no poema “Filó, a fadinha lésbica” .....	58
4	ANÁLISE COMPARATIVA DOS TEXTOS PRESENTES NA OBRA BUFÓLICAS .....	61
4.1	Jaguar e Hilda, “dois velhos indecentes” .....	61
4.2	A carnavalização e a subversão dos papéis sociais .....	66
4.3	Que corpos bufólicos são esses? .....	76
5	CONCLUSÃO .....	81
	REFERÊNCIAS .....	84
	ANEXOS .....	91

## 1 INTRODUÇÃO

Os estudos de gênero, no Brasil, é um campo de pesquisa que vem crescendo continuamente. Ainda que, desde meados de 1960, no meio público, as mulheres militem por direitos básicos, foi apenas na década de 70, devido às influências de teóricos/as como Simone de Beauvoir, Jonathan Culler, Joan Scott, dentre outros/as, que essa militância conseguiu ser percebida de forma mais evidente no meio acadêmico.

A Crítica Literária Feminista, de acordo com Bonnici (2007), iniciou durante a Segunda Onda Feminista (nesse momento, a expressão “Liberação das mulheres” começou a ser utilizada), com a publicação do livro **Sexual politics** (1970), de Kate Millett, no qual o papel do patriarcado e da sexualidade são analisados, principalmente, nas obras de DH Lawrence, Henry Miller, Joan Genet e Norman Mailer.

Além da construção social do feminino e do masculino e da desconstrução dos papéis sociais exercidos pelo homem e pela mulher, outras questões começaram a ser problematizadas a partir da década de 80, como o estudo dos diversos tipos de sexualidade (inclusive com a contribuição da Teoria Queer) e o diálogo entre Gênero e Educação.

O diálogo entre Gênero e Literatura, ainda que utilizado desde o início das pesquisas relativas à primeira área citada, ainda sofre marginalização por alguns/mas estudiosos/as do campo literário. No texto “Morrerão os imortais?” (1998), por exemplo, Leyla Perrone-Moysés sugere que os Estudos de Gênero aplicados à Literatura pretendem, por “velhos rancores coloniais” e por “recentes libertações sexuais”, desconstruir o cânone, impedindo as novas gerações de conhecerem autores como José de Alencar e Machado de Assis.

Ora, excluir escritores como Machado de Assis não é, e nunca foi, a pretensão dos Estudos de Gênero e/ou da Teoria e Crítica Literária Feminista. Um dos objetivos dessa linha de pesquisa é, simplesmente, acreditando na ideia de que o cânone é uma construção, logo, móvel, acrescentar escritores/as (não por serem mulheres, negros/as, pobres, analfabetos/as, gays/lésbicas ou pertencente a qualquer outra minoria, mas por terem sido apagados/as justamente por fazerem parte desses grupos) que foram silenciados/as por séculos, em sua listagem, considerando, sobretudo, nessa inserção, o valor estético e literário de sua obra. O cânone precisa deixar de ser “patrimônio nosso”

– homens brancos héteros pertencentes à elite econômica e intelectual - para ser patrimônio de todos/as.

Outro objetivo dos estudos de gênero – que é o visado nesta pesquisa - é identificar as representações de violência simbólica e de discursos oriundos do patriarcalismo nas manifestações artísticas, como a literatura, a fim de desconstruí-las e, dessa forma, mostrar que esses discursos não são intocáveis e inquestionáveis mas, sim, mutáveis e moldados sócio-histórico-culturalmente. Para isso, aplicaremos a teoria aqui exposta à obra de uma escritora já considerada canônica, mas que, ainda assim, tem, dentro da sua produção, obras marginalizadas por serem de teor erótico - Hilda Hilst.

Apesar dos seus prêmios literários e de ter feito parte do Programa do Artista Residente da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), Hilda ainda é considerada, por alguns/mas, a “mais maldita das escritoras”, a “senhora obscena”, “a doida velha”. Sua obra escolhida para o recorte apresentado neste trabalho é **Bufólicas**, de 1992.

Nessa obra, assim como em toda a sua tetralogia obscena, Hilda Hilst subverte e transgride. Por meio do erótico-pornográfico, ridiculariza as ideias oriundas do patriarcalismo e ressalta a violência simbólica sofrida pelas personagens. Além disso, problematiza questões sociais relativas à identidade e à sexualidade, propondo uma reavaliação das tradições literária e social, impactando o/a leitor/a sem apelar para o uso superficial e fútil do obsceno.

A pesquisa está dividida em três capítulos. No primeiro, serão discutidos os pontos teóricos, as questões que nortearão as análises, como a relação de gênero com a literatura, algumas considerações sobre a literatura contemporânea e sobre a literatura erótica, o patriarcalismo, a violência simbólica, as sexualidades e as identidades. No segundo, será retratado um pouco da vida e da obra da Autora, da apropriação que ela faz dos contos de fadas e serão feitas, individualmente, as análises dos poemas presentes na obra **Bufólicas**, focando questões como o falocentrismo, a sexualidade feminina reprimida, a representação da mulher como portadora do mal, a objetificação, o conflito de o que é ser homem, o machismo e a lesbianidade. Por fim, no último capítulo, os poemas são analisados sob uma perspectiva comparativa, verificando como ocorre o diálogo entre a escritora Hilda Hilst e o ilustrador Jaguar, a carnavalização, a subversão dos papéis de gênero e a classificação, de acordo com a tipologia proposta pela professora e pesquisadora Elódia Xavier, dos corpos das personagens.

As análises gendradas - ou seja, sob a luz dos estudos de gênero -, aqui executadas, pretendem expor as violências simbólicas presentes nas narrativas, a fim de que percebamos que a dominação masculina e hétero, ainda que, por vezes, sutil, possui discursos que precisam ser questionados e desconstruídos em todas as instâncias, inclusive, nos textos literários.

Pretende-se, também, com essas análises, reforçar que a literatura é responsável por reproduzir discursos existentes na sociedade na qual é concebida, afirmando-os ou desconstruindo-os, e que o/a leitor/a não deve ficar desatento/a a isso. Entretanto, convém lembrar, não temos a pretensão de apontar Hilda Hilst como uma escritora machista, homofóbica ou detentora de qualquer preconceito, esse estudo não trata sobre as ideologias e crenças da escritora, pois, acerca disso, só podemos afirmar – e, ainda assim, com muito cuidado - o que ela falou em entrevistas e afins.

Se não rotulamos a escritora, tampouco fazemos isso com a obra. A análise recai sobre o narrador, os personagens, o discurso, o que poderia dar a falsa impressão de que esses textos reproduzem e reafirmam falas/ações preconceituosas e discriminatórias, entretanto, como veremos adiante, Hilda Hilst desconstrói essas ideias; ela se apropria dos discursos dominantes para expor a sociedade e suas (i)moralidades.

Este trabalho justifica-se, ainda, pelas análises literárias contemporâneas que ele abarca, apontando para a necessidade de se pensar a construção das representações do feminino e do masculino (formação da identidade), responsáveis, muitas vezes, pela presença da violência simbólica no contexto social. Além disso, essa temática é significativa para a crítica literária nacional, bem como para a relação dos estudos de gênero e literatura que vêm ganhando, cada vez mais, espaço nas discussões acadêmicas.

Sendo assim, a partir dessa pesquisa, podemos vislumbrar a possibilidade de abarcar campos que se encontram, ainda, em ampla difusão acadêmica: a crítica literária gendrada de obras contemporâneas e a crítica literária de poemas eróticos contemporâneos de autoria feminina. Portanto, essa proposta é favorável quanto à sua contribuição para o aumento da fortuna crítica em torno dos estudos relacionados à literatura – gênero – erotismo. No mais, espera-se que trabalhos como este possam oferecer subsídios para reflexões a respeito das relações de poder entre homens e mulheres, héteros e não héteros, atitudes que ainda prevalecem na sociedade patriarcal.

## 2 ASPECTOS TEÓRICOS ACERCA DA LITERATURA CONTEMPORÂNEA E DO ESTUDO DE GÊNERO

### 2.1 As relações entre gênero e literatura

Nesta pesquisa, analisaremos os sete poemas da obra **Bufólicas**, de Hilda Hilst, sob a perspectiva de Gênero, entretanto, antes de explorarmos o texto literário, algumas considerações teóricas devem ser feitas. O gênero, aqui, retratado é a categoria, imposta sobre um corpo sexuado, que nos permite compreender as representações construídas sócio-histórico e culturalmente do masculino e do feminino. Essas representações implicam em relações de poder que determinam padrões culturais. Quando, nestes padrões, não existe a alteridade<sup>1</sup>, o resultado é uma classe, no caso, a feminina, tendo uma condição submissa a outra, no caso, a masculina. Dessa forma, concebemos o estudo de gênero como uma forma de analisar como as relações pautadas em diferenças de ordem sexual - na maioria das vezes, discriminatórias - são representadas em uma determinada sociedade e em um determinado tempo, combatendo a ideia de que são naturais, imutáveis, intocáveis e inquestionáveis.

As relações sociais entre homens e homens, homens e mulheres, mulheres e mulheres, sempre que “põem em jogo” significados e representações de feminino e masculino, são relações de gênero e, logo, implicam em relações de poder. O principal meio de reprodução delas é o discurso. Cabe aos estudos de gênero, juntamente com o movimento feminista, estudá-las e cabe à Teoria e Crítica Literária Feminista, com o auxílio da Teoria Literária e a Análise do Discurso Crítica, estudar essas relações em obras literárias. Como afirma Thomas Bonnici, em sua obra **Teoria e Crítica Literária Feminista**:

Portanto, a leitura obriga a identidade sexual ou de gênero a se transformar em algo equívoco, questionável e aberto às mudanças. Essa hipótese de leitura poderá mostrar não apenas como um texto literário refletirá a ideologia essencialista e oposicionista, mas como ele poderá, ao mesmo tempo, desconstruir os pressupostos tradicionais. (BONNICI, 2007, p.51)

---

<sup>1</sup> Alteridade é um termo que implica no conceito de ser o outro ou ser diferente, colocar-se nesse lugar de diversidade; igualdade de condições para homens e para mulheres, sem relação de dominação.

É necessária uma leitura consciente do texto literário, a fim de reforçar que estereótipos femininos e masculinos não são naturais. Estereótipos são generalizações e pressupostos impostos sobre um indivíduo ou sobre o grupo no qual ele está inserido, podendo atribuir um valor positivo ou, como geralmente ocorre quando se trata de mulheres, um valor negativo.

Além de estarem direcionados ao gênero, também são comuns, na nossa sociedade, estereótipos raciais (negros são, naturalmente, melhores no basquete), étnicos (os índios são violentos e agressivos), sexuais (todos os bailarinos são gays), classicistas (os sem-terra são preguiçosos; não querem trabalhar) e de diversos outros tipos responsáveis por frases preconceituosas, opressoras, não fundamentadas e, infelizmente, ditas, muitas vezes, sem uma análise crítica do significado que possuem. Felizmente, como as ideologias oriundas do patriarcado são condicionadas e construídas socialmente, são passíveis de mudança e de desconstrução:

Desconstruir uma oposição é mostrar que ela não é natural e nem inevitável mas uma construção, produzida por discursos que se apoiam nela, e mostrar que ela é uma construção num trabalho de desconstrução que busca desmantelá-la e reinscrevê-la - isto é, não destruí-la mas dar-lhe uma estrutura e funcionamento diferentes (CULLER, 1999, p.122).

Derrida, ao elaborar a teoria da “desconstrução”, tomou essa terminologia da Arquitetura e utilizou-a, pela primeira vez, na obra **Gramatologia**, de 1967. Para ele, desconstrução implica em executar uma leitura consciente a fim de perceber como oposições binárias são operadas, deslocando a construção hierárquica e questionando o até então tido como o “natural das coisas”. Em meados da década de 70, esse conceito foi adotado pelos estudos de gênero, tanto pela linha americana, quanto pela francesa. Culler, seguindo essa corrente, vê a desconstrução como uma modalidade de leitura essencial para investigar as tensões das hierarquias e para enfraquecer a hegemonia do discurso patriarcal.

Para relacionar o estudo gendrado<sup>2</sup> e a desconstrução de binarismos com a literatura, devemos entender, primeiro, a relação desta com a sociedade. Lembremos o

---

<sup>2</sup> Termo inicialmente utilizado pelo feminismo anglo-americano e trazido para os estudos acadêmicos do Brasil pela pesquisadora Susana Bornéo Funck, na tradução do ensaio *Technologies of gender* (1992) da pesquisadora Teresa de Lauretis, a fim de diferenciar o estudo de gênero literário (*gener*, em inglês) do estudo de gênero categoria (*gender*, em inglês) e de fazer uma associação da palavra “gendrado” com “engendrado”. Depois, Lúcia Helena, traduzindo o mesmo ensaio, cria o termo “genderização”, recorrendo à palavra “gender”, pois se utilizasse o termo em português, “gênero”, o termo a ser criado seria “generalização”, comprometendo sua compreensão.

que Antonio Candido afirma em sua obra **Literatura e sociedade**: “Portanto, a criação literária corresponde a certas necessidades de representação do mundo, às vezes como preâmbulo a uma praxis socialmente condicionada” (CANDIDO, 2006, p. 64). Pelo exposto, a literatura é um espelho, um reflexo da sociedade, sendo condicionada pelos discursos que essa possui, ainda que esse reflexo seja modificado pelas intenções e ideologias do/a autor/a. Por ser uma arte, é responsável por representar identidades presentes em seu contexto sócio-histórico e cultural de produção.

Ao saber dessa função da literatura e de sua relação com as ideologias, torna-se fácil entender o porquê das existências, que não são poucas, de representações discursivas de dominação masculina presentes nela e, no nosso foco, na literatura contemporânea. Isto acontece porque a nossa sociedade tem como berço o patriarcado. Acerca dessa formação social, Christine Delphy, na obra **Dicionário Crítico do Feminismo**, afirma:

[...] o patriarcado designa uma formação social em que os homens detêm o poder, ou ainda, mais simplesmente, o poder é dos homens. Ele é, assim, quase sinônimo de “dominação masculina” ou de opressão das mulheres. Essas expressões, contemporâneas dos anos 70, referem-se ao mesmo objeto, designado na época precedente pelas expressões “subordinação” ou “sujeição” das mulheres ou ainda “condição feminina” (DELPHY, 2009, p.173).

Ou seja, em sociedades regidas pelo patriarcado – que tem sua origem na combinação das palavras gregas *pater* (pai) e *arkhe* (origem e comando) -, os poderes público e privado residem nas mãos dos patriarcas, dos homens. Durante muito tempo, o sistema patriarcal dominou a sociedade brasileira – e ainda domina -, enraizando ideais como o machismo, o falocentrismo e o falogocentrismo<sup>3</sup>. Tais preconceitos sofreram um processo de naturalização, constituindo a memória discursiva do/a brasileiro/a. Ainda hoje, o patriarcalismo faz-se presente e fortemente opressor, é comum encontrarmos presente na matéria discursiva – inclusive na nossa literatura – essa concepção da superioridade do masculino sobre o feminino. Na dualidade do Sujeito e do Outro, a mulher é o Outro, posto como inessencial pelo Sujeito, como afirma Beauvoir:

---

<sup>3</sup> Termo criado por Jacques Derrida combinando as palavras *falocentrismo* e *logocentrismo*. Na Teoria e Crítica Literária Feminista, o termo denota a dominação masculina sobre o feminino, evidente no fato de o falo ser sempre aceito como o único ponto de referência humana, o único modo de validação da realidade sócio-cultural, fazendo com que os discursos que norteiam a sociedade patriarcal sejam falocêntricos.



Nenhum sujeito se coloca imediata e espontaneamente como inessencial; não é o Outro que definindo-se como Outro define o Um; ele é posto como Outro pelo Um definindo-se como Um. Mas para que o Outro não se transforme no Um é preciso que se sujeite a esse ponto de vista alheio (BEAUVOIR, 1970: 12).

Os discursos produzidos por essa formação social, por exemplo, os que objetificam a mulher, são, frequentemente, identificados nas produções artísticas brasileiras. Esses discursos – e todos os discursos machistas - são responsáveis por produzirem violência simbólica contra a mulher, sendo importante desconstruí-los.

Em boa parte dos textos literários, percebe-se a presença da imposição de uma posição social mais baixa às mulheres e da continuidade de um discurso misógino (misoginia é o ódio ou desprezo ao feminino). Não se trata mais de dizer que o poder está na dominação que o homem exerce sobre a mulher no dia-a-dia, mas sim de mostrar que este, no contexto discursivo, pode ser uma ferramenta mais perigosa nas relações de gênero, pois não só transmite como também propaga estereótipos vinculados ao feminino. Torna-se importante que os estudos literários, por pertencerem à área de Humanas, sensibilizem-se com as ideologias sociais que são a favor de uma igualdade entre os gêneros.

O reconhecimento de ideologias responsáveis pela violência simbólica contra a mulher ganha, continuamente, uma visibilidade nas universidades brasileiras; no entanto, a maioria desses estudos focaliza-se nas personagens, sendo de igual importância o aumento de pesquisas na área de reconhecimento discursivo, buscando as raízes dos inúmeros “já-ditos” – o interdiscurso, o que está no domínio da memória discursiva - sobre a mulher.

Entretanto, não caímos no erro de pensarmos que apenas a mulher sofre violência de gênero. O homem, muitas vezes, também é afetado prejudicialmente pelo machismo, seja quando se sente pressionado a ter que sustentar a família; a ganhar mais que sua companheira; a não chorar na frente dos outros; a ser bom em algum esporte; a beber bebida alcoólica (a cerveja, por exemplo, é um produto extremamente ligado à masculinidade), entre outras situações.

Cabe-nos, então, observar não só a construção social do feminino, mas também a do masculino; além de estudar, entre outros assuntos, a construção discursiva do gay e da lésbica, adentrando em um campo de estudo que vem ganhando, cada vez mais, visibilidade. Esse tema será discutido mais adiante no estudo da identidade.

Todavia, primeiramente, discutiremos acerca de outras questões relativas à obra escolhida para a análise, como, por exemplo, considerações sobre a literatura contemporânea, uma vez que a obra escolhida para a análise pertence a esse período.

## **2.2 Literatura contemporânea e a busca por espaço(s)**

Olhar, hoje, para a Literatura Contemporânea e tentar defini-la é uma tarefa, se não impossível, bastante difícil. No entanto, certas considerações relevantes para o andamento desta pesquisa podem ser ressaltadas.

Para Stegagno-Picchio (1997), esse período tem como característica a variedade de estilos e temas. Na poesia, gênero textual que interessa a esse estudo, a vertente lírica e o erotismo se fundem aos questionamentos existencialistas, aos “grandes e eternos interrogativos do homem”. A única característica em comum entre as obras, para a Autora, é a (re)afirmação de que a literatura é a única solução para o vazio das respostas, das buscas; todas as outras características, então, são variáveis e possíveis. Entretanto, essa variedade está, ainda, restrita ao estilo; como está, ainda, tangenciando (e marginalizando) vozes.

Na contemporaneidade, cada vez mais, autores e autoras se movimentam na cena literária em busca de espaço, isto é, de legitimidade, seja a sua ou a do seu objeto de fala. Por isso, falar de Literatura Contemporânea – lugar em que a noção de verdade é discutível - é, sobretudo, estar nesse conflito entre discursos que buscam serem dados como verdadeiros, entre vozes que buscam o seu poder, pois, até então, não tinham a possibilidade de espaço.

O campo literário brasileiro - rede de relações objetivas, de dominação ou de subordinação, de complementaridade ou de antagonismo, etc., entre posições, segundo Bourdieu - ainda é bastante homogêneo, com muitas vozes com dificuldade de se legitimarem. Por exemplo, o maior prêmio literário do Brasil – Prêmio Jabuti –, nas suas edições de 2005 a 2013, na categoria “Romance”, premiou vinte melhores obras, todas elas de autoria masculina e, na categoria “Contos e Crônicas”, premiou dezoito autores e apenas duas autoras foram contempladas.

Outro exemplo é a pesquisa “Personagens do romance brasileiro contemporâneo”, desenvolvida sob a coordenação de Regina Dalcastagnè, em que as personagens são classificadas quanto à cor, resultando na afirmação de que 79,8% das

personagens são brancas; quanto à condição sexual, 81% das personagens são heterossexuais; quanto às principais ocupações das personagens negras, 20,4 % (maior percentual por ocupação) das personagens são criminosas; e quanto a outros aspectos, tais como a faixa etária e a ocupação das personagens brancas.

A literatura, por ser um reflexo da sociedade, mas não um reflexo ingênuo, reproduz os padrões de exclusão social do seu tempo e espaço. Isto significa que nós, sejamos leitores/leitoras, críticos/críticas ou apenas apreciadores/apreciadoras da Literatura Brasileira Contemporânea devemos atentar às relações de poder presentes no texto, estejam elas nos/nas narradores/as, nas personagens, no espaço, no discurso – “uma forma de poder”, como ressalta Foucault, pois não são só signos que devem ser decodificados mas, também, avaliados, pois, como afirma Bourdieu, “são signos de riqueza e de autoridade”, de voz e/ou de silenciamento.

O caráter público e político do texto literário é uma das três tendências elencadas por Bosi (2006) para caracterizar, com especificidade, a poesia produzida nesse período. Para ele, “subordina-se a construção do objeto à verdade (real ou imaginária) do sujeito e do grupo” (BOSI, 2006, p. 522), entretanto, que sujeito e que grupo são esses? É preciso que esse sujeito não continue sendo apenas o homem branco, heterossexual da classe média. Em virtude disso, falar de Literatura Contemporânea pode ser, também, um falar político – esta é a escolha que guiará esse texto. Para que ocorra uma democratização da literatura, é necessário, nela, incluir novas vozes – como faz Hilda Hilst, em **Bufólicas** -, a fim de que, cada vez mais, ela seja um espaço heterogêneo e fiel à sociedade, atribuindo legitimação e poder também às minorias. A filósofa Hannah Arendt, acerca do compartilhamento democrático dos espaços públicos, afirmou:

[...] somente quando as coisas podem ser vistas por muitas pessoas, numa variedade de aspectos, sem mudar de identidade, de sorte que os que estão à sua volta sabem que veem o mesmo na mais completa diversidade, pode a realidade do mundo manifestar-se de maneira real e fidedigna (ARENDR, 1958, p.67).

Mais do que uma necessidade, essa amplidão deve ser um compromisso, pois reconhecer-se em uma obra literária, ou perceber o outro dentro dela, é um processo de legitimação de identidades e um aumento da consciência sobre as diferentes formas de preconceito. Por fim, a literatura, assim como não neutra, não está acima de

outros meios de representação, fazendo-se intocável, é importante criticá-la e não apenas reverenciá-la.

Após essas considerações feitas, torna-se importante, também, refletirmos sobre a literatura erótica, a fim de termos uma imagem geral acerca da obra escolhida para o estudo, já que ela está inserida na – e, muitas vezes, classificada como – Literatura contemporânea erótica.

### **2.3 Literatura erótica e(é) transgressão**

De acordo com Bataille (1987), o erotismo é uma forma de substituir o isolamento do ser, a sua descontinuidade, por um sentimento de continuidade profunda. Ele pode ser classificado em três tipos: o erotismo dos corpos (uma violação do ser do/a parceiro/a), o erotismo dos corações (o mais ardente e mais livre) e o erotismo sagrado (confunde-se com a busca pelo amor de Deus ou um semelhante a este).

A atividade sexual é comum aos animais sexuados, inclusive aos homens, mas só estes fizeram, do sexo, uma prática erótica, isto é, uma procura psicológica independente do fim comum à atividade nos animais, a reprodução, tendo, em vez disso, como fim, atingir o mais íntimo do ser.

Estando sempre no domínio da violação e da desordem e tendo o desnudamento como ação decisiva, o erótico é, acima de tudo – mais uma vez, conforme Bataille (1987) –, composto pelo interdito, pela transgressão e pela descontinuidade. Interditos são restrições impostas socialmente e naturalizadas, podendo ser suspensas pela lei. Nesse contexto, a transgressão é a essência do erotismo, a violação, introduzida pelo sentimento de fascinação. Interdito e transgressão são contrários que não se excluem, se completam. E, por fim, é descontinuidade porque esse é o abismo que separa um ser de outro. A nostalgia de uma continuidade perdida é o que comanda todas as formas de erotismo.

A literatura erótica é, portanto, aquela que perturba gravemente o/a leitor/leitora, apresentando uma constante fusão de corpos, seja por paixão ou por desejo, introduzindo a desordem. É a transparência do mundo estampada e percebida pelo/a amante no corpo do/a amado/a. É gozo, intensidade, egoísmo individual, felicidade, sofrimento e morte. É, também, dentro dos tipos de textos literários, o que fornece um maior realçamento à corporeidade. Essa categoria, que se apresenta como

estrutura constitutiva do sujeito, é o lugar onde gênero, sexo e sexualidade se encontram. Aqui, o corpo não é apenas um conjunto de órgãos, mas, sim, o que relaciona o ser humano com o espaço, é a presença corporal que permitirá todas as experiências e vivências. Corporeidade é a forma como damos sentido às nossas existências. Segundo Musskopf, “o corpo é a ‘superfície de inscrição de valores’ tanto sociais quanto sexuais. Os papéis de gênero são construídos sobre os corpos e vivenciados através de uma sexualidade que lhes corresponde” (MUSSKOPF, 2005, p. 188).

Na literatura, o erótico difere, mas não hierarquicamente, do pornográfico, pois enquanto o primeiro tem, como uma das suas características, a sugestão/insinuação; o segundo tem, como características, a explicitação e a hipervisibilidade, não só dos corpos, mas também nas áreas erógenas destes. Entretanto, vale lembrar que aquilo que os separa é uma linha bem tênue, mais utilizada por questões da indústria comercial e da moral do que por questões conceituais.

Comercialmente falando, a literatura erótica teve o seu “boom” destinado ao público feminino, enquanto que a pornográfica teve, como público alvo, o masculino. Isto decorreu – e ainda decorre – devido ao binarismo mulher-romântica e homem-sexual presente na sociedade brasileira. Ainda que algumas mudanças tenham ocorrido nessa área – por exemplo, a pornografia, digital ou impressa, está, cada vez mais, acessível –, para muitos/as, ainda é moralmente inadequado mulheres lerem literatura pornográfica ou, algumas vezes, até mesmo, a classificada como erótica e, é socialmente notável, um incômodo quando um homem está lendo a erótica. Além disso, também decorre uma falsa hierarquia entre esses gêneros literários, como se o erótico fosse mais literatura do que o pornográfico.

A literatura erótico-pornográfica de autoria feminina é socialmente transgressora pois, historicamente, esse tipo de literatura está inserida em uma tradição androcêntrica, culturalmente restrita à autoria masculina. Isso acontece porque propagou-se a ideia de que o sexo é um conhecimento masculino, enquanto que o amor, um assunto feminino. Acerca dessa estratégia de poder, Foucault afirma:

Não se deve conceber (a sexualidade) como uma espécie de dado da natureza que o poder tentaria dominar, ou como um domínio obscuro que o saber tentaria, aos poucos, desvelar. É o nome que podemos dar a um dispositivo histórico: não realidade subjacente sobre a qual se exerceriam dominações difíceis, mas uma grande rede de superfície onde a estimulação dos corpos, a

intensificação dos prazeres, a incitação ao discurso, a formação de conhecimentos, o reforço dos controles e das resistências se encadeiam uns com os outros, segundo algumas grandes estratégias de saber e de poder (Foucault, 1976, p.139).

O discurso é uma forma de poder; o discurso erótico-pornográfico é um poder socialmente legitimado, normalmente, apenas aos homens. Ao escrever um texto transgressor, a mulher está reivindicando sua agência e sua voz, lutando contra o silenciamento que, há tempos, lhe foi imposto como algo natural. Esse silenciamento histórico-cultural anulou a presença feminina, como afirma o Autor:

Assim, no processo de histerização da mulher, o “sexo” foi definido de três maneiras: como o que pertence em comum ao homem e à mulher; ou como o que pertence por excelência ao homem e portanto, não existe na mulher; ou ainda como o que constitui totalmente o corpo da mulher, ordenando-o inteiramente às funções de reprodução e perturbando-o sem cessar pelos efeitos destas mesmas funções. (Foucault, 1976, p. 201)

Em todas as três maneiras de definir o sexo, essa relação de poder pode ser percebida, pois, mesmo quando pertence em comum ao homem e à mulher, nesta, só existe se estiver em parceria com o homem e, quando constitui a mulher, a define, impondo que sua existência deverá ser direcionada à reprodução. Esse dispositivo histórico descrito por Foucault, composto não só pela atividade sexual, mas também pelo erotismo e pelo conhecimento dessas duas instâncias, é responsável por transformar o sexo em uma relação de poder, em que o homem, sujeito privilegiado histórica e culturalmente é o dominador e a mulher, dada como objeto e Outro na nossa sociedade, a dominada.

Essa relação de poder naturalizada pode ser percebida, até mesmo, nas posições sexuais. Antigamente, a mulher-esposa não poderia ficar em uma posição que não fosse a padrão; o homem, em cima, era o agente, enquanto a mulher, por baixo, passiva, era apenas um receptáculo. Até a rigidez do pênis pode ser considerada uma relação simbólica de autoridade. O homem, forte; a mulher, o sexo frágil. É a fisiologia do ato em harmonia com os discursos de poder.

Outro tipo de produção literária que merece nossa atenção, seja pela importância política de sua discussão ou pelo atual crescimento de estudos acadêmicos ligados a ela, é o homoerótica. O homoerotismo abarca um conceito abrangente; não impõe nenhum modelo pré-determinado e que engloba as diferentes formas de relacionamentos entre homens e entre mulheres, independente de elementos genitais,

emocionais ou relativos à identidade de cada um. A literatura homoerótica, portanto, é aquela que representa essa relação, não necessariamente afetiva ou sexual, mas sempre erótica entre sujeitos/as que se reconhecem pertencentes ao mesmo sexo. Ao estudá-la, o/a pesquisador/a deve estar atento/a para não reproduzir estruturas homofóbicas ou heteronormativas de pensamento, logo, opressoras.

Na Literatura Brasileira Contemporânea, um dos maiores responsáveis pela literatura homoafetiva masculina é o escritor Caio Fernando Abreu. A temática homoerótica está presente em todas as suas obras, apesar de, na maioria das vezes, aparecer de forma sutil. Nele, é sempre possível perceber a existência de personagens que, aberta ou supostamente, mantêm relações sexuais condenadas por outras personagens que não aceitam/respeitam o erotismo entre sujeitos do mesmo sexo, questionando o poder e a mediocridade da sociedade urbana brasileira.

Quanto à autoria feminina de textos eróticos, sua maior representante é a escritora paulista Cassandra Rios, pseudônimo de Odete Rios. Durante sua vida (1932-2002), escreveu mais de quarenta obras com a temática do homoerotismo. Além disso, foi uma das primeiras mulheres no Brasil a tratar do tema e, em 1970, tornou-se a primeira escritora a ter mais de 1 (um) milhão de exemplares vendidos, mesmo tendo 36 obras censuradas durante a Ditadura Militar.

Após estas considerações, algumas impressões acerca da obra **Bufólicas** começam a ser traçadas, entretanto, é preciso, ainda, refletirmos acerca de questões relativas ao estudo de gênero, uma vez que, nesta pesquisa, ao focarmos no erótico, estaremos analisando como ele ridiculariza as ideias patriarcais e ressalta a violência simbólica sofrida pelas personagens. Analisaremos, ainda, como a Hilda Hilst problematiza essas questões, propondo uma reavaliação das tradições, tanto a literária quanto a social, e como atinge o/a leitor/a sem apelar para o uso superficial do obsceno.

## **2.4 O patriarcalismo e sua vinculação com a violência simbólica: uma questão de gênero**

Apesar de já termos realizado, anteriormente<sup>4</sup>, uma breve explanação acerca do patriarcalismo, é necessário um aprofundamento teórico sobre esse assunto, a fim de

---

<sup>4</sup> Em 2.1. *As relações entre Gênero e Literatura*.

entendermos a naturalização tão forte, tão tida como “verdade absoluta”, de preconceitos da ordem do gênero e do sexo que encontramos na nossa sociedade.

O termo “Patriarcalismo” tem recebido uma atenção especial, durante os últimos anos, na Teoria e Crítica Literária Feminista. Isso ocorre devido ao questionamento se o termo ainda deve ser usado na contemporaneidade, uma vez que ele está historicamente ligado à “economia de oikos<sup>5</sup>”, isto é, à economia doméstica, como se, atualmente, esse sistema já tivesse sido destruído, principalmente, pela entrada da mulher no mercado de trabalho e, conseqüentemente, por ela ter se tornado capaz de participar do consumismo capitalista e de colaborar com as finanças do lar.

O patriarcalismo é um sistema sócio-político-econômico-cultural que ainda rege a sociedade brasileira. Segundo Saffioti (2009), a exploração e a dominação são faces de um mesmo processo, logo, a existência de uma indica, necessariamente, a existência da outra. Considerando o exposto, muitos erros são cometidos quando os separamos e restringimos a dominação ao campo político e a exploração ao campo econômico. Hartmann (1979), define o patriarcalismo independentemente do sistema econômico, considerando-o “como um pacto masculino para garantir a opressão de mulheres”. Ainda hoje, a base do patriarcado não foi destruída, apesar dos imensos avanços feministas desde a primeira onda<sup>6</sup>, estando presente ainda na área profissional, na representação no parlamento brasileiro, no campo doméstico, na proibição do aborto, na mídia e em outros diversos campos:

[...] nunca alguém mencionou a não-existência de sistemas mais amplos que o patriarcado. Pessoas podem se situar fora do esquema de dominação-exploração das classes sociais ou do de raça/etnia. Ninguém, nem mesmo homossexuais masculinos e femininos, travestis e transgêneros ficam fora do esquema de gênero patriarcal. Do ângulo quantitativo, portanto, que é o indicado pela palavra usada por JOHNSON (larger), o patriarcado é, nas sociedades ocidentais urbano-industriais-informacionais, o mais abrangente. (SAFFIOTI, 2009, p.24)

Ao desconsiderarmos o patriarcado, podemos cometer o erro de considerarmos o privilégio masculino como algo individual, que pode existir ou não, a depender do sujeito.

---

<sup>5</sup> Do grego antigo “oĩkos”, tem como plural “oĩkoi”, significa casa ou família.

<sup>6</sup> A primeira onda feminista teve seu início nas últimas décadas do século XIX, estendendo-se, no Brasil, até 1932 (conquista do direito ao voto). Seu ativismo lutava, principalmente, contra as diferenças contratuais, contra a diferença na possibilidade, entre um homem e uma mulher, de conquistar propriedades, contra os casamentos arranjados, em que o pai, o patriarca, era quem escolhia o companheiro da filha e pelo direito ao voto.



O patriarcalismo é uma relação específica das relações de gênero<sup>7</sup>. Elas são, infelizmente, relações de poder, isto é, geram situações em que há imposição, coerção, agressão, resumindo, todos os tipos de violência.

Para Marx, a violência é superável, não é inerente ao homem; para Nietzsche, é inerente, insuperável, mas que precisa ser combatida. Aí, encontra-se o consenso: a violência não deve estar presente na universalização dos costumes. Entretanto, em meados de 1980, os estudos sobre esse tema aumentaram exatamente porque ele se tornou algo comum, ainda que sua prática e seu conceito variassem de sociedade para sociedade. Segundo Ciro Filho, a violência “organiza as relações de poder, de território, de autodefesa, de inclusão e exclusão e institui-se como único paradigma” (FILHO, 2001, p.22).

Há diversos tipos de violência, sejam elas classificadas pela forma inquestionável como acontecem, como a física, a institucional, a intrafamiliar, a moral, a patrimonial, a psicológica, a sexual, a simbólica, dentre outras, ou seja pelo ideal motivador, como a violência étnica, a racial, a classicista, a de gênero ou a capacitista<sup>8</sup>.

A violência de gênero, apesar do nome generalizante que pode dar margem para classificar a violência de uma mulher contra um homem ou de um/a heterossexual contra um/a homossexual, trata da situação em que o/a agredido/a faz parte de uma minoria (grupo social dominado sócio-culturalmente e/ou grupo social que sofre preconceito pela maior parte da população por fazer parte desse grupo).

Os tipos de violência de gênero mais comuns são o sexismo vulgar, a pornografia, o assédio sexual, mutilações sexuais, a agressão física como recurso para coisificar, o estupro, o incesto, dentre outros. Segundo Auad:

A violência contra as mulheres é qualquer ato de violência baseado no gênero cujo resultado seja causar dano ou sofrimento físico, sexual ou psicológico às mulheres, incluindo ameaças, coerção, privação arbitrária de liberdade, na vida pública ou na vida privada (AUAD, 2003, p. 81).

Isto é, a violência não precisa ser física para atingir a mulher. Grande parte da violência de gênero é, antes de tudo, uma violência simbólica. Para isso, Pierre Bourdieu, em sua obra **Meditações Pascalianas**:

---

<sup>7</sup> Definidas, anteriormente, em 2.1. *As relações entre Gênero e Literatura*.

<sup>8</sup> Violência contra uma pessoa com deficiência física ou mental.

A violência simbólica é essa coerção que se institui por intermédio da adesão que o dominado não pode deixar de conceder ao dominante (portanto, à dominação), quando dispõe apenas, para pensá-lo e para pensar a si mesmo, ou melhor, para pensar sua relação com ele, de instrumentos de conhecimento partilhados entre si e que fazem surgir essa relação como natural, pelo fato de serem, na verdade, a forma incorporada da estrutura da relação de dominação; ou então, em outros termos, quando os esquemas por ele empregados no intuito de se perceber e de se apreciar, ou para perceber e apreciar os dominantes (elevado/baixo, masculino/feminino, branco/negro etc.), constituem o produto da incorporação das classificações assim naturalizadas, cujo produto é seu ser social (BOURDIEU, 2001, p. 206).

Em outras palavras, a violência simbólica é uma coerção, ou seja, uma atitude caracterizada por constrangimento físico ou moral que se apoia no reconhecimento de uma imposição econômica, social ou simbólica. É através da socialização que essas crenças que fazem com que o indivíduo tenha uma posição social seguindo padrões de um discurso dominante são incorporadas e, até mesmo, naturalizadas. Relacionando a violência simbólica ao estudo de gênero, e suas relações, chegamos à conclusão de que a mulher (dominada) é submetida ao homem (dominador) através de conhecimentos partilhados e reproduzidos socialmente, através da memória discursiva constituinte da sociedade. A memória discursiva, vale lembrar, não é uma memória psicológica, mas uma memória que contém o enunciado inscrito em sua história. É nela que ficam as formações discursivas (FD) e seus intradiscursos, é através dela que sabemos que nenhum discurso é novo, de origem absoluta; é através dela, por exemplo, que percebemos a violência simbólica presente em frases como “lugar de mulher é na cozinha” ou “mulher só é mulher quando é mãe”, é através da memória discursiva que notamos que essas frases são geradas a partir de um contexto sócio-histórico-econômico-cultural de dominação, de exploração e de opressão masculina.

A violência simbólica de gênero, apesar de ser causada, principalmente, pelos homens, precisa de uma adesão da mulher, pois, embora tenhamos tido mudanças relativas à formação das famílias e aos papéis domésticos, a mulher ainda é, na maior parte dos lares, a agente mais responsabilizada pela educação dos/das filhos/as, reproduzindo e perpetuando, sem perceber que está fazendo isso, discursos machistas e heteronormativos. Apesar de dominada, ela reproduz o discurso que a domina sem se apropriar ou se beneficiar dele. Enfim, o machismo não permite uma posição de privilégio para nenhuma mulher, em nenhum contexto.

O falocentrismo e a imposição de conceitos machistas reforçam exemplos<sup>9</sup> de violência simbólica que podem ocasionar outros tipos de violência, pautados em diferenças de gênero ou de condição sexual. Algumas dessas violências podem ser encontradas em **Bufólicas**, como a lesbofobia e a gayfobia, por isso, no próximo tópico, aprofundaremos um pouco mais essa discussão relacionada às sexualidades.

## 2.5 Sexualidades: sempre um plural

Sexualidade é um termo que surgiu, tardiamente, no século XIX. Nasceu a partir de uma necessidade de denominar três fenômenos: 1) campo de conhecimento responsável pelos estudos acerca da reprodução e dos comportamentos individuais ou sociais relativos a ela. 2) campo de regras e de normas que se apoiam em instituições (religiosas, jurídicas, pedagógicas, médicas...) para se perpetuar e para julgar a conduta sexual da sociedade. 3) a forma como as pessoas dão sentido às suas condutas sexuais, aos seus prazeres, como tornam-se sujeitos/as das suas sexualidades. Ou seja, a sexualidade surgiu como um conceito voltado para a experiência praticada, e não apenas para o desejo.

Foucault, remanejando o conceito de sexualidade, aponta sua invenção enquanto dispositivo de poder capaz de assegurar a gestão individual do corpo e das populações. Definindo-a como um dispositivo, ele a historiciza e lhe atribui um efeito normatizador (que será, inclusive, responsável pela imposição da heteronormatividade) que interfere até mesmo no processo desejante. Logo, estamos nos referindo a um dado que se define pelas práticas e pelos desejos erótico-sexuais nos quais as pessoas se envolvem voluntariamente e que define a “condição sexual”, erroneamente chamada de “opção sexual”, do sujeito e que define, também, se esse sujeito fará parte de um grupo dominador (grupo com condutas que são tidas como “corretas”, “adequadas” e “naturais” pela sociedade) ou de um grupo dominado. O autor difere, então, sexualidade do conceito de sexo, uma vez que este último é o dado físico-biológico marcado pela presença de aparelho genital e de outras características fisiológicas que classificam –

---

<sup>9</sup> Como exemplos, podemos citar a “coisificação” da mulher, a homofobia, a gayfobia, a lesbofobia, a bifobia, a transfobia, a travestifobia, a queerfobia, a intersexofobia, a assexofobia, a aliadofobia e a LGBTQIAfobia. Esta última refere-se a um fenômeno social em que há fobia, simultaneamente, contra lésbicas, gays, bissexuais, transexuais, queers, intersexos e aliados/as – termo referente ao que, há alguns anos, era denominado por “simpatizantes”.

apenas biologicamente - os seres humanos como machos e fêmeas. Pesquisas recentes mostram que o código genético também deve ser considerado na constituição do sexo, principalmente no caso dos intersexuais (que devem ser chamados assim, e não por “hermafroditas”, pois a questão não se limita aos órgãos genitais visíveis).

A heterossexualidade ou heteroafetividade dá-se quando uma pessoa (sujeito heterossexual) nutre desejos afetivos e eróticos, executando-os ou não, por uma pessoa do sexo oposto ao seu, sejam esses sexos adquiridos desde o período gestacional ou por meio de cirurgia(s). Cabe lembrar que, apesar da associação, principalmente pelo senso comum, dessa sexualidade com a reprodução, esta não é a finalidade de nenhuma sexualidade humana, conforme já foi dito nesse capítulo.

A heteronormatividade – termo utilizado pela primeira vez em 1991, por Michael Warner -, por sua vez, é um sistema dominante que oprime qualquer sexualidade que não esta, a “representativa” da sociedade que a prega, tornando as pessoas que não a praticam participantes de grupos marginalizados e estigmatizados. Além disso, direciona papéis sociais para homens e para mulheres, fazendo-os parecerem naturais e, logo, imutáveis, desde o momento em que nascemos, e sustenta o casamento monogâmico e a família tradicional (pai-homem-macho, mãe-mulher-fêmea e, necessariamente, filhos e/ou filhas, marginalizando a pessoa *childfree*<sup>10</sup>) como único tipo de relação privada aceito.

A heteronormatividade está relacionada fortemente ao heterossexismo compulsório, expressão utilizada para designar o esforço da sociedade para legitimar, cada vez mais, e impor as práticas heterossexuais.

Outro termo relacionado que merece a nossa atenção, é a heterofobia. Esse termo, na verdade, é utilizado mais para deslegitimar o movimento LGBTTT do que para classificar uma fobia que ocorre na prática, pois não há registros, até agora, de casos de heterofobia. O termo foi utilizado, pela primeira vez, por Daphne Patai, na sua tentativa de descrever o feminismo como anti-masculino e anti-heterossexual.

A homossexualidade, por sua vez, é quando uma pessoa (sujeito homossexual) nutre desejos afetivos e eróticos, executando-os ou não, por uma pessoa do mesmo sexo que o seu, seja esse sexo adquirido desde o período gestacional ou

---

<sup>10</sup> Pessoa que opta por não ter filhos/as, nem biológicos/as, nem adotados/as e nem através de concessão da guarda de crianças e adolescentes.

através de cirurgia(s). A homofobia é a aversão às pessoas homossexuais, sejam elas homens ou mulheres. Atentemos para o fato de que é o que causa a violência física, psicológica ou simbólica contra aqueles/as que não vão ao encontro dos ideais do heterossexismo compulsório.

No Brasil, apesar de a homofobia ser considerada crime – pois, na Constituição, é tido como o objetivo fundamental da República, (art. 3º, IV), “promover o bem de todos, sem preconceitos de origem, raça, sexo, cor, idade, ou quaisquer outras formas de discriminação” -, ainda não há uma lei específica para esse tipo de discriminação. De acordo com o relatório 2013/2014 do Grupo Gay da Bahia (GGB), só em janeiro desse ano, foram assassinados/as 42 (quarenta e dois/duas) LGBT, ou seja, um homicídio a cada 18 (dezoito) horas.

Outro termo a ser, aqui, tratado é o da bissexualidade. Ela se dá quando uma pessoa (sujeito bissexual) nutre desejos afetivos e eróticos, executando-os ou não, por pessoa do mesmo sexo e do sexo oposto ao seu, sejam esses sexos adquiridos desde o período gestacional ou por meio de cirurgia(s). Pela pouca visibilidade conquistada até hoje e, conseqüentemente, pela falta de informação vinculada a ela, é a sexualidade mais questionada, mais posta em dúvidas tanto por héteros quanto por homossexuais. Em virtude disso, a bifobia, está relacionada menos com a violência física que ela provoca do que com a sua deslegitimação.

Há diversos outros tipos<sup>11</sup> de sexualidade, no entanto, por não termos personagens que as representem na obra escolhida para estudo, **Bufólicas**, não é cabível, aqui, nos focarmos nelas.

Antes de passarmos para o próximo tópico, torna-se importante discutirmos a repressão da sexualidade – e da sensualidade - feminina.

A sexualidade, durante muito tempo, como um dispositivo de poder, teve sua prática direcionada aos homens (posição de privilégios de poder) pois, à mulher, cabia o amor, a maternidade e a família.

---

<sup>11</sup> Como, por exemplo, a pansexualidade: a pessoa sente atração por todos os sexos e gêneros, rejeitando o binarismo do gênero; a polisssexualidade: a pessoa sente atração por diversos gêneros, mas só por um sexo; a assexualidade: conceito bastante questionado atualmente, pode significar duas situações: 1) a pessoa não sente atração por nenhum sexo e por nenhum gênero ou, 2) de acordo com a AVEN, Asexuality Visibility and Education Network, é a pessoa que não põe em prática sua sexualidade; a demisssexualidade: a pessoa só sente atração se, previamente, houver laços emocionais formados com a outra; a Gray-sexualidade: ou sexualidade-cinzenta, a pessoa sente atração sexual apenas ocasionalmente.

O orgasmo feminino era pertencente apenas às profissionais do sexo. Para as esposas, o ato sexual era um ato mecânico que deveria ter apenas três fins: o orgasmo masculino, a reprodução e a manutenção da obediência aos “papéis da mulher-esposa”. Até hoje, encontramos resíduos dessa opressão na memória discursiva da nossa sociedade. É comum, infelizmente, por exemplo, encontrarmos juízos de valor negativos acerca da mulher que mantém relações sexuais com as quais não possuem vínculo afetivo estável; no entanto, não encontramos esses julgamentos quando estamos nos referindo aos homens.

A sensualidade, sempre tão ligada apenas à mulher, era considerada uma arma perigosa, capaz de manipular os homens e, até mesmo, provocar o sexo sem consentimento pois, como temos uma cultura nascida no patriarcalismo, ela é, também, uma cultura do estupro, em que a mulher, vítima, é culpabilizada pelo crime, seja pela roupa que usava durante a ação; pela forma que estava andando; por ter seduzido o homem; por estar no espaço público e não naquele ao qual ela seria destinada, o doméstico ou, até mesmo, um estupro corretivo por ser lésbica ou bissexual.

Uma pesquisa realizada pelo IPEA (Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada), em março/abril de 2014, constatou que 26% dos/as brasileiros/as afirmam, declaradamente, que “mulheres que usam roupas que mostram o corpo merecem ser atacadas”. Além disso, as ofensas direcionadas a uma mulher são, quase sempre, relacionadas à sexualidade: puta, vadia, vagabunda, cachorra, dentre outras que não merecem ser, sequer, citadas. Até quando querem ofender um homem, não é a sexualidade dele que atingem (porque os adjetivos relacionados à sexualidade masculina são, na sua maioria, positivos), mas a da mãe, a da irmã ou de alguma mulher próxima. As duas maiores ofensas, no Brasil, para atingir os homens são “filho da puta” e “corno”; nesses termos, o foco não é o caráter dele, mas as práticas da mãe e da esposa.

As sexualidades são, muitas vezes, confundidas com a identidade de gênero. A fim de que não tenhamos esse problema ao analisarmos os poemas, serão esclarecidos, a seguir, seu conceito, seu processo de construção e alguns dos seus tipos, como, por exemplo, a transexualidade.

## 2.6 Formação de identidade de gênero

Identidade de gênero é o gênero com o qual o sujeito se identifica, podendo ou não estar de acordo com o gênero que lhe foi atribuído desde seu nascimento, isto é, é independente do biológico, ainda que influenciado por ele. Difere da sexualidade e da condição sexual, pois não é determinado pela relação com sua prática sexual e/ou afetiva, sendo, esses três, conceitos diferentes.

Começamos a desenvolver nossas identidades a partir do momento em que interagimos com o meio em que vivemos e, portanto, seu desenvolvimento segue de acordo com o espaço sócio-cultural do qual fazemos parte. Assim sendo, nossas identidades de gênero estão estritamente vinculadas ao patriarcalismo e às suas ideologias desde o começo de nossas vidas, desde a decoração do quarto, os presentes ganhos nos “chás de bebê”, os planos e expectativas da sociedade para nós e as frases, como: “É uma menina tão delicada” (delicadeza é um estereótipo ligado ao feminino) ou “É um garotão forte” (força é um estereótipo ligado ao masculino), dedicadas a recém-nascidos/as (crianças que se estivessem com uma roupa de cor neutra, ainda não teriam como ser reconhecidas, pela aparência física, como meninos ou meninas).

A identidade se forma a partir de um processo de construção que se dá na interação com a sociedade, mas também nas vivências e nas experiências pessoais, tornando-se, dessa forma, passível de transformações, podendo ir de encontro ao que o sistema prega como “natural”, “correto”. Dessa forma, sua formação é um processo complexo que nos impossibilita reconhecermos todos os fatores influenciadores.

Melucci afirma que “a aprendizagem não termina com o fim da idade evolutiva e nas diversas passagens da vida colocamos em questionamento e reformulamos a nossa identidade” (MELUCCI, 2004, p. 46). Ela é instável, mutável, e, nem sempre, o sujeito percebe, conscientemente, essas mudanças. Sua formação não está apenas ligada à infância e/ou a adolescência, mas a todos os momentos de nossas vidas.

De acordo com Grossi (1998), a identidade de gênero remete ao sentimento individual de ser menino ou de ser menina. Ao longo das nossas vidas, desenvolvemos uma percepção de quem somos – e sobre quem nos tornamos – em todos os aspectos, inclusive no de gênero. Definir-nos como homem ou mulher faz parte de um processo

cultural que prega o binarismo, tão necessário para a manutenção e reprodução dos papéis sociais estereotipados. Nascemos com um sexo biológico (macho ou fêmea), mas nos tornamos homens ou mulheres para além deste. Como bem disse Beauvoir (1970), “não se nasce mulher, torna-se mulher”. Assim como não se nasce homem, torna-se homem.

O binarismo de gênero, vale lembrar, é um realinhamento das categorias de gênero em dois centros: o ser homem e o ser mulher. Essa divisão é responsável por reproduzir características estereotipadas acerca desses gêneros e de relacioná-los, obrigatoriamente e respectivamente, à masculinidade e à feminilidade. Lembremos que o masculino e o feminino também são construções sociais, logo, seus conceitos variam de sociedade para sociedade e não são naturais, ou seja, são mutáveis, apesar de que suas naturalizações as aparentem como inquestionáveis.

O drama do gênero é uma performance repetida em que seu binarismo deve ser reproduzido através de discursos e de outros tipos de ações a fim de manter-se na sua posição de padrão. A docilidade e a delicadeza, portanto, devem estar sempre associada à figura de uma mulher. Caso não esteja, é um desvio comportamental e até tido, por alguns, como um desvio sexual, criando uma dependência errônea entre identidade e sexualidade.

O grande problema na relação de características com o feminino ou com o masculino é que, além de ser limitante, é opressor, pois cria uma hierarquia entre os gêneros através dos atributos. Por exemplo, ao homem, cabe a razão, enquanto que, à mulher, cabe a emoção. É socialmente tido que a razão é superior à emoção, pois é uma forma de controle e de poder sobre si e sobre os outros, colocando a mulher em um patamar abaixo do homem por, supostamente, não ser tão racional quanto.

Segundo Scott (1995), quando se pensa criticamente a respeito dos papéis femininos e masculinos na sociedade, não se está colocando em oposição homens e mulheres, fazendo um embate entre sexos, mas sim desconstruindo a dominação do gênero masculino sobre o feminino, em prol de alteridade, de uma igualdade política-econômica-social, sendo possível incluir na discussão, também, a classe e a raça.

Quando pensamos, por exemplo, no papel social do homem e da mulher em um casamento (o que já é, por si só, um exemplo heteronormativo), queremos que ele não seja, por ser homem, o responsável por sustentar, sozinho, economicamente a casa, enquanto que a mulher tenha como profissão, por imposição da sociedade e do marido,



ser dona de casa. Se esta mulher quiser ser dona de casa e não quiser ter outra profissão, que seja, mas por escolha e não por coerção; se esse homem quiser ajudar a mulher nas tarefas domésticas, que ele ajude sem ser socialmente julgado “menos homem” por isso e que, por fim, que o homem não seja hierarquicamente superior à mulher por estar no espaço público enquanto ela está no espaço privado. Que essas escolhas componham as identidades do masculino e do feminino e não sejam uma imposição social.

Um pensar crítico acerca dos papéis femininos e masculinos também é necessário quando nos deparamos com a transexualidade. Apontada erroneamente como um “transtorno” de identidade de gênero, ocorre em sujeitos que são transgêneros<sup>12</sup>. Dizem estes/as últimos/as: “é nascer em um corpo que não é seu”. O/a transexual pode ser classificado/a em MTF (*male to female*, biologicamente homem, mas reconhece-se mulher), ou FTM (*female to male*, biologicamente mulher, mas reconhece-se como homem).

Três pontos principais devem ser abordados nesse tópico a fim de desconstruirmos alguns preconceitos. Em primeiro lugar, algumas pessoas decidem adequar seu gênero à sua anatomia via processos cirúrgicos, mas a cirurgia não é um fator dominante para defini-las como transexual; nem é o que irá diferenciá-las de um/a travesti (cross-dresser). Em segundo lugar, a transexualidade não está relacionada à homossexualidade ou à homoafetividade, ela não define a sexualidade, é possível ser trans e ser heterossexual ou ser homossexual ou ser bissexual, etc. Por fim, é necessária uma despatologização - a transexualidade está classificada como patologia de acordo com o CID (Classificação Internacional de Doenças) -; entretanto, vivenciar uma identidade fora do *status quo* não deveria ser considerada doença apenas por estar fora do padrão. São necessárias uma medicina e uma psicologia mais éticas, sem transfobia e sem cissexismo (a desconsideração da existência das pessoas trans\*<sup>13</sup> na sociedade). O transfeminismo, vale lembrar, é a corrente do feminismo voltada especialmente às questões da transgeneridade.

A travestilidade, outra prática tida erroneamente como um desvio (para a heteronormatividade) na formação de identidade, é uma identidade também transgênera.

---

<sup>12</sup> Transgêneros são pessoas que possuem o físico de uma mulher, mas se reconhecem como homens ou pessoas que possuem o físico de um homem, mas se reconhecem como mulheres, temporariamente (travestis) ou definitivamente (transexuais).

<sup>13</sup> Esse termo é um termo “guarda-chuva” (umbrella term), caracterizado pelo asterisco, ou seja, termo englobador com a finalidade de incluir todas as identidades trans: o/a transexual, o/a transgênero, o/a travesti e aqueles/as que não se identificam dentro do sistema binário de gênero.

Porém, além de ser temporária ela está diretamente relacionada ao vestuário. A travesti é o sujeito biologicamente macho, mas que está vestindo-se como mulher, seja por uma questão de identidade ou por algo mais prático, como a profissão. O travesti, seguindo o mesmo raciocínio, é o sujeito biologicamente fêmea que veste-se como homem. Também não está relacionada à condição sexual, pois o/a travesti pode ser hétero, gay, lésbica, bi ou de qualquer outra condição.

As questões discutidas nesse capítulo serão essenciais para a compreensão das análises individuais e comparada dos poemas de **Bufólicas**. Gênero, contemporaneidade, eroticidade, patriarcalismo, violência simbólica, sexualidade e identidade são as palavras-chaves para entendermos o rei homossexual, a rainha casta, a maga perversa, o “lobo mau” profissional do sexo, o anão sem pênis, a cantora que foi forçada a fazer sexo oral em um jumento e a fada lésbica, como veremos a seguir.

### 3 AS RELAÇÕES DE GÊNERO NA OBRA BUFÓLICAS

#### 3.1 Hilda Hilst e sua obra

Hilda de Almeida Prado Hilst, filha de pai<sup>14</sup> esquizofrênico, pertencente a uma família de imigrantes vindos da Alsácia-Lorena e de mãe<sup>15</sup> oriunda de imigrantes portugueses, nasceu em 21 de abril de 1930 e faleceu na triste madrugada de 4 de fevereiro de 2004, aos 73 anos. Paulista, grande amiga de Lygia Fagundes Telles e de Caio Fernando Abreu, taurina com ascendente em capricórnio, obscena de tão lúcida, dedicada a gravar, através de ondas radiofônicas, mensagens de pessoas mortas, é considerada, pela crítica especializada, como uma das maiores escritoras, em Língua Portuguesa, do século XX.

Seu primeiro livro publicado foi **Presságio** (poesia), de 1950, obra bem recebida entre outros poetas, como Cecília Meireles. Logo em seguida, publicou **Balada de Alzira** (poesia), em 1951, em que, em sua epígrafe, anunciou suas temáticas preferidas: a morte e Deus. Em 1955, publica **Balada do Festival** (poesia), livro que, juntamente com os dois outros anteriores supracitados, são unidos e relançados pela Editora Globo, em 2003, com o título **Baladas**. Em 1959, publica **Roteiro do silêncio** (poesia), definido pelo crítico Álvaro Alves de Faria como "silêncio estrondoso".

É durante esse início de carreira, entre elogios (Cecília Meireles escreveu, para Hilda, "Quem disse isso precisa dizer mais") e críticas (há quem tenha dito que pessoas com menos de vinte e cinco anos não deveriam escrever poesias) que Hilda conclui o curso de Direito – onde foi colega de Haroldo de Campos - e passa meses viajando pela Europa, buscando inspiração para as suas poesias, ou, apenas estendendo a sua boemia para outros países e buscando apaixonar-se, pois, segundo Lygia, seus livros, até então, eram uma forma de celebrar seus amores.

Em 1960, publicou **Trovas de muito amor para um amado senhor** (poesia), e, a partir dele, seu primo José Antônio Resende de Almeida Prado compõe a "Canção para soprano e piano". Em 1961, publica **Ode fragmentária** (poesia), refletindo sobre o papel do poeta e o lugar da poesia. Em 1962, lança **Sete cantos do poeta para o anjo** (poesia), obra pela qual ganhará o prêmio PEN Clube de São Paulo.

---

<sup>14</sup> Apolônio de Almeida Prado Hilst, fazendeiro de café, jornalista, ensaísta e poeta.

<sup>15</sup> Bedecilda Vaz Cardoso.

Em 1967, começa a escrever peças teatrais, concluindo **A empresa (A possessa)** e **O rato no muro**. Em 1968, conclui mais peças, são elas **O visitante**, **Auto da Barca de Camiri** e **O novo sistema**. Em 1969, finaliza as peças **As aves da noite**, **O verdugo** e **A morte do patriarca**, concluindo sua dramaturgia.

Durante a década de 60 que Hilda, inspirada pela obra **Carta a El Greco**, de Nikos Kazantzakis, e cansada de ser reconhecida por ser uma das mulheres mais bonitas de sua geração, e não por sua obra, abdica do intenso convívio social e vai morar na Fazenda São José, propriedade de sua mãe e, depois, na Casa do Sol, lugar que construiu para que pudesse se dedicar inteiramente à literatura. Atualmente, a Casa é a sede do Instituto Hilda Hilst.

No âmbito da prosa-ficção, publicou seu primeiro livro em 1970, chamado **Fluxo-Floema**, enveredando de forma mais explícita pela metafísica e pela metalinguagem. O segundo livro de ficção lançado foi **Qadós**, em 1973, que teve seu título alterado pela escritora, em 2002, passando a ser **Kadosh**. Em 1974, publica **Júbilo, memória e noviciado da paixão** (poesia), em que a poesia “Ode descontínua e remota para flauta e oboé”, escrita em 1969, foi finalmente publicada.

Em meio as suas tentativas de gravar vozes de pessoas mortas, baseando-se nos experimentos relatados pelo livro **Telefone para o além**, de Friedrich Juergenson, as visitas recebidas de discos voadores e sua nova paixão por boleros, é que, a partir da década de 70, os textos hilstianos se direcionam para uma densidade existencialista cada vez maior, possuindo, como figuras fundamentais, o desamparo, o sublime e a bestialidade.

Em 1980, publica **Da morte. Odes mínimas** (poesia) e **Tu não te moves de ti** (ficção). Em 1982, ano em que começa a fazer parte do Programa do Artista Residente da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), publica **A obscena senhora D.** (ficção). Em 1983, publica **Cantares de perda e predileção** (poesia), livro que será relançado em 2002, na obra **Cantares**. Em 1984, publica **Poemas malditos, gozosos e devotos** (poesia), com vinte e um poemas refletindo sobre Deus. Em 1986, publica **Sobre tua grande face** (poesia) e **Sobre os meus olhos de cão e outras novelas** (ficção). Em 1989, é a vez de **Amavisse** (poesia), que, em 1992, é relançada na obra **Do desejo**.

Após receber o prêmio APCA<sup>16</sup> pelo conjunto de sua obra e os prêmios Jabuti e Cassiano Ricardo por **Cantares de perda e predileção**, anuncia o “adeus à literatura séria”. Um adeus que nunca se concretizou, pois seus textos ficaram mais “sérios” ainda, finas reflexões disfarçadas de pornografia: Deus disfarçado de porco, homem disfarçado de bicho, sexo disfarçado de vida.

Em 1990, apostando no interesse do mercado editorial, dá início à sua trilogia obscena, publicando **O caderno rosa de Lori Lamby** e **Contos d’escárnio. Textos grotescos**. Em 1991, lança **Cartas de um sedutor**, encerrando a trilogia responsável por polemizar a vida e a obra da escritora e por elevá-la ao patamar de ser considerada uma das maiores escritoras de literatura erótica brasileira. A autora, quando, em uma entrevista, é perguntada se a intenção era conseguir vender mais livros, responde que sim, mas que não vendeu; diz que pensou em fazer “coisas porcas”, mas que não conseguiu, que ainda diziam que ela era difícil de ser lida. Diz Hilst a esse respeito:

Quando você faz uma revolução, demora; a aceitação chega a demorar meio século ou até mais. (...) Um dia pode acontecer. Quando veio aqui o editor da Gallimard eu fiquei besta. Perguntei: ‘O Sr. veio aqui só para me conhecer?’ E ele: ‘Parfait, madame’. Por aqui, os editores não davam a mínima pra mim. Fui publicada na França, e aí esse editor me escreveu dizendo: ‘Hilda, eu não compreendo por que eles acham tão difícil ler você’. (...) Eu estava muito atrapalhada, só recebia dinheiro da Universidade de Campinas. Não ganhava praticamente nada. De repente, leio sobre aquela mulher ganhando todo aquele dinheiro [a escritora francesa Regime Deforges ganhara 10 milhões de dólares com o best-seller *A bicicleta azul*, uma espécie de *E o vento levou* açucarado e pornográfico]. (...) O que eu posso te dizer? Eu quis me alegrar um pouco. Eu tinha certa alegria sabendo que escrevia muito bem, mesmo não sendo lida. Mas de repente eu quis me alegrar. Comecei a sentir um afastamento completo de todo mundo. Eles nunca me liam, nunca. Então decidi fazer o livro [O Caderno Rosa de Lori Lamby]. (...) [A idéia era] tentar conseguir [vender mais livros], mas eu não consegui. Pensei: ‘Vou fazer umas coisas porcas’. Mas eu não consegui. (...) É, mas eu queria fazer uma coisa que, de repente, eles gostassem de ler. Não adiantou. Diziam que eu era difícil na literatura pornográfica (DE FRANCESCHI, 1991, p. 29-30)<sup>17</sup>.

A trilogia obscena hilstiana está longe de ser uma trilogia meramente pornográfica, seu foco não é o sexo; não é a carne, mas sim a morte, o divino, o papel do poeta e da vida. Hilda, uma mulher transgressora na vida e na escrita, mostrou que o homem é, antes de tudo, a convivência entre o erótico e o sublime, entre a loucura e a

<sup>16</sup> Associação Paulista de Críticos de Artes.

<sup>17</sup> Entrevista presente em *Cadernos de Literatura Brasileira*, nº 8.

lucidez, um ser sempre capaz de rir da dor e de suportar qualquer vazio. Além disso, com essas obras, ela critica a subserviência da produção literária às leis do mercado; reflete sobre esse próprio fazer literário e produz uma metapornografia de alto valor estético.

Em 1992, publica **Do desejo** (poesia) e **Bufólicas** (poesia) - obra na qual está focada essa pesquisa e que será, no final desse tópico, um pouco mais detalhado.

Em 1993, lança **Rútilo Nada** (ficção), obra relançada em 2003, juntamente com **Pequeno discurso. E um grande em Rútilos**. Em 1995, ano do fim do Programa do Artista Residente da Unicamp, lança **Cantares do sem nome e de partidas** (poesia). Em 1997, publica **Estar sendo. Ter sido** e anuncia seu afastamento do trabalho literário. Em 1998, publica **Cascos e carícias: crônicas reunidas (1992/1995)**, em que reúne suas crônicas publicadas no jornal **Correio Popular**, de Campinas.

Após receber o prêmio Jabuti mais uma vez, agora, na categoria Contos e anunciar seu afastamento – “Depois de eu ter escrito trinta livros, e ninguém ter lido, vocês ainda ficam chateados de eu não escrever mais?” - permanece na Casa do Sol com seus mais de noventa cães, relendo escritores como Joyce, Heidegger, Kierkegaard e Beckett e sem muitas esperanças de que, um dia, iriam lançar suas obras completas.

Por fim, em 2000, a Editora Nankin publica a obra **Teatro reunido**, juntando seus oito textos direcionados à dramaturgia. Vale lembrar que a escritora ganhou, pela peça **O verdugo**, em 1969, o Prêmio Anchieta, um dos prêmios mais importantes do país na época. Em 2008, quatro anos após a morte da escritora, quando a Editora Globo já possuía os direitos sobre a sua obra, publicou **Teatro completo**, prefaciado por Alcir Pécora e posfaciado por Renata Palottini.

Dentro das obras hilstianas, **Bufólicas** é seu livro de poesia mais lido e estudado. Reunindo sete poesias, faz uma paródia de sete personagens tradicionais dos contos de fadas. Seguindo seu estilo erótico, as personagens são portadoras de anomalias articuladas à genitália ou às práticas lascivas. Há a combinação de poesia, fábula, humor, crítica social, linguagem chula, figuras tradicionais e figuras eróticas.

Com a publicação de **Bufólicas**, o público e a crítica começaram a usar a expressão “tetralogia pornográfica” para falar sobre as obras, em ordem cronológica, **O caderno rosa de Lori Lamby**, **Contos d’escárnio**, **textos grotescos**, **Cartas de um sedutor** e **Bufólicas**, colocando, dessa forma, a “trilogia pornográfica” em prosa e a poesia considerada, erroneamente pornográfica, no mesmo grupo.

As sete poesias que compõem a obra **Bufólicas** são “O reizinho gay”, “A rainha careca”, “Drida, a magra perversa e fria”, “A chapéu”, “O anão triste”, “A cantora gritante” e “Filó, a fadinha lésbica”. Na maioria das poesias predomina as redondilhas, gírias e versos brancos. Essa predominância atribui uma oralidade e musicalidade para as poesias, o que faz com que o livro seja considerado de “fácil leitura”.

Poderíamos estudar diversos aspectos dessa rica obra, como por exemplo, o seu aspecto etimológico. A palavra Bufólicas é uma união das palavras “Bufo” e “Bucólicas”. Bufo sugere a pretensão cômica e Bucólicas remete ao termo bucólico, bem como à obra homônima de Virgílio. Além disso, poderíamos falar da intertextualidade, uma vez que algumas dessas personagens, como a fadinha Filó, são citadas em outras obras da Hilda Hilst. Entretanto, nosso foco, aqui, será a perspectiva erótica, pautada em uma análise gendrada.

### **3.2 Era uma vez, uma apropriação obscena**

Em **Bufólicas**, Hilda Hilst se apropria de um gênero narrativo que, atualmente, tem, como principal público leitor, o infantil: o conto de fadas. Essa apropriação obscena é percebida pelo/a leitor/a por meio das personagens - o rei, a rainha, o anão, a fada, a maga, o gigante, o lobo, a Chapéu(zinho) e a sua vó - e dos espaços: reinos e vilas.

Ao produzir suas poesias narrativas, a Autora transgride características dos contos, subvertendo mensagens e desconstruindo estereótipos que são reproduzidos, há tempos, por essas histórias. Essas desconstruções discursivas serão melhor percebidas durante as análises individuais dos textos, entretanto, primeiramente, façamos algumas considerações gerais acerca do feminino e do masculino.

Os contos de fadas possuem alguns traços que, mesmo nas releituras atuais, ainda são frequentes. Uma delas é a fragilidade feminina; a mulher, donzela, delicada e desprotegida, espera e/ou é salva pelo príncipe forte e capaz de enfrentar qualquer obstáculo. Essa passividade não está presente na obra hilstiana. Ula não foi salva pelo biscate; ela se salvou ao convocá-lo para dentro do seu quarto e fazer a proposta que solucionaria seu problema.

A superioridade masculina também não ganha espaço nessa releitura. Nos contos tradicionais, os homens são imbatíveis; aqui, são enforcados, têm o seu caminho enchido de traques e seus animais de estimação são comidos ou depenados por uma maga. Além disso, a obra estudada possui mais personagens femininas do que masculinas, dando preferência de voz a quem, antes, tinha menos representação.

Acerca dos produtores dos contos, Massaud Moisés afirma que “nele encontram a forma adequada para exprimir a rapidez com que tudo se altera no mundo moderno” (MOISÉS, 1996, p. 100). Hilda, em textos dinâmicos, expressa que nem tudo se altera de forma tão rápida. O machismo e a heteronormatividade de hoje não é tão diferente da de ontem, os discursos opressores são reproduzidos sem consciência crítica, produzindo uma violência simbólica que atinge todas as gerações.

A Autora, ao não infantilizar os contos de fadas que, por séculos, foram construídos de forma infantilizada, utiliza sociedades distantes e sem necessidade de serem nomeadas para representar a nossa sociedade ocidental machista, misógina, homofóbica e bifóbica. Por meio de suas morais explícitas, transgride; subverte e desconstrói, como perceberemos nas análises adiante.

### 3.3 O falocentrismo presente no poema “O reizinho gay”

O primeiro poema da obra **Bufólicas** – “O reizinho gay” –, é composto por setenta versos. Nele, percebe-se a presença do falocentrismo (gr. *phallos*, falo; lat. *centrum*, centro). Sendo assim, falocentrismo corresponde ao falo (gr. *phallos*; lat. *phallus*: pênis) enquanto centralizador do poder, ou seja, a superioridade masculina ocorre devido ao corpo e à sexualidade. Falo, significante privilegiado do patriarcalismo, é um conceito simbólico utilizado por Lacan<sup>18</sup> (1977), para afirmar que a superioridade masculina não é um dado biológico, mas sim um construto histórico-cultural.

No poema em análise, o rei é mudo, mas sua figura impõe autoridade às outras personagens - que ficam mudas diante do rei - por este possuir o maior órgão genital masculino da nação. Seu reinado tem como base, não sua inteligência ou bravura, ou descendência, mas seu corpo, seu sexo, como podemos perceber no trecho:

---

<sup>18</sup> Segundo algumas feministas, como Juliet Mitchell por meio da sua obra **Psychoanalysis and feminism** (1974), Lacan foi quem possibilitou um diálogo entre o Feminismo e a Psicanálise.



Mudo, pintudão  
 O reizinho gay  
 Reinava soberano  
 Sobre toda nação.  
 Mas reinava...  
 APENAS...  
 Pela linda peroba  
 Que se lhe adivinhava  
 Entre as coxas grossas.  
 (HILST, 2002a<sup>19</sup>, p. 11)

No trecho acima, percebemos que o vocábulo “APENAS” está com todas as letras maiúsculas – esse é o único trecho do livro em que isso ocorre -, reforçando a ideia, logo no começo da poesia, de que o falo é quem fala, sendo, esse, o verdadeiro rei. Além de peroba, as expressões relacionadas ao falo e/ou à sexualidade utilizadas são: pintudão, gay, peroba, pintudo, bronha, mastruço, buraco negro, ganso e cu cabeludo.

Convém notarmos, também, que o trecho reproduz um discurso em que a relação de gênero, sendo uma relação de poder entre um homem e uma mulher ou entre um homem e outro homem, é marcada pela dominância do falo<sup>20</sup>. A superioridade é alcançada através do órgão sexual e imposta para as outras personagens, impondo, também, uma coerção e uma violência psicológica aos demais, os não-sujeitos que formam a multidão.

Sempre que a multidão  
 Se mostrava odiosa  
 Com a falta de palavras  
 Do chefe da Nação  
 O reizinho gay  
 Aparecia indômito  
 Na rampa ou na sacada  
 Com a bronha na mão.  
 E eram ós agudos  
 Dissidentes mudos  
 Que se ajoelhavam  
 Diante do mistério

<sup>19</sup> Usaremos 2002a para nos referirmos à obra **Bufólicas** e 2002b para nos referirmos à **Cartas de um sedutor**.

<sup>20</sup> Nesse ponto, torna-se importante ressaltarmos que Falocentrismo não é o mesmo que Androcentrismo (termo cunhado pelo sociólogo americano Lester F. Ward, em 1903), já que o falo não equivale ao órgão sexual masculino, mas o que ele representa. Essa informação, aparentemente óbvia, é essencial para lembrarmos que a luta feminista não é contra o homem, o material, mas contra o poder simbólico dessa identidade, buscando uma equidade. Também devemos lembrar que falocentrismo e falogocentrismo são dois conceitos distintos. Falogocentrismo (gr. *phallos*: falo; gr. *logos*: palavra; lat. *centrum*: centro) é a união entre o falocentrismo e o logocentrismo a fim de privilegiar o falo como o significado fixo da linguagem, é a dominação pela lógica do falo. Como afirma Culler (1997), esse sistema é o responsável por reunir o interesse na autoridade patriarcal, na unidade de sentido e na certeza da origem.

Desse régio falo  
 Que de tão gigante  
 Parecia etéreo.  
 (HILST, 2002a, p. 12)

Outra característica que muito nos chama a atenção nesse poema é o fato de o rei ser homo-condicionado, ou seja, gay.

Os gays fazem parte de uma minoria dominada e oprimida, no entanto, no texto, essa condição não tira a autoridade do rei, pois esse só revela a sua sexualidade para a multidão no final da narrativa. Podemos notar sua condição sexual no seguinte trecho:

O reizinho gritou  
 Na rampa e na sacada  
 Ao meio-dia:  
 Ando cansado  
 De exhibir meu mastruço  
 Pra quem nem é russo.  
 E quero sem demora  
 Um buraco negro  
 Pra raspar meu ganso.  
 Quero um cu cabeludo!  
 (HILST, 2002a, p. 14)

Embora o sexo anal também possa estar presente em relacionamentos heterossexuais, temos a certeza dessa homossexualidade do rei pelo próprio título do poema e pelas vezes em que ele é nomeado, no texto, como “reizinho gay”. Pelo trecho acima, percebemos também que o reizinho que era mudo, enfim, falou. Uma interpretação possível para isso é que seu silenciamento era oriundo da sua homossexualidade reprimida pela heteronormatividade, pois ele apenas ganhou voz quando permitiu por em prática sua condição. O grande membro do reizinho garantiu seu domínio mas, desde que o seu desejo não fosse revelado, pois, ao sê-lo, o poema se encerra: o reino fica perdido na memória dos tempos e, para nós, leitores, só restam cinzas:

E foi assim  
 Que o reino inteiro  
 Sucumbiu de susto.  
 Diante de tal evento...  
 Desse reino perdido  
 Na memória dos tempos  
 Só restaram cinzas  
 Levadas pelo vento.  
 (HILST, 2002<sup>a</sup>, p. 14)

Em **Bufólicas**, cada poema tem a sua ilustração – feita por Jaguar - e a sua moral da história. Em “O reizinho gay”, a moral é a seguinte: “Moral da estória: / a palavra é necessária / diante do absurdo.” (HILST, 2002a, p.14) Cada uma das sete morais do livro expõe que as personagens com condutas tidas como “errôneas” são, na verdade, as secundárias. Ou seja, o reino é satirizado por não conseguir compreender os desejos do rei. Este último precisava da palavra; precisava expor seu desejo, mas os súditos sucumbiram “de susto”. Além disso, esta primeira moral pode ser estendida para o livro todo, pois a palavra obscena, erótica é necessária diante dos tabus e dos preconceitos absurdos com os quais lidamos diariamente.

Podemos interpretar que o reizinho aparece também na obra **Cascos & carícias & outras crônicas**, na crônica **Tá tudo em ordem, meu bem?**, publicada em 1993 (um ano após o lançamento de **Bufólicas**), em que a Autora, ao falar de monarquias, pergunta, ao/à leitor/a, o que aconteceria se o rei estivesse nu, que nem “naquela estorinha infantil”. O que aconteceria se tivéssemos reis que reinassem apenas pelo mérito dos seus corpos? Hilda ofereceu a resposta antes da pergunta: a palavra é necessária diante do absurdo. Diante do falocentrismo.

### 3.4 A sexualidade feminina reprimida no poema “A rainha careca”

O segundo poema – “Rainha careca” – narra a história da rainha que era casta e que não possuía pelos pubianos. Após muito chorar por isso, encontrou um “biscate<sup>21</sup> peludo” vendendo venenos. Ula, a rainha, convocou-o ao castelo e, conseqüentemente, ao seu quarto, para que ele pudesse resolver seu problema. Enquanto o vendedor ambulante arrancava os pelos do seu peito e, com sua saliva, colava-os em Ula, eles se relacionavam sexualmente e Ula gritava de felicidade. Evidentemente, os pelos logo caíram, mas Ula não se importou e nunca mais chorou.

A falta de pelos da rainha Ula, aparentemente, é o grande problema da personagem, no entanto, quando o poema narrativo chega ao clímax, o leitor tem uma surpresa: o problema da rainha não era a falta de pelos, mas sim a castidade na qual ela estava aprisionada. Por ser rainha, uma posição elitista de poder, sua sexualidade

---

<sup>21</sup> Pessoa executando um trabalho temporário ou um trabalho extra, a fim de aumentar a renda mensal.

implicava diretamente em seu caráter, em sua dignidade. Sua falta de interesse pelo seu problema inicial pode ser ilustrada no trecho seguinte:

UI! UI! UI! Gemeu Ula  
De felicidade.  
Cabeluda ou não  
Rainha ou prostituta  
Hei de ficar contigo  
A vida toda!  
Evidente que aos poucos  
Despregou-se o tufo todo.  
Mas isso o que importa?  
Feliz, mui contentinha  
A Rainha Ula já não chora.  
(HILST, 2002a, p. 17 e 18)

O verso acima, “Rainha ou prostituta”, apresenta um pensamento social em que a mulher, para ser digna, não pode obter relações sexuais com um homem sem que eles estejam em um relacionamento estável, legitimado socialmente. Ao homem, o Sujeito, é concebível a ideia de afirmar sua sexualidade em quase todos os contextos mas, à mulher, o Outro, não; a mulher tem sua sexualidade reprimida há tempos. Lembremos, inclusive que, antigamente, a mulher mãe e esposa não deveria sequer sentir prazer no ato sexual, o prazer era apenas destinado aos homens e às prostitutas.

Ainda hoje, percebemos uma separação entre “mulher boa, digna” e “mulher do mundo, indigna”, como se o livre exercício da sexualidade fosse uma falha no caráter (mas, ironicamente, só quando se trata da feminina). Com isso, podemos interpretar que Ula tinha sua sexualidade reprimida. Ela era a rainha casta, que nem pelos tinha, uma vez que pelos representam o amadurecimento sexual e que a falta deles, a pureza, como explicitados por Chevalier:

Símbolo de virilidade, benéfico se se encontra apenas sobre uma parte do corpo; no homem, no peito, no queixo, nos braços, nas pernas; maléfico, se todo o corpo é dele recoberto, como o deus Pã (v.cabelo, bode). A proliferação de pelos traduz uma manifestação da vida vegetativa, instintiva e sensual. Na *Iliada* (canto III), cortar *pelos* de um animal que vai ser sacrificado significa consagrá-lo à *morte*; é um primeiro rito de purificação. (CHEVALIER, 2012, p. 705)

Enquanto a rainha não possuía essas características, o biscate as tinha. Ele era tão cheio de pelos, tão viril, que isso era o suficiente para definí-lo. O biscate, peludo; a rainha, careca. Importante ressaltar que, embora chamada assim, Hilda subverte esse adjetivo, a rainha possuía cabelos em sua cabeça; ela só era careca “nos

meios”, o que nos mostra, logo pelo título, o grande problema de Ula (falta de pelos, sexualidade reprimida):

À noite alisava  
 O monte lisinho  
 Co'a lupa procurava  
 Um tênuê fiozinho  
 Que há tempos avistara.  
 Ó céus! Exclamava.  
 Por que me fizeram  
 Tão farta de cabelos  
 Tão careca nos meios?  
 (HILST, 2002a, p. 15)

A presença do nome da personagem merece, nesse poema, atenção pois, na maior parte do livro, as personagens não possuem nomes. Além disso, como será percebido mais adiante, sempre que uma figura principal for nomeada, será explicada a origem da sua denominação pois, na obra de Hilda Hilst, tanto na poesia quanto na prosa, os nomes dos sujeitos e os apelidos, geralmente, resumem as suas histórias.

Ula é um nome de origem teutônica<sup>22</sup> que significa “proprietária”. Impossível não associarmos a etimologia do termo ao poema e notarmos que Ula era proprietária do seu próprio corpo, mas como estamos tratando de uma mulher, nem sempre essa posse tem sua legitimação social, visto que a sociedade patriarcal vê o corpo feminino como “propriedade” do homem. A moral, os bons costumes, algumas crenças religiosas, entre outros aparelhos de repressão, estão sempre impondo regras para o corpo da mulher. Por exemplo, Ula deveria ser casta, pura e sem pelos; entretanto, empoderou-se<sup>23</sup> e fez jus ao seu nome. Outra interpretação possível é o significado da palavra em Algarve, Portugal, em que *ula* é um substantivo feminino que designa “grande agitação” (HOUAISS, 2001, p. 2799), etimologia que também pode ser relacionada à narrativa.

A narrativa não nos diz o nome do vendedor, contrariando, assim, a ideia de que a primeira relação sexual de uma mulher deve ser um momento especial, com alguém pelo qual ela está apaixonada. Para melhor ilustrar, vejamos como o personagem aparece:

<sup>22</sup> Referente à “Teutões”, uma tribo germânica. Adjetivo masculino oriundo do latim *teutoni*.

<sup>23</sup> Mecanismo pelo qual as pessoas, as organizações e/ou as comunidades tomam controle de seus próprios assuntos, adquirindo consciência das suas habilidades e competências para produzir, criar e gerir. Para o movimento feminista, o empoderamento compreende a alteração dos processos e das estruturas que impõem a posição de subordinada às mulheres. Estas se tornam empoderadas através da tomada de decisões e de mudanças no espaço privado e público.

Um dia..  
 Passou pelo reino  
 Um biscate peludo  
 Vendendo venenos.  
 (Uma gota aguda  
 Pode ser remédio  
 Pra uma passarinha  
 De rainha.)  
 Convocado ao palácio  
 Ula fez com que entrasse  
 No seu quarto.  
 (HILST, 2002a, p. 16 e 17)

Esse trecho relaciona-se diretamente à moral da história: “Moral da estória: / Se o problema é relevante, / apela pro primeiro passante” (HILST, 2002a, p.18). No caso, o primeiro passante foi o biscate, um, até então, desconhecido, contrariando a importância da virgindade feminina, uma vez que a sociedade prega a ideia de que a mulher deve esperar o tempo necessário para que sua primeira relação sexual seja com um homem digno que queira pedi-la em matrimônio.

Por fim, outra simbologia importante pode ser percebida logo no começo do poema:

De cabeleira farta  
 De rígidas ombreiras  
 de elegante beca  
 Ula era casta  
 Porque de passarinha  
 Era careca.  
 (HILST, 2002a, p.15)

Nesse trecho, além de percebermos que a rainha só era casta porque “de passarinha, era careca”, e não por sua vontade, podemos notar, mais uma vez, também que ela tinha uma “cabeleira farta”, o que, simbolicamente, representa a liberdade feminina. Para Lemaire (1988), cabelos fartos representam feminilidade e energia erótica.

### **3.5 A representação do feminino como portador do mal no poema “Drida, a maga perversa e fria”**

O terceiro poema – “Drida, a maga perversa e fria” –, já começa descrevendo toda a maldade de Drida e justificando-a por motivos banais. A maga escrevia, em seu diário, ações como: “Enforquei com a minha trança / o velho

Jeremias”, “Incendiei o buraco da Neguinha”, “Comi o cachorro do rei”, “Depenei o pato”, dentre outras.<sup>24</sup> Segue, abaixo, o começo da narrativa:

Pairava sobre as casas  
Defecando ratas  
Andava pelas vias  
Espalhando baratas  
Assim era Drida  
A maga perversa e fria.  
Rabiscava a cada dia o seu diário.  
(HILST, 2002a, p.19)

A figura da perversidade, sem motivo plausível, encontra-se, nesse poema, em uma imagem feminina. Drida enforcou Jeremias e humilhou a velha Inácia porque os dois comeram a sua coruja; pôs fogo na “neguinha” porque ela não usava o orifício anal em práticas sexuais; comeu o cachorro do rei porque esse enrabava o pato do vizinho; depenou o pato porque ele defecou no cercado, ou seja, Drida era perversa sem motivos “racionais” e, acima de tudo, era vingativa.

Podemos, talvez, inferir que isso decorre em função da memória discursiva dos estereótipos “homem racional” e “mulher emocional”, em que a mulher é um ser impulsivo que age sem buscar a razão, mas sim apenas por “caprichos”. Tal estereótipo, o da maldade feminina sem motivos plausíveis, pode ser reconhecido em diversos trechos do poema como, por exemplo:

Comi o cachorro do rei.  
Era um tipinho gay  
Que ladrava fino  
Mas enrabava o pato do vizinho.  
Depenei o pato.  
Sabem por quê?  
Cagou no meu cercado.  
E agora vou encher de traques  
O caminho dos magos.  
(HILST, 2002a, p.20)

Esse estereótipo existe pois, segundo a versão patriarcal, a mulher não reflete acerca das suas atitudes para conseguir o que tanto deseja, diferentemente do homem que é um ser racional, controlado. Através disso, percebe-se a presença da imposição de uma posição social mais baixa às mulheres em uma sociedade misógina, usando a literatura para dar continuidade ao discurso falocêntrico. Não se trata mais de dizer que o poder está na dominação que o homem exerce sobre a mulher no dia-a-dia,

---

<sup>24</sup> As citações desse parágrafo foram tiradas de HILST, 2002a, p. 19 e 20.

mas sim de mostrar que o poder, nas relações de gênero, se mostra em termos de conflito discursivo até mesmo na Arte e que, não apenas acontece aí, mas também é uma das ferramentas mais perigosas pra esse conflito, pois não só o transmite como também o propaga.

Em todas as relações de poder, envolvendo grupos denominados por “minorias”, podemos perceber binarismos hierárquicos. Quando estamos tratando de mulheres, esse simbolismo estereotipado e estigmatizante de gênero é bastante evidente. Além do mulher/emoção e homem/razão, podemos mencionar mulher/ambiente privado e homem/ambiente público, mulher/fragilidade e homem/força, mulher/passiva e homem/ativo, mulher/recato e homem/virilidade, dentre outros, em que os termos relacionados ao masculino são mais valorizados socialmente, fazendo parte do polo positivo da dicotomia, enquanto que os termos relacionados ao feminino fazem parte do polo negativo.

O nome Druída, não escolhido por acaso, remete-nos ao nome “Druída”, que eram os filósofos ou, como alguns chamam, os sacerdotes da sociedade celta pré-cristã. Eles eram responsáveis por conscientizar a população em prol de uma sociedade melhor, em equilíbrio. Segundo Marcelo Moreira:

A palavra druída é de origem celta e, segundo o historiador romano Plínio, relaciona-se com a força do carvalho, considerada uma árvore sagrada. Os druidas foram membros de uma elevada ascendência céltica. Ocupavam cargos de juiz, médico, astrônomo, alquimista, mago, místico e grandes conhecedores da religião, entre outras funções. Eles também eram filósofos, cientistas, teólogos e intelectuais da sua cultura. (MOREIRA, 2014, p.<sup>25</sup>)

Hilda Hilst, então, satiriza a representação da figura da maga. É importante percebermos a utilização da palavra “maga” em vez da palavra “bruxa”, já que, embora tenham o mesmo significado tradicional, remete-nos a figuras diferentes, em que “maga” teria um significado mais positivo e respeitoso. Hilst põe o ser sábio dos contos de fadas, em uma posição perversa, irracional e responsável por “[...] encher de traques<sup>26</sup> / O caminho dos magos.” (HILST, 2002a, p.20) pois, na narrativa, eles existem – diferenciando-se das narrativas que utilizam a magia e/ou bruxaria apenas para atividades femininas -, ainda que não recebam foco.

<sup>25</sup> Na edição encontrada na internet, no site <<http://books.google.com.br>>, as páginas não possuem numeração.

<sup>26</sup> De acordo com o **Dicionário Priberam da Língua Portuguesa**, dicionário produzido em Portugal, traque é definido como “Ventosidade que sai do intestino pelo ânus. Flato. Flatulência”.



Convém ainda mencionarmos que a mulher é responsabilizada pela maldade há tempos, basta lembrarmos de Pandora para justificarmos a origem do mal. Esse mito conta a história de Prometeu, que roubou o fogo a que só os deuses tinham acesso e o deu aos homens. Zeus, para castigá-lo, pediu que Hefesto criasse a primeira mulher, Pandora e deu, a ela, uma caixa com todos os males dentro, advertindo-a que ela não poderia abrir. Zeus também ofereceu Pandora para Epimeteu, irmão de Prometeu, e eles se casaram. Um dia, Pandora, querendo satisfazer sua curiosidade, abriu a caixa e espalhou os males pela terra.

Temos, ainda, a história de Eva e Adão, presente na Bíblia e no Alcorão. Dentro da tradição judaico-cristã e da islâmica, Adão é o primeiro ser humano e Eva é a mulher criada a partir da sua costela. Os dois foram colocados, por Deus, no Jardim do Éden, para produzirem seus descendentes. Entretanto, Eva comeu o fruto proibido da árvore do conhecimento (do bem e do mal) – e o ofereceu a Adão, que o comeu -, privando a humanidade da perfeição planejada e, assim, sendo a responsável pelo pecado original ou pelo pecado herdado.

Pandora, Eva e Drida têm, em comum, a demonização do feminino – expressão utilizada nos estudos de gênero para especificar o discurso que culpabiliza a mulher pelo mal. Entretanto, mesmo sendo caracterizada pela maldade, ela tem, como desfecho, uma viagem, contrariando o final trágico das personagens más nos contos de fadas:

Com minha espada de palha e bosta seca  
Me voy a Santiago  
Moral da estória:  
Se encontrares uma maga (antes  
que ela o faça), enraba-a.  
(HILST, 2002a, p. 20)

No trecho acima, encontramos uma referência à cidade de Santiago, onde nasceu um grande amigo da escritora, Caio Fernando Abreu. Essa cidade aparece, também, na crônica **Poetas de todo mundo, uni-vos!**, de 1993. Além disso, com a moral, Hilda encerra o grupo de palavras/expressões ligadas ao sexo e à sexualidade nessa poesia. Elas são: mastruço, cuzaço, dito cujo, rodela, buraco, buraco fundo, gay, enrabava.

### 3.6 A impossibilidade de “coisificação” do masculino no poema “A chapéu”

O quarto poema – “A chapéu” – começa afirmando que a Vó Leocádia era sábia mas, mesmo assim, era enganada por Lobão, de quem era cafetina, pois ele não lhe entregava a parte do dinheiro que lhe pertencia, enganando-a. Enganava também “Chapéu”, pois esta não sabia que sua avó e o Lobão mantinham relações sexuais. Podemos perceber a esperteza do Lobão em trechos como:

Aí vem Lobão  
Prepara-lhe confeitos  
Carnes, esqueletos  
Pois bem sabes  
Que a bichona peluda  
É o nosso ganha-pão.  
A velha Leocádia estremunhada  
Respondia à neta:  
Ando cansada de ser explorada  
Pois da última vez  
Lobão deu pra três  
E eu não recebi o meu quinhão!  
(HILST, 2002a, p.23)

Hilda denomina a personagem Lobão de “bichona peluda”, mais uma vez – como fez em “A rainha careca” -, utiliza o símbolo do pelo para caracterizar a virilidade masculina, realçando sua vida instintiva e sexual. Lobão se prostitui, tem um caso com Vó Leocádia e recebe mimos de Chapéu; sua forma de obter benefícios é sempre por meio da sexualidade.

A personagem Chapéu, que é uma revisita ao conto de fadas “Chapeuzinho vermelho” é neta da cafetina da personagem Lobão - este e a Vovó mantêm relações sexuais de forma escondida. Nessa poesia, apesar de a Chapéu não ser inocente como nas versões anteriores (de Perrault, dos Irmãos Grimm), ela ainda representa a mulher-enganada, pois não sabia do envolvimento de Lobão com Vó Leocádia (que é ingênua e ludibriada pela personagem masculina). Por sua vez, a personagem masculina, Lobão, que trabalha com a utilização sexual do seu corpo, representa uma figura poderosa, dominante, que comanda as personagens femininas, ainda que seu corpo seja objetificado, ele é Sujeito e não Objeto. Podemos perceber isso em:

Lobão: Que discussões estéreis  
Que azáfama de línguas!  
A manhã está clara e tão bonita!  
Voejam andorinhas

Não vedes?  
 Tragam-me carnes, cordeiros,  
 Salsas verdes.  
 E por que tens, ó velha,  
 Os dentes agrandados?  
 Pareces de mim um arremedo!  
 (HILST, 2002a, p. 24)

No trecho acima, percebemos, também, uma semelhança com os contos tradicionais relativos a “Chapeuzinho vermelho”. Neles, Chapeuzinho pergunta o porquê da sua suposta vó – que, naquele momento, já era o lobo disfarçado – possuir braços, pernas, orelhas, olhos e dentes tão grandes. Na releitura hilstiana, quem faz a pergunta para a vó, acerca de seus dentes, é o próprio Lobão. Este, após a pergunta, ainda fala que a Leocádia parece um arremedo dele, uma imitação física, ou seja, e a vó que está se disfarçando de lobo.

Lobão representa a astúcia, enquanto que Chapéu, a ingenuidade. Nas representações literárias brasileiras, a ingenuidade está, na maioria das vezes, relacionada à figura feminina, ainda que esse fato venha mudando, lenta, mas continuamente, desde, principalmente, algumas personagens de José de Alencar e de Machado de Assis, algumas obras de autoria feminina, como as de Lygia Fagundes Telles e as de Clarice Lispector.

Outro paralelo que podemos traçar, além da diferença entre o masculino astuto e o feminino ingênuo, é entre a prostituição masculina e a prostituição feminina, que são representadas de formas bem diferentes. Enquanto a prostituta é sempre dominada pelos cafetões, o gigolô, nesse caso, é o dominador. Sua promiscuidade não lhe atribui uma característica negativa e/ou degradante, sua sexualidade é sempre uma forma de afirmar-se como livre, como Sujeito de suas ações. Lobão possui mais autoridade e prestígio do que Leocádia.

Leocádia é um nome derivado do grego que significa “referente ao leão”. Esse animal, rei dos animais, por sua vez, representa a liderança, a sabedoria e o poder. Em diversas culturas, esse nome está associado à figura do pai, do mestre, do chefe. Ora, Leocádia, ainda que fosse a chefe da casa, a chefe do Lobão, ela era subordinada a ele. Uma interpretação possível para isso é que, como eles mantinham relações sexuais, Leocádia tinha interesse amoroso e/ou afetivo-sexual por ele, reforçando o estereótipo de que a personagem feminina age pela emoção, tornando-se frágil e manipulável, e não

com a razão pois, se assim o fizesse, ela seria a dominadora e o Lobão seria apenas um funcionário.

Hilda Hilst parece ter preferência pelo nome Leocádia quando a personagem, já na velhice, se envolve com garotos de programa. Na crônica **Nem Joyce, nem Chesterton**, publicada em 1993, a personagem Leocádia contrata, uma vez por semana, um homem jovem para satisfazê-la sexualmente. Entretanto, nesse outro texto, o gigolô não é como o Lobão; ele obedece às ordens da Leocádia. Na crônica, o nome está mais harmonioso com a personagem.

Voltando à poesia, ela termina com o trecho:

Às vezes te miro  
E sinto que tens um nabo  
Perfeito pro meu buraco.  
AAAAIII! Grita Chapéu.  
Num átimo percebo tudo!  
Enganaram-me! Vó Leocádia  
E Lobão  
Fornicam desde sempre  
Atrás do meu fogão!  
Moral da estória:  
um id oculto mascara o seu produto.  
(HILST, 2002a, p. 24)

Na psicanálise, o Id é uma instância psíquica primordial; é a base instintual do ser humano. Dele vem a libido, a tensão sexual. É essa libido que vai impulsionar nosso desenvolvimento; que vai fazer com que busquemos aquilo que nos falta. O Eu (Ego) é uma tensão entre o Id, o ser natural, e o Supereu (Superego), que é a instância da moral, uma espécie de juiz interno, herdeiro da ordem e da interdição paterna na infância. O Id, que faz parte do inconsciente, por estar oculto, mascara os desejos das personagens.

Logo, o desejo da Vó por Lobão – e vice-versa - é mascarado, pois, por meio do Superego, tem-se a consciência de que não seria um relacionamento legitimado socialmente, já que a mulher, que está na terceira idade, está relacionando-se com um homem anos mais novo. Além disso, Leocádia é transgressora, pois possui vida sexual ativa na terceira idade – principalmente, fora de um casamento – o que ainda é um tabu na nossa sociedade. Podemos sugerir, também, que Chapéu não vê o que está bem a sua frente devido à instância da moral, já que esse comportamento não é coerente com a moral esperada para uma avó.

### 3.7 O questionamento de o que é ser homem no poema “O anão triste”

O quinto poema – “O anão triste” –, composto por quarenta e sete versos, conta-nos a história de Cidão, que possuía o órgão genital muito grande e que, por isso, não mantinha relações sexuais com nenhuma outra personagem. Um dia, através de uma reza, ele pediu para que o “Senhor” o livrasse daquele problema, em troca, doaria dinheiro para a igreja. Atendido, o anão ficou sem seu órgão. Sentado na pedra onde fez o pedido e, confiando que “Deus” não precisa de dicas, a narrativa termina com Cidão ainda procurando “suas partes pudendas”:

Um dia... sentou-se o anão triste  
 Numa pedra preta e fria.  
 Fez então uma reza  
 Que assim dizia:  
 Se me livrasses, Senhor,  
 Dessa estrovenga<sup>27</sup>  
 Prometo grana em penca  
 Pras vossas igreja.  
 Foi atendido  
 No mesmo instante  
 Evaporou-se-lhe  
 O mastruço gigante.  
 Nenhum tico de pau  
 Nem bimba nem berimbau  
 Pra contá o ocorrido.  
 (HILST, 2002a, p.25 e 26)

A personagem anão é triste por não poder ter relações sexuais nem com homem, nem com mulher. Sua sexualidade é o que vai definir seu estado de espírito (característica encontrada em outras poesias de Hilda Hilst). O anão Cidão é um personagem bissexual, se interpretado pelo viés da sexualidade, não da identidade (biafetivo), da literatura hilstiana, como podemos perceber logo no começo da poesia, em:

De pau em riste  
 O anão Cidão  
 Vivia triste.  
 Além do chato de ser anão  
 Nunca podia  
 Meter o ganso na tia  
 Nem na rodela do negrão.  
 É que havia um problema:

---

<sup>27</sup> 1. Gíria utilizada para denominar o órgão sexual masculino. 2. Coisa estranha e/ou fora do comum, que não se pode definir com clareza.

O porongo era longo  
Feito um bastão.  
(HILST, 2002a, p.25)

A identidade de Cidão estava sendo diretamente atingida pela ausência do pênis. A definição social de homem está diretamente ligada à sexualidade, relação essa naturalizada pelo patriarcalismo. Através desse trecho, podemos perceber claramente que o machismo não só é prejudicial às mulheres, mas também aos homens, sendo o responsável pela naturalização do discurso que afirma que o homem é definido pela sua sexualidade. Para ser homem, para definir-se homem, é preciso possuir uma vida sexual ativa. Cidão, então, passa os seus dias sentado em uma pedra, procurando por seu pênis, pois é impossível viver e/ou ter manhãs não frias sem ele:

E até hoje  
Sentado na pedra preta  
O anão procura as partes pudendas...  
Olhando a manhã fria.  
(HILST, 2002a, p.26)

Para comprovarmos isso, basta percebermos que alguns discursos machistas utilizam o termo “macho” para qualificar o homem que tem, frequentemente, relações sexuais, impondo uma hierarquia entre macho (também nomeado por macho alfa), homem (o que não tem a vida sexual tão intensa quanto o macho), gay (não considerado “homem” em discursos machistas por não relacionar-se sexualmente com mulheres) e mulher (segundo a visão patriarcal, inferior ao homem).

O nome Cidão remete-nos ao seu feminino “Cida”, que significa “aquela que surgiu”. Hilda Hilst faz, aqui, um jogo de palavras e põe, ironicamente, o nome do personagem de Cidão, sendo que sua história pouco tem a ver com surgimento, mas sim com “evaporação”, com desaparecimento. Nesse caso, se o feminino remete-nos ao acréscimo, o masculino remete-nos à anulação.

Os anões dos contos de fadas populares, geralmente, são personagens secundárias que, além de não possuírem nenhuma sexualidade (lembremos da história “A branca de neve e os sete anões” reproduzida hoje em dia, não sua versão original), auxiliam a personagem principal a resolver seu conflito. Aqui, Cidão é o personagem principal da história. Ele só não é o único a ter voz devido a passagem em que aparece um outro personagem para questionar-lhe sobre o seu pedido. Ainda assim, o outro

personagem não é nomeado, é apenas “um douto”, possuidor de uma linguagem mais erudita do que a utilizada pelo anão:

Um douto bradou: ó céus!  
 Por que no pedido que fizeste  
 Não especificaste pras Alturas  
 Que te deixasse um resto?  
 Porque pra Deus  
 O anão respondeu  
 Qualquer dica  
 É compreensão segura.  
 Ah, é, negão? então procura.  
 (HILST, 2002a, p.26)

É possível compararmos essa poesia com “O cachorro e sua sombra” – texto em que o cachorro larga um pedaço de carne para tentar conseguir um de tamanho diferente -, de Esopo, como bem propuseram Barros e Borges (2006). Para isto, basta percebermos que embora a moral da poesia hilstiana seja: “Moral da estória: / Ao pedir, especifique tamanho / grossura quantia.” (HILST, 2002a, p.28), ela poderia ser, também, a moral que temos em Esopo: “Moral da História: / Quem desiste do certo pelo duvidoso / é tolo e duas vezes imprudente.” (ESOPO apud BARROS; BORGES, 2006, p. 6)

### 3.8 O machismo no poema “A cantora gritante”

O sexto poema – “A cantora gritante” –, composto por trinta e cinco versos, começa descrevendo o talento vocal de uma cantora, tão invejado pelas vizinhas e tão excitante para os vizinhos. Um dia, as vizinhas, cansadas daquela situação, arrastaram a cantora até um jumento e fizeram com que ela fizesse sexo oral nele. Ou seja, as vizinhas, além de cometerem zoofilia<sup>28</sup>, violentaram a cantora e abusaram dela. Vejamos as descrições da cantora e da sua influência sobre a vizinhança:

Cantava tão bem  
 Subiam-lhe oitavas  
 Tantas tão claras  
 Na garganta alva

---

<sup>28</sup> Parafilia definida pelo envolvimento sexual entre seres humanos e animais de outras espécies. É também chamada de bestialidade. Classificada, pela Psicologia fundamentada em pressupostos freudianos, como um transtorno da sexualidade humana, estando presente na CID (“Classificação Internacional de Doenças” ou “Classificação Estatística Internacional de Doenças e Problemas Relacionados com a Saúde”).

Que toda a vizinhança  
 Passou a invejá-la.  
 (As mulheres, eu digo,  
 Porque os homens maridos  
 As pampas excitados  
 De lhe ouvir os trinados,  
 A cada noite  
 Em suas gordas consortes  
 Enfiavam os bagos).  
 (HILST, 2002a, p.29)

É possível encontrarmos representações machistas em vários trechos da citação acima. Primeiro, as mulheres são caracterizadas por serem invejosas. Essas generalizações de comportamento são típicas do machismo, sendo esse também conhecido por chauvinismo masculino, a crença de que os homens são superiores às mulheres, inclusive em caráter.

Além disso, no poema, percebe-se que apenas as personagens masculinas gostam de sexo, enquanto as femininas não obtêm prazer com isso. Esta é outra representação preconceituosa em que nos remete ao tempo em que a mulher não poderia sentir orgasmo. Caso sentisse, seria considerada prostituta, não podendo ser uma boa esposa, uma boa mãe ou uma boa dona de casa, como já dito anteriormente.

Barros e Borges (2006) comparam a cantora gritante com a Branca de neve (versão da Walt Disney). As duas são alvos da “inveja feminina”, seja pelas vizinhas ou pela madrasta. O estopim para despertar a inveja é o mesmo: a cantora e a princesa são as que mais atraem a atenção masculina. Logo, o universo feminino acaba centrando-se no universo masculino. O castigo que as duas sofrem são recebidos por via oral: “A Branca de Neve come a maçã envenenada; a Cantora Gritante tem sua voz calada pelo enorme nabo do Jumento Fodão” (BARROS; BORGES, 2006, p. 4).

Podemos perceber, ainda, no poema em análise, que a mulher é uma posse do homem – “Em grande parte, sua história confunde-se com a história da herança” (BEAUVOIR, 1970, p. 102) –, em trechos como “em suas gordas consortes”, em que os homens, além de serem os únicos agentes no ato sexual, como se estivessem com objetos, ainda são seus proprietários. Percebemos, também, no texto em questão, uma imposição do padrão de estética vigente, em que a palavra “gordas” é utilizada para depreciar a imagem das personagens.



O nome do jumento utilizado para violentar a cantora é “Fodão”, gíria utilizada para designar o homem cis<sup>29</sup> de vida sexual ativa que possui diversas parceiras. Nesse caso, o nome foi utilizado devido ao fato de “Fodão” possuir um grande órgão sexual, logo, como é um macho, isso é um atributo positivo. Caso fosse uma personagem feminina, certamente realçar sua vida sexual seria denegrir, perante as outras personagens, a sua imagem. Vejamos o momento do abuso da “Cantora gritante”:

Resolveram calar  
 A cantora gritante.  
 Certa noite... de muita escuridão  
 De lua negra e chuvas  
 Amarraram o jumento Fodão a um toco negro.  
 E pelos gorgomilos<sup>30</sup>  
 Arrastaram também  
 A Garganta Alva  
 Pros baixios do bicho.  
 Petrificado  
 O jumento Fodão  
 Eternizou o nabo  
 Na garganta-tesão... aquela  
 Que cantava tão bem  
 Oitavas tantas tão claras  
 Na garganta alva.  
 Moral da estória:  
 Se o teu canto é bonito,  
 cuida que não seja um grito.  
 (HILST, 2002a, p. 30)

Outra ligação que podemos fazer, a partir do poema em análise, refere-se a quando a narrativa denomina a personagem principal por “Garganta Alva”, remetendo-nos à denominação “Garganta profunda”, expressão de cunho machista e sexual que vem sendo utilizada desde o filme pornográfico de mesmo nome, danificando a imagem de mulheres que praticam sexo oral em homens, vulgarizando-as, classificando-as e limitando-as como objetos sexuais para esse ato, além de, evidentemente, desvalorizá-las.

Por fim, a moral reforça a questão da inveja, característica ligada à mulher que, segundo estereótipos, é classificada como um ser mais regido pela emoção do que pela razão.

---

<sup>29</sup> Cis: terminologia que se contrapõe a “Trans”, indicando uma harmonia entre o sexo biológico designado ao nascer e a identidade de gênero. O homem trans, ainda que possua uma vida sexual ativa, não sente “autoridade” e/ou legitimação social.

<sup>30</sup> Princípio do esôfago e da traquéia; garganta.

### 3.9 A lesbianidade no poema “Filó, a fadinha lésbica”

Por último, o sétimo poema – “Filó, a fadinha lésbica” –, composto por noventa e cinco versos, começa descrevendo a aparência e a vivacidade de Filó que, às tardes, vestia-se com roupas masculinas para “enganar mocinhas”. Quando tocava em algo, deixava logo a sua marca: uma estrela de cor fúcsia<sup>31</sup>. Ao dormir, à noite, nascia-lhe um pênis. A vila, conhecida como “Vila do Troço”, fazia fila para ter relações sexuais com a fadinha. Um dia, um homem a sequestrou e a levou para uma ilha; a vila ficou triste e cabisbaixa. Vejamos a descrição da fadinha:

Ela era gorda e miúda.  
Tinha pezinhos redondos.  
A cona era peluda  
Igual à mão de um mono<sup>32</sup>.  
Alegrinha e vivaz  
Feito andorinha  
Às tardes vestia-se  
Como um rapaz  
Para enganar mocinhas.  
Chamavam-lhe “Filó, a lésbica fadinha”.  
Em tudo que tocava  
Deixava sua marca registrada.  
(HILST, 2002a, p.31)

No poema em foco, há o enredo de uma personagem que, de dia, possuía o corpo biológico de uma mulher mas, à noite, ao dormir, tornava-se, fisicamente, homem. A fadinha era mais valorizada, pela vila, à noite, quando possuía um órgão sexual masculino. Todos a prestigiavam por isso, e não por sua postura enquanto mulher ou enquanto fada.

Além disso, há, ainda, no texto, a presença do estereótipo de delicadeza feminina e da indelicadeza masculina pois, à noite, ao tornar-se biologicamente homem, Filó “Peidava, rugia... e... / Nascia-lhe um bastão grosso” (HILST, 2002a, p.32), como se a rudeza fosse uma característica exclusivamente masculina.

A lesbianidade encontra-se presente nessa poesia não só como homossexualidade, mas também como homoafetividade. Essa identidade, inclusive, permanece durante toda a poesia, entretanto, de dia, Filó travestia-se de homem, à noite, era um homem cis bissexual, conforme podemos observar em:

<sup>31</sup> Também conhecida por cor “Magenta”, é o resultado da mistura das luzes azul e vermelha.

<sup>32</sup> Símio ou macaco.

Todo mundo tomava  
 Um bastão no oiti  
 Era um gozo gozoso  
 Trevoso, gostoso  
 Um arrepião nos meio!  
 Mocinhas, marmanjões  
 Ressecadas velhinhas  
 Todo mundo gemia e chorava  
 De pura alegria  
 Na vila do Troço.  
 (HILST, 2002a, p.32 e 33)

Percebe-se também, através da narrativa, uma superioridade sexual masculina, pois quando Filó possui o corpo biologicamente feminino, por mais que possuía habilidades “Como quem sabia / O que um dedo faz / Desde que nascia.” (HILST, 2002a, p.32), elas eram destinadas apenas às mulheres, sem grande euforia, entretanto, ao possuir um corpo biologicamente masculino, mesmo sem o narrador precisar mencionar seu engenho, a vila inteira a procurava, faziam fila; todos queriam se relacionar sexualmente com Filó. Era a vitória do falo.

O nome Filó, que vem de Filomena, tem origem no grego *Philoméne*, que tanto vem do verbo *philoúmai*, que significa “ser amado”, como da junção de *philos* (amante) e de *menos* (força). Logo, “Filó” significa “aquela que é amada” ou “amada fortemente”. A fadinha – e a sua sexualidade – eram “amadas” pela vila, prova disso é que todos ficaram tristes quando Filó foi raptada:

A vila do Troço  
 Ficou triste, vazia  
 Sorumbática, tétrica  
 Pois nunca mais se viu  
 Filó, a Fadinha lésbica.  
 [...]

E nunca mais se viu  
 Alguém-Fantasia  
 Que deixava uma estrela  
 Em tudo que tocava  
 E um rombo na bunda  
 De quem se apaixonava

Moral da estória, em relação à Fadinha:  
 Quando menos se espera, tudo reverbera.  
 Moral da estória, em relação aos moradores  
 da Vila do Troço:  
 Não acredite em fadinhas  
 Muito menos com cacete  
 Ou somem feito andorinhas  
 Ou te deixam cacoetes.  
 (HILST, 2002a, p.33 e 35)

Essa é a única poesia que possui duas morais. A primeira relaciona-se à “magia” da fadinha que, quando menos as outras personagens esperavam, atingi-as. Além disso, sua marca era uma estrela de cor brilhante. A segunda, por sua vez, exemplifica o que falamos no capítulo anterior acerca da existência de estereótipos que, nas relações de gênero, prejudicam, não as mulheres, mas os homens. No trecho, é reproduzida a ideia de que homens são mais desonestos do que as mulheres, mais manipuladores, o “cacete” sinaliza o cuidado maior que é preciso ter com a fadinha.

Por fim, essa personagem aparece em outro momento da obra hilstiana, mais especificamente, no livro **Cartas de um sedutor**, lançado em 1991, um ano antes da publicação de **Bufólicas**, quando Eulália conta para Tiu sobre a viúva fadinha que “gostava de mulhé” (HILST, 2002b, p.91), morava em Rio Fino e se vestia toda de filó. Tiu, então, fala: “tá bem. vou escrever “Filó, a fadinha lésbica”.” (HILST, 2002b, p.91)

Filó, assim como as demais personagens dos outros seis poemas da obra escolhida para análise, tem sua ilustração feita por Jaguar. No próximo capítulo, analisaremos o diálogo entre as ilustrações e as poesias, percebendo como a sexualidade é concebida pelo conjunto da obra. Analisaremos, também, como a carnavalização presente e os seus tipos de corpos desconstruem discursos oriundos do patriarcado, confirmando a ideia de que Hilda se apropria desse discurso não para confirmá-lo, mas para ridicularizá-lo.

## 4 ANÁLISE COMPARATIVA DOS TEXTOS PRESENTES NA OBRA BUFÓLICAS

### 4.1 Jaguar e Hilda, “dois velhos indecentes”

Nesse ponto do trabalho, em que a obra **Bufólicas** será analisada de forma comparativa, torna-se importante estudarmos as suas ilustrações, pois elas formam um texto que dialoga com o texto original, isto é, com as poesias. Embora cada ilustração esteja relacionada a uma poesia específica, elas, juntas, revelam a forma como a sexualidade é exposta pela Autora.

Hilda, ao escrever sua tetralogia obscena, recebeu muitas críticas de leitores e amigos. Para algumas pessoas, ela estava regredindo na sua produção literária, rendendo-se ao mercado editorial (e ao capital) e, até mesmo, desistindo de seu talento como escritora. Devido a essa recepção, ela teve dificuldades em encontrar ilustradores para as suas obras.

Para a sua primeira das quatro obras erótico-pornográficas, **O caderno rosa de Lori Lamby** (1990), a escritora convidou o artista plástica Wesley Duke Lee – responsável pelas ilustrações da obra **Sete cantos do poeta para o anjo** (1962) - que, perplexo, logo recusou. Hilda relata, acerca dessa recusa, em uma entrevista dada para a “Interview”:

Não. Em momento nenhum. Quem teve medo e achou horrendo foi o Wesley Duke Lee. Eu acho que ele não quis manchar a alma. Fiz o pedido achando que ele ia se divertir. Ele disse: “Eu achei horrível. Meus amigos também leram o começo e atiraram o livro longe”. Chegaram até a me perguntar como eu podia propor “uma coisa” assim para o Wesley, um homem premiado no Brasil e no exterior. E eu achando que seria maravilhoso fazermos uma dupla. Logo vi que não conhecia bem o Wesley. Na realidade, nunca conhecemos ninguém inteiramente (CARDOSO, 1994, p. 4).

Essa resposta foi dada quando a entrevistadora perguntou se Millôr Fernandes, um velho amigo de Hilda, ao aceitar fazer as ilustrações, não teria ficado com medo de ilustrar o livro.

A segunda e terceira obras erótico pornográficas da Autora, **Contos d’escárnio. Textos grotescos e Cartas de um sedutor**, não possuem ilustrações.

Para a obra **Bufólicas**, Hilda convidou o cartunista Jaguar, pseudônimo de Sérgio de Magalhães Gomes Jaguaribe. Jaguar, carioca nascido em 1932, consagrou-se

nacionalmente após fundar, em 1969, o jornal “O Pasquim”, semanário símbolo da contracultura e da luta contra à ditadura militar (motivo pelo qual ficou preso por três meses) e que teve sua última edição em 1991.

Após o lançamento do livro, Jaguar ganhou um título similar aos que ganhara Hilda Hilst: diziam que eles eram dois velhos indecentes. Riam, os dois, ainda que lamentassem a incompreensão por parte do público e da crítica. Em uma entrevista, Hilda diz:

[...] no final ficou uma bandalheira agradável e perfeita. Mesmo assim, não vendeu, porque as pessoas ficaram escandalizadas, tinham vergonha de falar sobre os livros. Este livro, **Bufólicas**, que eu fiz com ilustrações do Jaguar, é uma crítica de costumes engraçadíssima. Na época, o Jaguar ficou muito triste porque não foi noticiado em lugar nenhum. Só disseram que nós éramos dois velhos indecentes. (Mendes, 1994. p.49)

Jaguar, em 2011, em um artigo publicado pelo jornal em que trabalha, mostrou-se agradecido pela obra e por ter tido a oportunidade de trabalhar com Hilda: “Sorte minha”, disse ele, concluindo com: “parceria da qual eu muito me orgulho”.

A obra possui seis ilustrações, sendo uma delas destinada à capa da primeira edição, a produzida pela editora Massao Ohno. Ao ser reeditada pela Editora Globo, a ilustração saiu da capa, sendo substituída pelo par de máscaras teatrais que representam o cômico e a tragédia. Ainda que não esteja na capa, a imagem está presente logo no começo da obra, antes mesmo da nota do organizador Alcir Pécora. Duas das sete poesias, infelizmente, não possuem ilustrações, são elas: “A Chapéu” e “A cantora gritante”.

As ilustrações encontram-se no final desse trabalho, em anexos, e serão descritas, neste capítulo, de acordo com a ordem em que aparecem na obra para, depois, serem analisadas comparativamente.

A primeira ilustração – a destinada à capa – (Anexo A) está, à primeira vista, relacionada ao poema “A rainha careca”, entretanto, na verdade, a imagem relaciona-se a todos os poemas, pois vem acompanhada com a frase “*Ridendo castigat mores*”. Essa frase latina, que significa “Rindo, castigam-se os costumes”, foi cunhada pelo poeta francês Jean de Saneteuil e utilizada como um dos princípios que fundamentam a Comédia.

Essa frase consegue resumir toda a obra **Bufólicas**, explicando, logo no começo da leitura, o objetivo do riso. Aqui, o riso não é apenas para diversão, mas,

também, para satirizar os costumes da sociedade, pois, ainda que apareçam de forma exagerada e grotesca, as ideias que os regem são reais e reproduzidas, tais como o falocentrismo e o machismo. Acerca do riso e do grotesco, deixaremos as reflexões para um pouco mais adiante.

A ilustração é formada por duas personagens, a rainha careca e o biscate peludo. Nus, estão em um ato sexual; é o momento em que o biscate está “penetrando-lhe os meios”. A rainha, que não era careca na cabeça, está com uma expressão de alegria, contente por não ser mais casta. Ambos estão com as línguas para fora, o que representa que estão sedentos por algo, no caso, pelo sexo. Essa forma de afirmar-se desejoso por algo é utilizada desde a Grécia Antiga, quando os gregos, durante as guerras, colocavam suas línguas de fora para mostrarem que estavam sedentos por sangue.

A segunda ilustração (Anexo B) é referente ao poema “O reizinho gay”. Nela, podemos ver a sombra de um pênis (“que de tão gigante parecia etéreo”) sobre a população boquiaberta e de olhos arregalados. Percebemos, também, que há apenas cerca de três mulheres na ilustração, diferenciando-se dos muitos homens por causa dos seios. Uma explicação possível para isso é que, como já falamos, as mulheres, nos tempos dos grandes reinos – mas não só nesses tempos -, estavam destinadas ao espaço privado, ao cuidado com a casa e com os/as filhos/as, enquanto que o espaço público e político era posse dos homens.

A terceira ilustração (Anexo C) é mais uma relacionada à poesia “A rainha careca”. Essa ilustra o momento anterior ao que ilustra o Anexo A, quando a rainha, com sua cabeleira muito farta – diferente da que aparece na primeira ilustração – está chorando por ser “tão careca nos meios” e por ser casta. Aqui, ela aparece também nua e descalça, “vestida” apenas pela sua coroa.

A quarta ilustração (Anexo D) relaciona-se ao poema “Drida, a maga perversa e fria”. Nela, uma mulher que, segundo os padrões de beleza atuais, seria classificada como “feia”, está com a língua para fora – sedenta por vinganças e traquinagens -, as pernas cabeludas, o rosto enrugado, as unhas bem grandes, as nádegas à mostra, usando um vestido sujo, segurando uma espada de palha e expelindo flatulências. Dessa forma, a maga vai de encontro a vários estereótipos vinculados à delicadeza feminina.

A quinta ilustração (Anexo E) refere-se ao poema “O anão triste”. Nele, o anão careca, nu, está sentado em uma pedra preta e fria, chorando por ter o pênis “feito um bastão”, “a terceira perna do anão”. Ele é retratado com mãos, orelhas e nariz grandes, dialogando com os mitos populares que afirmam que o homem, ao possuir as mãos ou as orelhas ou um nariz grandes, possui, necessariamente, o órgão sexual também grande.

O fato de ele ser careca, na ilustração, também nos chama atenção, pois, ainda que essa informação não nos tenha sido fornecida pelo poema, ela direciona-se perfeitamente com o que discutimos acerca de pelos/cabelos na análise do poema “A rainha careca”, uma vez que esses símbolos remetem-nos à virilidade e à vida sexual ativa e que a falta deles relaciona-se a uma vida sem a prática sexual, como a qual estava destinado o anão.

A sexta e última ilustração (Anexo F) refere-se ao poema “Filó, a fadinha lésbica”. Filó, nua, sorrindo, com um chapéu de fada na cabeça, nariz grande – Ula não possui um nariz grande -, com muitos pelos pubianos, segura, com uma das mãos, uma boneca nua, enquanto que, com a outra mão, toca o que seria o órgão sexual do brinquedo, indo ao encontro do trecho “Dizia-se até... / Que escarafunchava bonecas.” (HILST, 2002, p. 32)

Após essa breve descrição das seis ilustrações presentes na obra, é possível termos algumas ideias gerais acerca da forma como a sexualidade é abordada. Convém ainda mencionar que todas elas são fiéis às narrativas dos poemas, ou seja, embora façam parte de um outro texto, a narrativa é a mesma. As ilustrações não são antecessoras aos poemas e nem mostram uma interpretação de desfecho; são o meio desses textos.

Em toda as ilustrações, as personagens principais estão nuas ou, no caso da Drida, parcialmente nua. Com o “gatilho” da nudez, Jaguar reproduz a ideia de corporeidade trabalhada por Hilda. Cada personagem das ilustrações, como sujeito, tem seu sexo exposto, seu corpo é o elo entre si e o espaço em que se passa a narrativa; é ele também que vai permitir – e ser o centro de - todas as ações.

A existência da personagem só tem sentido porque o seu corpo é sentido; a rainha Ula só conseguiu um sentido para a sua vida ao perder a virgindade com o biscate. Seu reinado só existe porque o seu corpo permite; o reizinho não seria rei sem o seu falo. Até para fazer maldades e traquinagens, o corpo é o melhor meio, mas é,



também, o que pode proporcionar a derrota: Drida, com suas nádegas à mostra, só é impedida de suas ações se for “enrabada”.

É a presença corporal que permitirá todas as vivências; mas, se ela não for adequada ao desejo, não haverá nada a ser vivenciado (o Anão continuará triste, sentado na pedra), mas, sendo adequada – e desejada -, ela será utilizada para a sexualidade desde a infância, quando a fadinha já brincava de bonecas sabendo o que um dedo poderia fazer.

Ainda que saibamos que identidade e sexualidade, embora relacionadas, não são determinantes uma para outra, nos dois tipos de textos, percebemos que a segunda determina e limita a primeira. O binarismo, o ser homem e o ser mulher, torna-se dependente não só da sexualidade, mas, também, se essa sexualidade está sendo praticada ou não, pois a prática vai determinar, até mesmo, os estados emotivos das personagens. Em duas das seis ilustrações, a Ula e o Anão são representada/o chorando por não possuírem uma vida sexual ativa. Entretanto, as duas ilustrações em que há personagens felizes representam Filó e Ula, e essa felicidade é justificada porque as duas estão, respectivamente, “brincando” com a boneca – com o dedo - e em um ato sexual com o biscate.

Jaguar, nas seis ilustrações, expõe, mais ainda, o diálogo entre as narrativas e os estudos de gênero. O corpo, a sexualidade, o erotismo, a pornografia e o baixo em detrimento do alto estão presentes nas ilustrações, aumentando a força do impacto que o(s) texto(s) causará/ão no/a leitor/a que ainda está tão cheio/a de pudores. Enquanto Hilda usa a linguagem verbal para rebaixar a tradição, para impor, ao/à leitor/a que ele/a reflita acerca dos preconceitos e violências naturalizadas pela sociedade, Jaguar consegue o mesmo efeito por meio de seus desenhos. Se, aqui, são “dois velhos indecentes”, são, ao mesmo tempo, dois artistas que utilizam o imoral para denunciar a sociedade falocêntrica amoral.

Outra característica evidenciada por Jaguar mas que, devido a sua grande importância não só nas ilustrações, mas também em toda a obra, merece um tópico a parte, é a carnavalização. Essa característica de **Bufólicas** é uma das grandes responsáveis pelo “choque” que a obra produz em quem a lê sem sinopses prévias. É ela, também, uma das características responsáveis pela subversão do discurso patriarcal de forma obscena.

## 4.2 A carnavalização e a subversão dos papéis sociais

**Bufólicas** possui algumas características que podem ser as possíveis responsáveis pela rejeição dessa obra, quando foi publicada sua primeira edição, por parte do público e da crítica; além do jogo entre o erótico e o pornográfico, possui um caráter popular que, até hoje, não é bem recebido pelo cânone e pelas academias de Letras do Brasil.

O título da obra, que nos remete aos bufões, por si só, já faz uma relação com a carnavalização da literatura, com a representação de um estado de vida festivo. A palavra carnaval e seus derivados remetem-nos a uma festividade fora dos padrões sociais vigentes. Acerca desse estado de vida:

[...] que não era simplesmente representada no palco, antes, pelo contrário, vivida enquanto durava o carnaval. Isso pode expressar-se da seguinte maneira: durante o carnaval é a própria vida que representa e interpreta (sem cenário, sem palco, sem atores, sem espectadores, ou seja, sem os atributos específicos de todo espetáculo teatral) uma outra forma livre da sua realização, isto é, o seu próprio renascimento e renovação sobre melhores princípios. Aqui a forma efetiva da vida é ao mesmo tempo sua forma ideal ressuscitada. (BAKHTIN, 2010, p. 6 e 7)

Percebemos, então, que **Bufólicas** é carnaval(ização); que formas concretas de sociedades idealizadas são representadas em poemas, que as narrativas encenam sem precisar de palcos; que há a apresentação de formas livres de vivências, longe das amarras de preconceitos, de morais – e dos bons costumes opressores –, de patriarcas e de falsos princípios.

Os bufões, mais conhecidos por serem os bobos da corte, eram indivíduos situados na fronteira entre a vida e a arte que tinham, como tarefa, divertir, por meio de subversões, as outras pessoas. Vida e arte sendo fundidas por uma pressão de comicidade e de criticidade. Os bufões não eram apenas cômicos e, muito menos, bobos. Hilda, discretamente, na capa, logo avisa: a obra foge dos padrões sociais impostos, causando riso e diversão. Entretanto, esse riso não é ingênuo; nele, há denúncias e críticas. Por ele, sobressai-se uma inteligência obscena.

O riso é capaz de mostrar uma valiosa concepção do mundo, é uma forma de mostrar uma verdade, sobre o mundo e sobre a sociedade, que não tem muito espaço em discursos ditos “sérios”. O riso hilstiano é mais do que uma consequência óbvia, é um ponto de vista, “por isso a grande literatura [...] deve admiti-lo da mesma forma que

ao sério: somente o riso, com efeito, pode ter acesso a certos aspectos extremamente importantes do mundo.” (BAKHTIN, 2010, p.57)

De acordo com Bakhtin (1987), principal teórico que guiará nossas discussões nesse tópico, os bufões se opuseram à cultura oficial; seu humor, logo, era subversivo. Eles eram as peças-chaves do carnaval, festa marcada pela falta de hierarquia, pela transgressão dos valores, da moral e pela valorização do grotesco e da sátira.

As poesias estudadas opõem-se aos preceitos naturalizados por essa “cultura oficial” e subvertem os papéis sociais destinados ao homem e à mulher. Subvertendo essas relações de gênero, as hierarquias são des(cons)truídas. O rei, mesmo gay, controla toda uma nação por meio do seu falo, é, nesse aspecto, o macho dominador, invertendo a relação de poder que coloca o homem hétero como possuidor de um falo forte e dominante e o homem gay como um meio-termo entre a sexualidade ativa masculina e a passiva feminina.

Quem teve uma relação sexual com a rainha – e, subentendemos também, que passará o resto da vida com ela, já que foi dito “hei de ficar contigo a vida toda”, não foi um rei, mas um biscate, invertendo uma hierarquia de poder econômico. Na mesma poesia, outra hierarquia social é desfeita: rainhas e prostitutas estão no mesmo degrau, a sexualidade não é utilizada para medir a dignidade da mulher e a sua competência em um cargo de tanto poder.

Em “Drida, a maga perversa e fria”, a subversão começa pelo título. Estamos acostumados/as a ver as figuras femininas ligadas à magia serem chamadas, na literatura, de bruxas, e não de magas. A palavra “magas” possui um valor de sabedoria e poder que a palavra “bruxa” – que, muitas vezes, é até pejorativa - não consegue transmitir. Além disso, no final do poema, a maga encherá “de traques o caminho dos magos”, distorcendo a hierarquia que determina que o mago é mais poderoso do que a maga.

A sexualidade, na terceira idade, também tem sua posição invertida na hierarquia. Chapéu, a neta, é uma jovem que, provavelmente, estaria no auge da sua vida sexual, entretanto, quem tem um caso com o Lobão não é ela, mas, sim, a sua avó, contrariando a ideia de que uma mulher idosa é menos sexual(izada) do que uma mulher mais nova. Aqui, o papel sexual da avó não é de ser duplamente mãe, duplamente carinhosa e solícita, mas o de ser a amante de um gigolô.

Outra sexualidade tem sua inversão: a masculina. Possuir o órgão sexual grande não é a ponta da pirâmide e nem é o que irá garantir uma vida sexual ativa, pelo contrário, é o que irá impedi-la. O que deveria ser o topo – o desejado por tantos homens para afirmarem sua virilidade e masculinidade – vai para a base, para o zero, e é o motivo da infelicidade do anão.

Convém lembrar ainda que os anões são personagens importantes nas festas carnavalescas, constituindo parte da cultura cômica popular e estando, frequentemente, presentes em obras cômicas verbais da Idade Média e do Renascimento. Na poesia, o anão é questionado por um “Douto”, uma pessoa sábia, e este faz pouco do problema do anão, sendo, até mesmo, sarcástico. Na narrativa, percebemos que o anão é motivo de chacota para as pessoas mais instruídas, como ocorria naquele período, e, também, para o/a leitor/a, que, com o riso, participa do espetáculo.

Se a literatura erótica ou a pornográfica levam suas personagens ao êxtase com muita atividade sexual, em “A cantora gritante”, as personagens da vizinhança decidem violentar a artista para que, dessa forma, seus maridos parem de procurá-las para relações sexuais todas as noites. A subversão ocorre pois, nessa poesia erótico-pornográfica; busca-se fugir da prática sexual; nesse conflito narrativo, o desfecho deu a dominância para quem estava à margem da hipersexualização.

Além disso, encontramos a carnavalização e a fuga dos padrões sociais em uma vila que possui, como morador(a) mais querido(a), Filó, que, de dia, era uma mulher lésbica e, de noite, um homem bissexual. Prestigiar lésbicas e bissexuais, por suas sexualidades, foge dos preceitos hierárquicos naturalizados em nossa sociedade. Filó, assim como as outras personagens, são bufões contrariando a “cultura oficial”, são partes essenciais da visão carnavalesca do mundo.

Outra característica carnavalesca é o “vocabulário familiar e grosseiro” (BAKHTIN, 2010) repleto de insultos como, na poesia “Drida, a maga perversa e fria”, no trecho “Uma crioula estúpida / Que limpava ramelas / De porcas criancinhas” (HILST, 2002a, p. 20) e como, em “A chapéu”, no trecho:

Sua neta “Chapéu”  
De vermelho só tinha a gruta  
E um certo mel na língua suja.  
Sai, bruaca  
Da tua toca imunda! (dizia-lhe a neta)  
(HILST, 2002a, p. 23)

Parte desse vocabulário caracterizado por Bakhtin também é formado pelo uso da gíria e do juramento. Este último, podemos encontrar na poesia “O anão triste”, quando ele, sentado na pedra preta e fria, reza pedindo para que o “senhor” o livrasse da “estrovenga”, prometendo-lhe, em troca, doações em dinheiro para as igrejas. Assim, como ocorria nos espetáculos carnavalescos, o pedido foi atendido.

O anão também caracteriza o rebaixamento típico do realismo grotesco – o aspecto essencial desse tipo de realismo é a deformidade - presente na literatura carnalizada. O sublime, o alto, o elevado e o espiritual são transpostos para o baixo, o terreno. O “Senhor” é rebaixado para uma figura com pouca capacidade interpretativa ou, então, uma figura brincalhona que quis dar uma lição na personagem principal, que não soube fazer o pedido.

As divindades carnavalescas são, sempre, aproximadas da terra. Aqui, o “riso popular que organiza todas as formas do realismo grotesco, foi sempre ligado ao baixo material e corporal. O riso degrada e materializa” (BAKHTIN, 2010, p.18). Esse riso tem uma força regeneradora e renovadora que, juntamente com o hiperbolismo positivo do princípio material e corporal, representa as divindades como indivíduos com fraquezas humanas e passíveis de amadurecimento e mudanças comportamentais.

O vocabulário familiar e grosseiro é utilizado por Hilda, não só nessa obra, mas em toda a sua tetralogia obscena, e foi uma das características mais atacadas pela crítica literária. Entretanto, esse traço não é apenas estilístico, mas é, também, transgressor, pois, na nossa sociedade, mulheres – com toda a sua sensibilidade - não devem escrever palavras de baixo calão. Hilda, como resposta, brinca com as palavras e com os tabus, dando voz a vários tipos de personagens que, muitas vezes, mesmo na literatura contemporânea, não são ouvidos.

É também o que faz as obras serem classificadas, por algumas pessoas, como pornográficas, e não como eróticas. Mais uma vez, lembramos que esse recurso é uma forma de expor a imoralidade, denunciando a pseudo-moralidade e ridicularizando uma sociedade falocêntrica, machista, misógina, classista e homofóbica. O centro não é o sexo, o baixo, mas a denúncia e a inversão do alto pelo baixo, assunto que será retomado mais adiante.

Após essas considerações acerca do vocabulário, e antes de irmos para “a roda” do carnaval em que o alto e o baixo possuem permutações constantes, retomemos o momento no qual o anão pede auxílio ao “Senhor”.

Os cultos cômicos, presentes em obras carnavalescas, convertem as divindades em objetos de burla e de blasfêmia. Aqui, o “Senhor”, em vez de ser oniconsciente e interpretar com perfeição o pedido do anão, ele o interpreta “ao pé da letra”, tirando-lhe o órgão sexual. Há uma blasfêmia na narrativa, pois, além de ocasionar o riso com a imagem de uma divindade, questiona-se uma das condições divinas.

Acerca da inversão do alto pelo baixo, Bakhtin afirma:

Por isso todas as formas e símbolos da linguagem carnavalesca estão impregnados do lirismo da alternância e da renovação, da consciência da alegre relatividade das verdades e autoridades no poder. Ela caracteriza-se, principalmente, pela lógica original das coisas “ao avesso”, “ao contrário”, das permutações constantes do alto e do baixo (“a roda”), da face e do traseiro, e pelas diversas formas de paródias, travestis, degradações, profanações, coroamentos e destronamentos bufões. (BAKHTIN, 2010, p. 9 e 10)

A carnavalização é uma paródia do mundo; é o mundo ao revés. **Bufólicas** contém diversas formas e símbolos, alguns já mencionados, que mostram essa subversão com fins de criticidade e ridicularização. As autoridades são questionadas, a dos reis, por exemplo, é posta à prova em dois momentos; primeiro, quando se questiona a autoridade de reis falocêntricos e, depois, ao mostrar uma rainha sem rei, silenciando a autoridade masculina que, geralmente, é a responsável por atribuir um poder – menor –, por meio do matrimônio, à figura feminina.

Outras autoridades são questionadas no decorrer das narrativas, como a autoridade divina – sobre a qual já falamos -, a dos magos, personagens poderosas – e, na literatura, sempre temerosas - que possuem poderes mágicos, mas que terão seu caminho enchido de traques pela Drida, e das cafetinas, que são as dominadoras nas relações de poder entre elas e as prostitutas ou os gigolôs, mas que, em “A chapéu”, são representadas pela vó Leocádia, mulher submissa ao Lobão.

A autoridade masculina que é tida como natural em nossa sociedade também é questionada. Em “A cantora gritante”, as mulheres, cansadas de relações sexuais, decidem interromper a cantoria da personagem principal, ainda que seus maridos adorassem ouvir suas notas altas e claras. As mulheres saem de suas casas desacompanhadas, em uma noite de muita escuridão, sem que os patriarcas saibam, para fazer algo que eles não aprovariam, burlando – ou melhor, ignorando - a vigilância e a dominação masculina.

Está tudo ao avesso, o rei (dominador) é gay (dominado); a rainha, que deveria ser casada, é virgem; a maga, que deveria ser sábia e utilizar sua magia para finalidades maiores, é vingativa e cheia de traquinagens; a vovó e a chapéu, que deveriam ser inocentes e “atacadas” pelo lobo, o exploram sexualmente; o anão deixa de ter um pênis do tamanho de uma terceira perna para não ter nenhum, indo de um extremo ao outro; a cantora, por possuir uma voz muito bonita, deveria ser prestigiada por isso, no entanto, é violentada por causa do seu talento; Filó, uma lésbica (dominada) é a moradora prestigiada da vila. É a presença do contrário, perpassando por todos os poemas.

O alto e o baixo possuem sentidos rigorosamente topográficos, sendo o alto representado pela cabeça e o baixo, pelos órgãos genitais, pelos seios, pelo ventre e pelo traseiro. Estes aspectos estão em uma roda móvel não só nos textos literários, mas também nos processos de produção e publicação da obra. O alto corporal, parte dita nobre, limpa do corpo, estaria destinada à “alta literatura”, enquanto a parte baixa, ignóbil, suja do corpo, à baixa literatura, à literatura marginalizada, à erótica/pornográfica.

Quem não permuta o alto e o baixo corre o risco de errar não só em hierarquizar a literatura – e hierarquizar todos os tipos de Arte -, como também em definir **Bufólicas** como uma obra pobre, um declínio na obra hilstiana. **Bufólicas** é alto e baixo, é cabeça, pênis e bunda; é, como disse Rosenfeld, uma bunda terrivelmente intelectual. É por meio do baixo que Hilda atinge o alto; é por meio do corpo (baixo), do sexo e da sexualidade que ela se apropria do discurso patriarcalista para expor as hipocrisias (a)morais que regem nossa sociedade.

Voltando à citação, face e traseiro estão em permutação constante, assim como a face e o falo. Na ilustração referente ao reizinho, não aparece sua face, seu alto corporal. Na narrativa, o personagem não possui nenhum tipo de descrição que não seja ligada ao seu órgão sexual. A face é o falo; é por meio dele que as pessoas (re)conhecem o sujeito.

O traseiro também tem seu espaço nas ilustrações carnavalescas de Jaguar. Drida é representada com suas nádegas à mostra. É por meio do seu baixo corporal que ela pode ser derrotada; é para ele que deve ir a atenção dos possíveis antagonistas. Nessa carnavalização, não derrota-se a inimiga utilizando o alto, a mente, a inteligência, criando armadilhas e proporcionando iscas, mas, sim, “enrabando-a”.

A ilustração é um dos diferentes gêneros da retórica cômica - assim como os debates carnavalescos, as disputas, os diálogos, entre outros -, sendo muito utilizada desde a época dos elogios cômicos. Logo, torna-se claro o porquê de fazermos tantas retomadas a elas e o porquê da obra precisar tanto de suas ilustrações, diferentemente das outras duas obras da tetralogia que não as possuem. A carnavalização encontra-se nos dois textos, no literário verbal e no ilustrativo.

O espaço narrativo inteiro parece cômico e jocoso, produzindo um riso sarcástico responsável por envolver o/a leitor/a no espetáculo do carnaval. Esse riso hilstiano é como o de Rabelais, não faz parte de um humor satírico negativo, mas, sim, de um humor satírico construtivo; sua missão não é apenas divertir, mas também criticar e desconstruir.

Esse caráter ambivalente do riso pode passar despercebido em algumas leituras. **Bufólicas** pode ser lida apenas em sua superfície, sendo apenas uma “brincadeira” erótica-pornográfica, ou em sua profundidade, revelando graves problemas sociais e podendo ser lida/estudada pela ótica de áreas que trabalham com a relação entre a literatura e a sociedade, como ocorre nesse trabalho.

Outra característica que mostra a carnavalização na obra estudada é que a dramaturgia cômica é o gênero mais estreitamente ligado ao carnaval e, devido a sua forma e seu conteúdo, a obra possui diversas características que favorecem a sua representação teatral. Além de todos os poemas possuírem ação, conflitos, personagem principal e, pelo menos, uma personagem secundária, a mesclagem com os contos de fadas e com as fábulas aumentam, mais ainda, sua potencialidade para a dramaturgia. Prova disso, é que, em 2010, a Companhia Estopim de Teatro, de São Paulo, ganhou o primeiro lugar no “7º Festival de Teatro de Sumaré – Peças Curtas” pela peça **Obs.: Cenas Bufólicas!**

A obra possui, ainda, um realismo grotesco. Há uma predominância do princípio da vida material e corporal, imagens exageradas do corpo, da vida sexual e da satisfação de necessidades naturais. Esse princípio, no entanto, não aparece de forma negativa, em uma forma egoísta, mas, sim, positiva, sob a forma universal, festiva e utópica.

A cantora gritante cantava tão bem para que toda a vizinhança pudesse ouvir; o social e o corporal estavam extremamente ligados. Sua vida influenciava a vida de todos/as. Os homens tinham suas vidas sexuais afetadas e aumentadas pela cantora;



as mulheres, “Curvadas, claudicantes / De xerecas inchadas” (HILST, 2002a, p.29) tinham suas vidas sexuais alinhadas ao exagero e ao grotesco. A prática da personagem principal não estava destinada ao espaço privado.

Na Vila do Troço, os/as moradores/as faziam fila para ter a oportunidade de relacionar-se sexualmente com Filó. Era graças a sua sexualidade que a vila era uma totalidade viva e indivisível – como o carnaval. Ao ser sequestrada, a vila ficou triste, vazia, sorumbática e tétrica. Sua sexualidade era festiva, positiva e, sob nenhum aspecto, negativa.

Mesmo Drida, que é perversa e fria, não revela sua corporeidade de forma egoísta. Satisfaz suas necessidades, inclusive as fisiológicas, de forma festiva. Não há isolamento ou confinamento – na carnavalização, o corpo é cósmico -, a narrativa fecha com a maga viajando para Santiago. O corpo e a vida corporal são espalhados por todos os lugares por onde ela passa, seja “defecando ratas” ou deixando sua trança, que foi utilizada para enforcar Jeremias, como rastro.

Além do caráter positivo do corpo, ele tem um caráter afirmativo. Ele afirma a autoridade do rei, a felicidade da rainha, a ascensão social do biscate, a “perversidade” da maga, a sexualidade na terceira idade da Leocádia, a autoridade do Lobão, os talentos e dons da cantora e da fadinha e, até mesmo, afirma a relação entre o sexo e o sentido da existência do anão triste.

**Bufólicas** - com os seus textos carnavalizados, seu realismo grotesco, seu riso ambivalente, sua dramaturgia, seu alto e baixo topográficos, sua corporeidade positiva e afirmativa - assemelha-se muito mais às paródias medievais do que com as paródias modernas, por isso, talvez, a demora no entendimento da obra por parte da crítica e do público leitor.

No grotesco cômico popular das paródias medievais, a luz é um elemento imprescindível: “o grotesco popular é primaveril, matinal e auroreal por excelência.” (BAKHTIN, 2010, p. 36) O reizinho aparece na rampa e na sacada ao meio-dia; Lobão chega na casa da Leocádia e da Chapéu em uma manhã clara e bonita onde voejam andorinhas; o anão triste, até hoje, fica procurando “as partes pudendas” e a manhã fria; Filó sai pela vila no período da tarde, procurando mocinhas. O tempo em **Bufólicas** é o tempo do dia, da luz, diferenciando-se do grotesco romântico e, também, das paródias modernas.

Essas paródias medievais, produzidas na transição para o Renascimento, estão em relação com um universo em evolução. Da mesma forma, Hilda descreve uma sociedade em que antigos preconceitos não possuem mais espaço. Nas vilas e reinos descritas – e evoluídas -, não há homo ou bifobia, falocentrismo, machismo e, acima de tudo, não há silenciamento de vozes.

Resolvemos, então, estudar a carnavalização porque essa está estreitamente ligada à nossa análise gendrada. Como já foi possível notar, a visão carnavalesca do mundo permite-nos compreender que as categorias impostas nos corpos sexuados, ainda que formem relações de poder, são construções sócio-históricas e culturais passíveis de mudança e de subversão.

As imagens ambivalentes e contraditórias que, por vezes, podem parecer disformes (se consideradas do ponto de vista da estética clássica), atribuem voz a quem antes não a possuía. A democratização de espaços na literatura contemporânea discutida no começo da pesquisa ocorre ao serem tirados/as do silenciamento, os gays, as mulheres, as lésbicas, os bissexuais, os profissionais do sexo, as pessoas da terceira idade com vida sexual ativa, dentre outros grupos que, ainda hoje, precisam lutar por reconhecimento.

Além disso, literatura erótica e literatura carnavalizada são duas categorias que, frequentemente, se fundem. Nelas, coloca-se

ênfase nas partes do corpo em que ele se abre ao mundo exterior, isto é, onde o mundo penetra nele ou dele sai ou ele mesmo sai para o mundo, através de orifícios, protuberâncias, ramificações e excrescências, tais como a boca aberta, os órgãos genitais, seios, falo, barriga e nariz. É em atos tais como o coito, a gravidez, o parto, a agonia, o comer, o beber, e a satisfação de necessidades naturais, que o corpo revela sua essência como princípio em crescimento que ultrapassa seus próprios limites. É um corpo eternamente incompleto, eternamente criado e criador, um elo na cadeia da evolução da espécie [...] (BAKHTIN, 2010, p.23)

Verificar a citação acima é uma tarefa fácil ao lembrarmos que é por meio do falo que o rei(zinho) se abre, ainda que ocultando sua sexualidade, para o mundo exterior; que é por meio do coito que a rainha passa a vivenciar o mundo, em vez de ficar apenas chorando no quarto do seu palácio; que é por meio da satisfação de suas necessidades que Drida revela sua essência como sujeito; que é por meio do comer que o Lobão expressa a sua autoridade perante Chapéu e Leocádia e, por fim, que é por meio da garganta – e da boca aberta – que a cantora sai para o mundo.

No mais, o anão triste e Filó representam a incompletude de um corpo que ainda não teve seu processo de criação finalizado. Para eles, o corpo não atinge a sua perfeição, sempre há algo a mais para ser desejado, seja esse desejo relativo ao comprimento do órgão sexual do anão ou à duração em que o sexo feminino ou masculino permanece na fadinha.

O corpo que não tem lugar dentro da “estética do belo” tem a potencialidade de desconstruir os padrões de beleza vigentes impostos pela nossa sociedade patriarcal. Esse corpo, que é um dos recursos utilizados por Hilda na retomada de textos de uma tradição dos contos de fadas e das fábulas, é o corpo do realismo grotesco capaz de reavaliar e ridicularizar (pre)conceitos.

A alternância do entusiasmo e da ironia fazem com que as sexualidades vistas como tabus sejam vistas de uma forma leve, de uma forma que o/a leitor/a reavalie seus julgamentos. Essa alternância faz com que o ridículo não seja o que é fora da norma, mas, sim, a própria norma. A transgressão é vista com entusiasmo, e a necessidade dela existir é vista com ironia.

Mais importante ainda, o cômico grotesco faz com que “o terrível” seja vencido pelo riso. Em nossa sociedade, muitas vezes, vemos o riso servir como aceitação para discursos que proporcionam violência simbólica às minorias. Em espetáculos humorísticos, por exemplo, piadas com grupos oprimidos e com a cultura do estupro representam a maior parte do repertório; o público ri e aplaude.

Em **Bufólicas**, o riso não é atingido por meio da ridicularização do grupo oprimido, mas, sim, do opressor. Rimos de um reino que não soube lidar com o desejo homoerótico, de um reino que esperava a castidade da rainha enquanto essa divertia-se com um biscate, de uma cidade – e de magos – que não soube lidar com a astúcia de uma mulher.

Rimos de quem espanta-se com a sexualidade na velhice, de quem tem sua existência definida pelo tamanho do seu pênis, dos homens que esperam por relações sexuais todas as noites – independente da vontade de suas esposas -, de quem valoriza o sujeito pela sua potência sexual; rimos, enfim, de uma estrutura de dominação que, mesmo naturalizada, não possui o poder que já possuía.

Falemos, agora, mais sobre a ruptura – e a denúncia através do “imoral” - dessa estrutura de dominação que tenta agir nesse corpo grotesco, nessa realidade sexuada que luta contra as visões e ideologias dominantes depositadas. Para isso,

retomaremos a discussão acerca do corpo, a fim de concluirmos a análise comparativa gendrada da obra em estudo.

### **4.3 Que corpos bufólicos são esses?**

O corpo é um dos elementos imprescindíveis na crítica literária de orientação feminista e de estudos do gênero, principalmente, quando tratamos de literatura erótica. Ele é capaz de expor e de materializar toda a marginalidade que assola essa literatura, suas personagens e suas transgressões. O corpo é a matéria que luta contra a sombra e o silenciamento.

Assim como não há um olhar puro para a arte – valorações estéticas e cânones são estabelecidos e impostos -, não há um olhar puro para o corpo, pois padrões de beleza são impostos e naturalizados. O corpo bufólico, além de transgredir esses padrões, faz com que o/a leitor/a também os transgrida por meio do riso e das hipérboles positivas típicas do grotesco.

Se esse corpo é erótico ou pornográfico, não há consenso, pois essa percepção não se prende apenas às questões estéticas, mas também às políticas. Por isso, preferimos fundir essas categorias que já são separadas por uma linha tão tênue, afirmando que o corpo é erótico-pornográfico; ele não sugere, ele expõe, mas essa exposição não visa atingir o prazer sexual, mas, sim, criticar – e/ou denunciar – os tabus e as hipocrisias que cercam esse prazer.

Por meio da dialética do dentro e fora, os corpos bufólicos subvertem os papéis sociais destinados aos homens e às mulheres. Nesse mundo ao avesso, o corpo deixa de ser um suporte da moral e dos bons costumes para articular significações sociais tidas como impróprias ou inadequadas. Aqui, papéis de gênero são construídos e vivenciados de forma livre de dominações e violência(s).

Esse corpo é também o do pós-estruturalismo. Um corpo que se define pelo que ele não é, tendo uma definição dependente do corpo do Outro. Não foi a natureza que definiu o que é um órgão sexual grande – o rezinho gay -, essa noção partiu de um processo de significação social que, por ser um ato social, ocasionou poder. O corpo pós-estrutural está sempre inserido em relações de poder, os corpos bufólicos não fogem a essa regra. Entretanto, fogem de outras situações, por exemplo, do tabu do objeto. Segundo Foucault, temos “consciência de que não temos o direito de dizer o que nos

apetece” (FOUCAULT, 2011, p.9). Quanto à consciência, Hilda a possui; quanto ao “não direito”, Hilda transgride. É pela corporeidade que Hilda materializa assuntos que são silenciados, quebrando o interdito e as estratégias de invisibilidade que foram impostas, por muito tempo, na literatura.

O “ritual da circunstância” também é subvertido. Assuntos tidos como tabus, como a homossexualidade, a bissexualidade, a travestilidade e o estupro, são vivenciados e experienciados por corpos que ocupam um espaço narrativo, antes, tido como infantil: o dos contos de fadas. A apropriação obscena desse gênero narrativo corporifica tabus em reis, rainhas, magas, fadas, anões, gigantes e em outras criaturas fantásticas.

O corpo feminino transgressor reivindica agência e voz – cinco das sete personagens principais são femininas -, “em meio ao silenciamento, à anulação e à neutralização que seguem operando sobre as mulheres, desde tempos imemoriais” (BORGES, 2013, p.28). Há a representação de um modo feminino de organizar e construir o mundo.

Em 2007, Elódia Xavier lança o livro **Que corpo é esse? O corpo no imaginário feminino**. Nele, cria-se uma tipologia de corpo, classificando os corpos de autoria feminina nas categorias: corpo invisível, corpo subalterno, corpo disciplinado, corpo imobilizado, corpo envelhecido, corpo refletido, corpo violento, corpo degradado, corpo erotizado e corpo liberado.

Esse estudo, mais do que propor uma tipologia, reforça a subjetividade corporificada, isso é, que o interior e o exterior do corpo interagem em uma relação complexa e interminável, estando, sempre, em processo. Algumas dessas categorias estão presentes em **Bufólicas** e as utilizaremos para demonstramos, mais ainda, a relação estreita do corpo com as práticas sociais e a subversão e a transgressão provocadas por ele.

A categoria mais comum nos livros que se enquadram em literatura erótica ou pornográfica é o corpo erotizado, e Filó é a sua maior representante na obra. Ela é dona do seu próprio corpo, tem muito conhecimento sobre ele e sabe perfeitamente o que fazer para conseguir satisfação sexual. Ainda que não siga os padrões de beleza – ela é gorda, baixa, com pés redondos – e de estética vigentes (ela não se depila) é procurada pelos/as moradores/as da Vila do Troço quando esses/as querem satisfazer os prazeres da carne.

Leocádia que, supostamente, deveria estar na categoria do corpo envelhecido, transgride esse padrão e, dessa forma, pertence, também, ao corpo erotizado. Em **Bufólicas**, não há marginalização para corpos que são contrários aos padrões de beleza e de juventude e, muito menos, para corpos frustrados pelo vazio existencial proporcionado pela velhice.

O corpo da vó Leocádia é um corpo contrário às repressões, livre tal como é o corpo do carnaval. Apesar da velhice, vive sua sexualidade e sua sensualidade com Lobão, usufruindo do prazer com quem tem muita experiência erótica. O amor, não tem espaço; não há a procura por alguém com quem possa passar o resto de seus dias, há apenas a aceitação e a afirmação da sua corporeidade de forma plena e sentimentalmente desinteressada.

Lobão é uma das duas personagens masculinas que cabem nessa categoria, uma vez que nem o anão, nem o reizinho são aptos para isso. “O corpo erotizado pode ou não estar envolvido pelo amor, mas estará, seguramente, vivendo sua sexualidade” (XAVIER, 2007, p. 158), logo, essa é a categoria na qual, quase que obrigatoriamente, estarão as prostitutas – mas não as escravas sexuais – e os gigolôs.

A outra personagem é o biscate, que além de ter sua sexualidade – e seu orgasmo – em perfeita comunhão com a natureza, tem seu ato sexual com traços de sacrifício, colocando o seu corpo e sua carne ao dispor da rainha para solucionar o conflito da narrativa. Esse sacrifício ou processo de erotização começa com a proposta do inusitado: um convite da rainha para entrar no seu palácio, no seu quarto.

A rainha Ula está inserida na categoria do corpo liberado. Ela libertou-se da castidade que a ela era imposta e passou a ser o sujeito da sua própria história. Seu processo de autoconhecimento pode ser percebido por meio de seu choro, Ula já começa a narrativa tendo a consciência da imposição e violência simbólica sofrida. Ao ver o biscate, concretiza esse processo com seus gritos e gemidos.

O reizinho também possui um corpo liberado, entretanto, no momento de sua liberação, seu reino sucumbe, impedindo que ele pratique sua sexualidade. Mesmo sem a prática, chegou a anunciar uma nova vida ao assumir sua homossexualidade; ao gritar, na sacada, para todos ouvirem, que ele queria “um cu cabeludo”, seu corpo teve seu processo libertário completado.

Drida, perversa e fria, está inserida na categoria do corpo violento. Longe de aderir a um vitimismo feminino, sua violência é o que vai proporcionar a sua revolução.

Até mesmo a linguagem repleta de signos violentos é uma forma de expressar uma subjetividade amarga propícia à luta e às vinganças. Além disso, seu corpo é uma crítica ao essencialismo e a qualquer distanciamento de poder entre magos e magas.

As mulheres da vizinhança da cantora gritante também possuem os corpos violentos e unem-se em prol de uma revolução. Com o corpo marcado, curvadas, claudicantes, “de xerecas inchadas”, lutam pelo resgate de suas noites tranquilas e possuem uma sede de vingança que extrapola as figuras masculinas, atingindo, até mesmo, outra mulher.

O corpo imobilizado, que é representado pela história do anão triste, sofre as consequências da hipermasculinização do corpo masculino, sendo atingido por um preceito perpetuado pela própria dominação masculina: o poder (do tamanho) do falo. O anão, com o corpo quase que colado a uma pedra, fica imobilizado devido a uma presença, ainda que não terrena, paterna.

Nosso objetivo até aqui, mais do que mostrar as categorias de corpos presentes em **Bufólicas**, é mostrar a presença das que estão ausentes.

O corpo invisível – corporalidade invisível e corpo narrado por todos, mas sem voz -, o corpo subalterno – corpo que sonha com a ascensão social, mas que vive em situação subalterna e subumana –, o corpo disciplinado – corporalidade física com marcas de um sistema injusto e repressor e corporalidade psíquica anulada – e o corpo degradado – no qual o corpo, frequentemente ferido pelo pecado, é tratado de forma aviltante - não possuem espaço nessa obra hilstiana.

O corpo bufólico é sempre visível, narrado sem pudores e sem tabus. Sua ascensão não é social, mas é um caminho que se trilha para o alto por meio do baixo, do sexo, da roda que brinca com o divino e com o terreno. Em vilas e reinos onde todos/as são sujeitos, não há situação subalterna e nem sistema repressor que não possa ser desconstruído.

Ele não é o corpo neoplatônico, não aprisiona a alma, e nem é aprisionado por ela. Ele não é o corpo do Novo Testamento, não desvaloriza a mulher, nem o homem. Ele não é o corpo do pouco, do pudor, da passividade, do silenciamento, da futilidade, da redução, da regulação, da rigidez, dos patriarcas, do Objeto, da restrição ou da domesticação.

Por tudo que esse corpo não é, ele é o corpo bufólico. Um corpo que legitima o desejo, independente de qual seja ele; um corpo que promove a liberação

sexual feminina sem apelar para a pornografia *hard*. Esse corpo é aquele tão procurado pelos estudos de gênero e de democratização de vozes; é o corpo tantas vezes mencionado por essa dissertação. Foi ele que proporcionou, não timidamente, a apropriação do discurso patriarcalista, as denúncias à sociedade falocêntrica, o rebaixamento da tradição, as tantas desconstruções e, até mesmo, o diálogo com as ilustrações de Jaguar.

O corpo bufólico é livre. É o bufão em eterno carnaval.



## 5 CONCLUSÃO

Ao estudarmos **Bufólicas** sob a perspectiva da relação entre Literatura e gênero, partimos da concepção de que, na nossa sociedade ocidental, apesar das mudanças sociais ocorridas com a modernização, a mulher e as pessoas não-héteros ainda são vistas como o Outro e de que, por vezes, estratégias de dominação presentes nas relações de gênero são reproduzidas na Literatura.

Na obra escolhida para análise, entretanto, constatamos que as relações de poder estão subvertidas. Hilda Hilst se apropria do discurso patriarcalista não para confirmá-lo, mas para desconstruí-lo por meio da carnavalização e da ridicularização. Essas estratégias de dominação tidas, por muitos/as, como naturais e intocáveis, têm, aqui, suas fragilidades diante de questionamentos e suas incoerências expostas.

A Autora quebra a homogeneidade do cenário da Literatura Contemporânea brasileira ao atribuir poder e legitimar a voz dos gays, dos bissexuais, das lésbicas, dos/as travestis, das mulheres – jovens ou na terceira idade - que têm suas sexualidades reprimidas ou hiperestimuladas e das que não são delicadas e frágeis, como prega o patriarcalismo.

Uma obra marginal não só por suas personagens, mas também por seu erotismo. A literatura erótica-pornográfica ainda ocupa um lugar de sombra diante dos/as seus/uas leitores/as e críticos/as. Acreditamos, então, que conseguimos mostrar, também, que a obra é digna de ter sua leitura e sua apreciação crítica, pois, se contém o sexo, o baixo, é para atingir o alto, atingir finas reflexões e críticas sociais. Sua inteligência obscena transforma o vulgar em existencialismo; **Bufólicas** não é um declínio na obra hilstiana, mas, sim, um dos últimos degraus da sua merecida e já previsível ascensão.

Seu maior alvo, o patriarcalismo. Os castelos, palácios, cidades e vilas não são chefiadas por um patriarca, não há controle masculino (quando há, não é um controle hétero). Nos textos, nota-se a existência da propriedade privada e de uma divindade masculina, mas, em vez desses fatores acarretarem na dominação da mulher (ENGELS, 1942), são utilizados “contra” os homens. As casas servem para a maga defecar ratas e Deus; para entender o pedido do anão de forma equivocada e retirar o seu sexo.

Ao atingir esse alvo, expõe diversos tipos de violência simbólica que seus ideais reproduzem, rompendo estruturas e práticas de dominação e, mais importante ainda, sugerindo, por meio da ridicularização da opressão, que o/a leitor/a reavalie seus preconceitos, desnaturalizando-os, a fim de atingirmos uma ordem social em que a alteridade prevaleça.

As violências simbólicas que ganharam foco nas análises foram: o falocentrismo, a homofobia, a repressão da sexualidade feminina – em mulheres jovens e na terceira idade -, a demonização e a coisificação da mulher, os padrões de beleza vigentes, a pressão social para que o homem jovem tenha uma vida ativa, a bifobia, o machismo e a lesbofobia.

A repressão da sexualidade feminina é ridicularizada e transgredida. Pluralidade é questão de ordem. O único exercício da sexualidade que é rechaçado da obra é a passividade feminina, pois pretende-se ir contra a “cultura de expectativas de gênero” (SHAPIRO, 1981) para não engessar, mais ainda, os papéis sociais destinados à mulher no espaço privado.

Pluralidade também para as identidades. **Bufólicas** insere-se no cenário pós-moderno, compactuando com a política da identidade ao não dar espaço para as instituições que a moldavam. Igrejas, famílias e trabalhos não aparecem na obra; a identidade é completamente pessoal, não sofre interferências de nenhum/a agente externo/a. Por isso, o plural; aqui, não há moldes.

Os corpos das personagens, por sua vez, não são tão plurais. Vimos que Hilda não compõe suas personagens com corporalidades submissas, disciplinadas, degradadas, invisíveis ou subalternas. As mulheres, que não se deixam abater pelos padrões de beleza e de estética, são donas de seus corpos, de seus desejos e de seus gozos.

Para produzir essa obra, vimos que Hilda teve o auxílio de três recursos: a apropriação dos contos de fadas, a carnavalização da literatura e as ilustrações do Jaguar. O primeiro recurso, possível graças à inclinação dos contos de fadas para renovações constantes, permitiu, dentre outras coisas já citadas, que a Autora, sem o “era uma vez...”, desconstruísse os preconceitos e as hierarquias em tom pedagógico e de oralidade. O segundo, atribuiu um tom de loucura festiva que espalhou o grotesco por toda a obra, aumentando o fantástico já presente nos textos devido a apropriação obscena dos contos de fadas. O disforme ficou cômico e seu riso proporcionou muito

mais do que uma ridicularização, ele regenerou e renovou identidades e sexualidades. Foi o riso, elemento indispensável nos textos eróticos hilstianos, o responsável por envolver o/a leitor/a.

As ilustrações de Jaguar são, com a licença para usar uma expressão coloquial, “a cereja do bolo”. O cartunista consegue entrar em perfeita harmonia com os poemas de Hilda, produzindo textos ilustrativos que reforçam as noções de sexualidade, de identidade, de corpo e de violência simbólica utilizadas pela escritora. Os textos de Jaguar também transbordam liberdade sexual, subversão e transgressão.

Por fim, concluímos que Hilda Hilst, em sete reinos, representou corpos e sexualidades que transgridem; deu força à geração de mulheres escritoras de literatura erótica que perturbam a zona de tolerância patriarcal e que ficam na sombra do cânone dos homens brancos, héteros, de classe média. No mais, essa grande escritora provou, com o tempo, a afirmação de Susan Sontag: “a história da arte é uma sucessão de transgressões bem-sucedidas” (SONTAG, 1987).

## REFERÊNCIAS

- AGUIAR, Neuma (org.). **Gênero e ciências humanas**: desafio às ciências desde a perspectiva das mulheres. Rio de Janeiro: Record/Rosa dos Tempos, 1997.
- ARENDT, Hannah. **A condição humana**. Trad. Roberto Raposo. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1987.
- AUAD, D. **Feminismo**: que história é essa? Rio de Janeiro: DP&A, 2003.
- BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na idade média e no renascimento**: o contexto de François Rabelais. 7ª ed. São Paulo: Hucitec, 2010.
- BARCELLOS, José Carlos. **Literatura e homoerotismo em questão**. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2006.
- BARROS, Luisa da Rocha; BORGES, Julia. **Temas e figuras em "Bufólicas"**. Estudos Semióticos, Número 2, São Paulo, 2006. Disponível em <[www.fflch.usp.br/dl/semiotica/es](http://www.fflch.usp.br/dl/semiotica/es)>. Acesso em 2/8/2014.
- BATAILLE, Georges. **O erótico**. Trad. Antônio Carlos Viana. Porto Alegre: L&PM, 1987.
- BATISTA, Edilene Ribeiro. **Fragilidade e força**: personagens femininas em Charles Perrault e no mito da donzela guerreira. Brasília: Éclat, 2006.
- \_\_\_\_\_ (org.). **Gênero e literatura**: resgate, contemporaneidades e outras perspectivas. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2013.
- BAUER, Carlos. **Breve história da mulher no mundo ocidental**. São Paulo: Edições Pulsar, 2001.
- BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo**: fatos e mitos. Trad. Sérgio Milliet, 3. ed. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1970.
- BONNICI, Thomas. **Teoria e crítica literária feminista**. Maringá: Eduem, 2007.
- BONNICI, Thomas & ZOLIN, Lúcia Osana (Orgs.). **Teoria literária**: abordagens históricas e tendências contemporâneas. Maringá: Eduem, 2009.

BORGES, Luciana. **O erotismo como ruptura na ficção brasileira de autoria feminina**: um estudo de Clarice Lispector, Hilda Hilst e Fernanda Young. Florianópolis: Editora Mulheres, 2013.

BOSI, Alfredo. **História concisa da Literatura Brasileira**. São Paulo: Cultrix, 2006.

BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. Tradução: Maria Helena Küner. Rio de Janeiro: Casa Maria Editorial/LTC – Livros Técnicos e Científicos Ed., 1989.

\_\_\_\_\_. **Meditações pascalianas**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

BRANDÃO, Helena Hathsue Nagamine. **Introdução à análise do discurso**. 2ª ed. rev. São Paulo: Editora da UNICAMP, 2004.

BRASIL. **Constituição da república federativa do Brasil**. Organização de Alexandre de Moraes. 16º ed. São Paulo: Atlas, 2000.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

CARDOSO, Beatriz. **A obscena senhora Hilst**. São Paulo: Interview, 1994.

CHEVALIER, Jean & Gheerbrant, Alain. **Dicionário de símbolos** (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números). 26ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.

COELHO, Nelly Novaes. **Dicionário crítico de escritoras brasileiras**. São Paulo: Escritura Editora, 2002.

COMBES, Danièle e HAICAULT, Monique. Production et reproduction, rapports sociaux de sexes et de classes. In: **Le sexe du travail**. Grenoble: Presses Universitaires de Grenoble, p. 155-173, 1884.

COUTINHO, Afrânio. **A literatura no Brasil**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986. v. 5 e 6.

\_\_\_\_\_. **Introdução à literatura no Brasil**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1986.

CULLER, Jonathan. **Sobre a desconstrução**: teoria e crítica do pós-estruturalismo. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1997.

\_\_\_\_\_. **Teoria literária: uma introdução.** Trad. Sandra Vasconcelos. São Paulo: Becca, 1999.

CUNHA, Helena Parente (org.). **Violência simbólica e estratégias de dominação: produção poética de autoria feminina em dois tempos.** Rio de Janeiro: Editora da Palavra e Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura da Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2011.

DALCASTAGNÈ, Regina. **Literatura brasileira contemporânea: um território contestado.** Rio de Janeiro: Editora da UERJ, 2012.

DELPHY, Christine. Patriarcado (teorias do). In: HIRATA, Helena et al. (org.). **Dicionário crítico do feminismo.** São Paulo: Editora UNESP, 2009, p. 173-179.

DERRIDA, Jacques. **Gramatologia.** São Paulo: Perspectiva, Ed. da Universidade de São Paulo, 1973.

DESTRI, Luisa. **Uma superfície de gelo ancorada no riso.** São Paulo: Globo, 2012.

DINIZ, Cristiano (org.). **Fico besta quando me entendem: entrevistas com Hilda Hilst.** São Paulo: Globo, 2013.

ENGELS, F. **The origin of the family, private property, and the state.** New York: International Publishers, 1942.

FOSTER, David Willian; CALEGARI, Lizandro Carlos; MARTINS, Ricardo André Ferreira (Orgs.). **Excluídos e marginalizados na literatura: uma estética dos oprimidos.** Santa Maria: Editora UFSM, 2013.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso.** São Paulo: Edições Loyola, 2011.

\_\_\_\_\_. **História da sexualidade I: a vontade de saber.** Paris: Gallimard, 1976.

\_\_\_\_\_. **História da sexualidade II: o uso dos prazeres.** Rio de Janeiro: Edições GRAAL, 1984.

FRANK, Arthur W. For a sociology of the body: an analytical review. In: FEATHERSTONE, Mike. **The body: social process and cultural theory.** London: Sage Publication, 1996.

FUJIMURA, Calima Miwa. Escrevendo o corpo: a erótica de Hilda Hilst. In: **XI Congresso internacional da ABRALIC: tessituras, interações, convergências**. São Paulo, Anais Eletrônicos, 2008. Disponível em: <[http://www.abralic.org.br/download/anaiseventos/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/031/CALINA\\_FUJIMURA.pdf](http://www.abralic.org.br/download/anaiseventos/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/031/CALINA_FUJIMURA.pdf)> Acesso em 20 de fevereiro de 2015.

FUNCK, Susana Bornéo (org.). **Trocando ideias sobre a mulher e a literatura**. Florianópolis: PGI – DLLE/UFSC, 1994.

GGB. **Relatório 2013: assassinatos de homossexuais (LGBT) no Brasil**. Disponível em <<http://homofobiamata.wordpress.com/>> Acesso em 04 de abril de 2014.

GROSSI, Miriam Pillar. **Identidade de gênero e sexualidade**. Antropologia em 1ª mão, Florianópolis, UFSC/PPGAS, 1998.

GROSZ, Elisabeth. Corpos reconfigurados. In: **Cadernos Pagu**. Ed. 14. Campinas: UNICAMP, 2000.

HARTMANN, Heidi. **The unhappy marriage of marxism and feminism: towards a more progressive union**. Capital and Class, N° 8, pp. 1-33, 1979.

HILST, Hilda. **Bufólicas**. São Paulo: Globo, 2002.

\_\_\_\_\_. **Cartas de um sedutor**. São Paulo: Globo, 2002.

\_\_\_\_\_. **Cascos & carícias & outras crônicas**. 2ª ed. São Paulo: Globo: 2006.

\_\_\_\_\_. **O caderno rosa de Lori Lamby**. 2ª ed. São Paulo: Globo: 2005.

HOLMES, Mary. **Gender and everyday life**. London e New York: Routledge, 2009.

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. **Dicionário houaiss da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

INSTITUTO MOREIRA SALLES. **Hilda Hilst**. Cadernos de Literatura Brasileira, nº 8. São Paulo: IMS, 1999.

JURGENSON, Friedrich. **Telefone para o além**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972.

KAZANTZAKIS. Nikos. **Carta a el greco**. Lisboa: Ulisseia, 1961.

LACAN, J. **Ecrits: a selection**. London: Tavistock, 1977.

LEMAIRE, Ria. **Passions et positions**: contribution à une sémiotique du sujet dans la poésie lyrique médiévale en langues romanes. Amsterdam: Rodopi, 1987.

MARCONDES FILHO, C. Violência fundadora e violência reativa na cultura brasileira. **São Paulo em Perspectiva** (on line). São Paulo, v.15, n.2, p.20-27, 2001. Disponível em: <<http://www.scielo.br>>. Acesso em: 28 Ago. 2007.

MELLO, Luiz. Direitos conjugais e familismo no Brasil pós-Lula: seriam lésbicas e gays a última minoria romântica? In: **XXX International congress of the latin american studies association, 2012, San Francisco**. XXX International Congress of the Latin American Studies Association. San Francisco: Anais Eletrônicos, 2012.

MELUCCI, Alberto. **O jogo do eu**: a mudança de si em uma sociedade global. – 1. ed., Editora Feltrinelli, 2004.

MENDES, Algemira de Macêdo & ARAÚJO, Jurema da Silva (Orgs.). **Diálogos de gênero e representações literárias**. Teresina: Editora da UFPI, 2012.

MENDES, Mario. **Hilda Hilst**: uma senhorita nada comportada. *Elle*. Jun. 1994, p.47-50

MILLETT, Kate. **Sexual politics**. University of Illinois Press, 2000.

MINOIS, Georges. **História do riso e do escárnio**. São Paulo: UNESP, 2003.

MIRANDA, F. F. F. de. **Heteronormatividade**: uma leitura sobre construção e implicações na publicidade. *Fragmentos de Cultura, Goiânia*, v. 20, n. 1/2, p. 81-94, jan./fev. 2010. Disponível em <<http://seer.ucg.br/index.php/fragmentos/article/viewFile/1314/898>> Acesso em 05 de abril de 2013.

MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários**. São Paulo: Cultrix, 1996.

\_\_\_\_\_. **História da literatura brasileira**: modernismo. – Vol. III. São Paulo: Cultrix, 2001.

MOREIRA, Marcelo. **Alma celta**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2014.

MURARO, Rose Marie. **A mulher no terceiro milênio**. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1995.



MUSSKOPF, André Sidnei. **Quando sexo, gênero e sexualidade se encontram:** reflexões sobre as pesquisas de gênero e sua relação com a teoria queer a partir da teologia. *História Unisinos*, Rio Grande do Sul, v. 9, n. 3, p. 184-189, set./dez. 2005. Disponível em <<http://www.revistas.unisinos.br/index.php/historia/article/view/6428>> Acesso em 06 de fevereiro de 2015.

MUZART, Zahidé Lupinacci. **Escritoras brasileiras do século XIX** – Vol. III. Florianópolis: Editora Mulheres; Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2009.

PAZ, Otávio. **A dupla chama:** amor e erotismo. Trad. Wladyr Dupont. São Paulo: Siciliano, 1994.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Altas literaturas.** São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

PETERSON, Michel & NEIS, Ignacio Antonio (Orgs.). **As armas do texto:** a literatura e a resistência da literatura. Porto Alegre: Editora Sagra Luzzatto, 2000.

PICCHIO, Luciana Stegagno. **História da literatura brasileira.** Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.

PIGGOTT, Stuart. **The druids.** Harmondsworth: Penguin Books Ltd, 1974.

RESENDE, Viviane de Melo e RAMALHO, Viviane. **Análise de discurso crítica.** São Paulo: Contexto, 2006.

SAFFIOTI, H. I. B. **Ontogênese e filogênese do gênero:** ordem patriarcal de gênero e a violência masculina contra mulheres. *Série Estudos/Ciências Sociais/FLASCO-Brasil-junho/2009*.

SAMARA, Eni de Mesquita. “O discurso e a construção da identidade de gênero na América Latina” **In: Gênero em debate:** trajetória e perspectivas na historiografia contemporânea. São Paulo: EDUC, 1997.

SCHNEIDER, Liane; ALMEIDA, Márcia de; LIMA, Ana Cecília A.; HARRIS, Leila A. (Orgs.). **Mulheres e literaturas:** cartografias crítico-teóricas. Maceió: EDUFAL, 2013.

SCOTT, Joan. **Gênero:** uma categoria útil de análise. *Educação e Realidade*, Porto Alegre, v. 20, n. 2, p. 71-100, jul./dez. 1995.

SHAPIRO, Judith. **A feminist perspective in the academy**: the difference it makes. Chicago: University of Chicago Press, 1981.

SHOWALTER, Elaine. “A crítica feminista no território selvagem” **In**: HOLLANDA, Heloísa Buarque de. **Tendências e impasses**: o feminismo como crítica da cultura. Rio de Janeiro, Rocco: 1994.

SOARES, Marly Carvalho. **Da antropologia à ética**: a questão da corporeidade. Kairós – Revista Acadêmica da Prainha, Fortaleza, n. 1, p. 32-49, jan./jun. 2008.

SODRÉ, Paulo Roberto. **Hilda Hilst e as Bufólicas**. Revista Letras, Curitiba, n. 78, p. 47-58, maio/ago. 2009.

SONTAG, Susan. **A vontade radical**: estilos. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

SILVA, Tomaz Tadeu. **Documentos de identidade**: uma introdução às teorias do currículo. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.

SILVA, Tomaz Tadeu Da & HALL, Stuart & WOODWARD, Kathryn. **Identidade e diferença**. Rio de Janeiro: Vozes, 2012.

XAVIER, Elódia. **Narrativa de autoria feminina na literatura brasileira**: as marcas da trajetória. Disponível em <[http://www.litcult.net/revistamulheres\\_vol3.php?id-225](http://www.litcult.net/revistamulheres_vol3.php?id-225)> Acesso em 16 out. 2010.

\_\_\_\_\_. **Que corpo é esse?**: o corpo no imaginário feminino. Florianópolis: Editora Mulheres, 2007.

ZINANI, Cecil Jeanine Albert. **Literatura e gênero**: a construção da identidade feminina. Caxias do Sul: EDUCS, 2006.

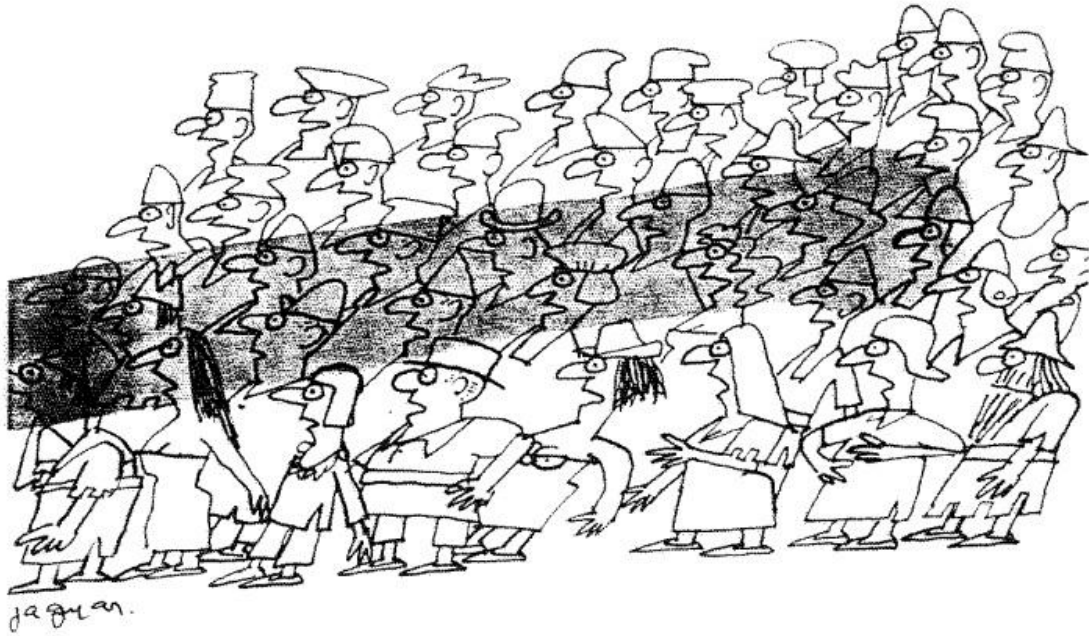
WOLF, Virginia. **Um teto todo seu**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

ANEXO A – RIDENDO CASTIGAT MORES



*Ridendo castigat mores*

ANEXO B - O REIZINHO GAY



## ANEXO C – A RAINHA CARECA



ANEXO D - DRIDA, A MAGA PERVERSA E FRIA



## ANEXO E – O ANÃO TRISTE



ANEXO F – FILÓ, A FADINHA LÉSBICA

