

**QUANDO O LOBO VIRA CORDEIRO E A AVÓ, CAFETINA:
UMA LEITURA *PORNOGERIÁTRICA* SOBRE “A CHAPÉU”, DE HILDA HILST**

**WHEN THE WOLF TURNS INTO A LAMB AND THE GRANDMA INTO A PIMP:
A PORNOGERIATRIC READING ON “A CHAPÉU” BY HILDA HILST**

Rosana Letícia Pugina¹

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

Hilda Hilst (2007, p. 84)

Resumo: Hilda Hilst (1930-2004), a partir de 1990, quando publicou seu “adeus literário”, começou a dar gênese a sua *erótica verba*, a qual, em formato de tetralogia obscena e pornográfica, foi reunida na antologia *PornôChic* (2018a). Nessa coletânea, está o poema que é objeto de análise desta pesquisa, “A Chapéu” (2018d), que é pertencente à obra poética *Bufólicas* (2018c), na qual são carnavalizados contos e fábulas infantis. Em relação ao *corpus*, o texto foi escolhido porque traz, através da presença de figuras canônicas, tais como a Vovozinha e o Lobo Mau, uma paródia de *A Chapeuzinho Vermelho* (Perrault, 1987). A fim de analisar o esfacelamento de uma moralidade imposta pela religiosidade e pelo patriarcado no poema selecionado, como arcabouço, foram utilizadas as reflexões de Beauvoir (1967), Bakhtin (1997; 2010), Bettelheim (2002) e Blumberg (2015). Sobre a metodologia, a abordagem é exploratória, qualitativa e de cunho bibliográfico. Por fim, verificou-se que “A Chapéu” (2018d), ao parodiar *A Chapeuzinho Vermelho* (Perrault, 1987), projeta-se como uma encarnação ao avesso dos contos de fadas, com o fito de zombar dos papéis sexuais difundidos pelo falocentrismo na cultura.

Palavras-chave: “A Chapéu”. Hilda Hilst. *A Chapeuzinho Vermelho*. Charles Perrault. Paródia.

Abstract: Hilda Hilst (1930-2004), starting in 1990 when she published her “literary farewell”, began to give genesis to her erotic language, which, in the form of an obscene and pornographic tetralogy, was gathered in the anthology *PornôChic* (2018a). This collection includes the poem that is the object of analysis of this research, “A Chapéu” (2018d), which belongs to the poetic work *Bufólicas* (2018c), in which children's tales and fables are carnivalized. Regarding the *corpus*, the text was chosen because it presents, through the presence of canonical figures such as Grandma and the Big Bad Wolf, a parody of *Little Red Riding Hood* (Perrault, 1987). In order to analyze the disintegration of a morality imposed by religiosity and patriarchy in the selected poem, the reflections of Beauvoir (1967), Bakhtin (1997; 2010), Bettelheim (2002), and Blumberg (2015) were used as a framework. Regarding methodology, the approach is exploratory, qualitative, and bibliographic. Finally, it was found that “A Chapéu” (2018d), by parodying *Little Red Riding Hood* (Perrault, 1987), projects itself as an inverted incarnation of fairy tales, aiming to mock the sexual roles disseminated by phallocentrism in culture.

Keywords: “A Chapéu”. Hilda Hilst. *Little Red Riding Hood*. Charles Perrault. Parody.



Esta obra está licenciada com uma Licença Creative Commons Compartilha Igual 4.0 Internacional

¹ Doutora em Estudos Literários pela Universidade Estadual Paulista (Unesp). Professora de Letras/Redação do Instituto Federal do Triângulo Mineiro (IFTM), Campus Patos de Minas. E-mail: rosana.pugina@unesp.br.

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Em 1989, a autora paulista Hilda Hilst (1930-2004) deu adeus à literatura *séria* para escrever “bandalheiras” — *porque é isso que dá dinheiro no Brasil* —, como costumava dizer. Daí em diante, ela produziu a sua tetralogia obscena, que é formada por *Caderno rosa de Lori Lamby*, de 1990 (Hilst, 2018b); *Contos d’escárnio. Textos grotescos*, de 1991 (Hilst, 2002a); *Cartas de um sedutor*, também de 1991 (Hilst, 2002b); e, por último, *Bufólicas*, de 1992 (Hilst, 2018c). Diferentemente dos demais que foram escritos em prosa, este é formado por poemas. Todas essas obras estão reunidas na antologia *PornôChic* (2018a), da editora Globo, em soma a uma peça teatral que ficou inacabada, *Berta & Isabô: um fragmento pornogeriátrico rural* (Hilst, 2018e).

Na leitura proposta aqui, a escolha por *Bufólicas* (Hilst, 2018c) justifica-se porque o seu conteúdo parodia abertamente o cânone das fábulas e dos contos de fadas. Dentre os textos da obra, está o poema “A Chapéu”, que carnavaliza diretamente *A Chapeuzinho Vermelho* (1987), de Charles Perrault. Como pontos de convergência, destaca-se que ambos são narrativos, sendo que o primeiro foi produzido em versos, e o segundo, em prosa; além de haver a presença do objeto “chapéu” e a menção à cor vermelha, trazem personagens comuns: a menina, a avó e o lobo; e, por fim, ao término de cada um, uma moral versificada é apresentada, marca esta que lhes foi emprestada das fábulas canônicas.

Com relação à narratividade, conforme as palavras de D’Onofrio (2007), os contos de fadas e as fábulas são classificados como “formas simples”, haja vista que são criações compartilhadas que nascem em meio à cultura de um dado povo. Como exemplos desse tipo de narrativa, citam-se “o mito, a lenda, o conto popular, a saga, a adivinhação, o causo, a anedota, o provérbio” (D’Onofrio, 2007, p. 88). No caso do conto *A Chapeuzinho Vermelho* (1987) utilizado nesta pesquisa, a assinatura de Charles Perrault refere-se a uma versão da trama que foi registrada por escrito pelo autor, o que não apaga a sua origem oral e coletiva.

De forma geral, a presença dos elementos — narrador, personagens, tempo e espaço — e da estrutura narrativa — situação inicial, conflito, clímax e desfecho — aproxima os contos de fadas do universo das produções literárias, como desdobramentos do que consiste em “conto maravilhoso” ou “conto popular”. Devido aos seus fins didáticos, esses textos são dicotômicos, uma vez que apresentam lutas entre bem e mal, nas quais o primeiro sempre prevalece em associação à cultura de uma época e uma localidade.

Em soma, possuem caráter de universalidade: nomes de narradoras e narradores, bem como os de personagens, não são identificados para que as suas competências interiorizadas e as suas funções sejam percebidas (D’Onofrio, 2007). Em vista de tal traço tipológico, as figuras retratadas são chamadas apenas de mãe, pai, madrasta, feiticeira, fada madrinha, pobre pescador, rainha, rei, etc. —, o que facilita projeções e identificações do público para com a narrativa. De forma análoga, as categorias de tempo e espaço também são indeterminadas, por isso, a fórmula “Era uma vez, em um reino distante...” remete a uma época e a um local indefinidos, além de assinalar a entrada do enredo no mundo mágico da ficção.

No que se refere às fábulas, os alicerces supracitados se repetem quanto aos elementos, à estrutura, à duração, à universalização, ao maniqueísmo, ao didatismo e à forma narrativa.

Ademais, nessas criações, coexistem centros de curiosidade, experimentação, coragem e inventividade, os quais são responsáveis pela aprendizagem real. Assim, a literatura infantil — dentre fábulas e contos —, quando interligada à escola, colabora na aquisição de hábitos e na formação moral das crianças, uso este que justifica o seu caráter pedagógico.

Como maneiras de distinção entre os gêneros, nas fábulas, sublinham-se a presença maciça de animais antropomorfizados, algumas vezes, de seres inanimados; e ensinamento moral assinalado separadamente do texto, o que lhe dá patamar de destaque na leitura desse tipo de produção. Acerca desse mecanismo didático, observa-se a sua utilização no conto de fadas *A Chapeuzinho Vermelho*, de Perrault (1987), fato este que não é comum no cânone.

Em adição, embora tanto a fábula quanto o conto de fadas tenham intuito moralizante, simulando ações e falas que tratam de interesses e paixões humanas, a primeira sempre afirma explicitamente uma verdade moral sem significado oculto, isto é, nada é deixado para que a imaginação do público complete. Em contraste, o segundo coloca as interpretações e as decisões nas mãos de quem o lê, uma vez que opera com ambiguidades e metáforas. Pelas oposições destacadas, verifica-se que “A Chapéu” trabalha de forma híbrida com as roupagens dos gêneros citados, transitando por entre os pilares que compõem o cânone clássico, conforme mostra o restante do conteúdo da obra da qual faz parte, *Bufólicas* (Hilst, 2018c).

Em referência ao poema hilstiano quanto ao seu viés parodístico, Bakhtin (1997) diz que a paródia é composta por um diálogo entre materialidades discursivas diferentes, por meio do qual um texto é formado “com” e “a partir” de outros. Para que seu efeito jocoso seja reconhecido, é preciso que o público perceba, na nova produção, o conteúdo daquele que foi parodiado, o que ocorre através do avivamento da memória discursiva de quem o lê.

Por conseguinte, a função proposital da segunda voz, o texto paródico, é notada na deformação da primeira, o texto parodiado. Como índice, as relações entre os textos podem ser confirmadas pela existência de marcas que são intercambiadas em contraposição, por exemplo, a caracterização das personagens. De modo panorâmico, tais explanações elucidam a etimologia da palavra “paródia”: “do grego *paroidia*, para + ode = canto paralelo” (Soares, 1993, p. 72-73), ou seja, o fenômeno se dá pela expressão de duas vozes, no mínimo, em uma materialidade discursiva.

Portanto, a paródia cria um “mundo às avessas” em relação ao texto parodiado, o que é uma marca efetivamente carnavalesca (Bakhtin, 1997). Como resultado da inversão de valores que traz, ela se configura como um meio de ruptura com as axiologias impostas em sociedade, em especial, quanto à impressão de uma dita moralidade religiosa e patriarcal. No todo do poema esquadrinhado aqui, a busca pelo esfacelamento das hipocrisias casa-se comicamente com o conceito de paródia pertencente aos estudos bakhtinianos, como será explanado na sequência.

Nesse sentido, a constituição do poema e das suas personagens é cara a esta pesquisa para que se possa mostrar a coragem hilstiana em confrontar a tradição literária das narrativas infantis, as quais ainda — *estranhamente* — ressoam no imaginário coletivo, trazendo moçoilas pudicas e casadoiras, vovós doentes que fazem tricô e lobos maus carimbados por uma dicotomia estanque que não condiz mais com a realidade. Na contramão, como não é surpresa para quem conhece Hilda Hilst, em “A Chapéu” (2018d), a netinha e a vovozinha são caloteiras, e o lobo, *inocentemente* travestido de cordeiro.

Como arcabouço, serão utilizadas as reflexões de Beauvoir (1967), Bakhtin (1997; 2010), Bettelheim (2002) e Blumberg (2015). Sobre a metodologia, a abordagem é exploratória, qualitativa e de cunho bibliográfico. Por fim, busca-se verificar se “A Chapéu” (2018d), ao parodiar *A Chapeuzinho Vermelho* (Perrault, 1987), zomba criticamente dos papéis sexuais difundidos pelo falocentrismo na cultura ocidental.

ANALISANDO “A CHAPÉU”, DE HILDA HILST, SOB UMA PERSPECTIVA FEMINISTA E PSICOANALÍTICA

O texto parodiado — isto é, a voz primogênita —, *A Chapeuzinho Vermelho* (Perrault, 1987), teve a sua primeira publicação em uma coleção de contos de fadas em 1697, com o título de *A Capinha Vermelha* (Bettelheim, 2002). Em resumo, a narrativa baseia-se na vivência de

uma menina, carinhosamente chamada de Chapeuzinho Vermelho devido ao uso que faz de uma capa tricotada pela Avó, em sua jornada em direção à casa desta. No caminho, é enganada pelo Lobo, que chega primeiro ao destino, devorando a velha senhora. Mais tarde, a neta teve o mesmo fim triste que a matriarca. Após o término do conto, uma moral versificada é apresentada, como é de praxe nas fábulas.

A respeito da versão paródica, “A Chapéu” (Hilst, 2018d), o poema estrutura-se em uma estrofe narrativa de 42 versos. A opção pela versificação do conto se dá pela dissimulação do gênero clássico chamado de écloga, em que há diálogos e presença de pastores. Após o texto, uma moral vem apresentada separadamente, assim como ocorre na produção parodiada. No enredo, é revelada uma situação cotidiana vivida por uma jovem chamada Chapéu, juntamente com a sua avó, Leocádia, e o seu animal de estimação, Lobão.

Quanto à análise das personagens, em relação à Avó, em *A Chapeuzinho Vermelho* (Perrault, 1987), ela é secundária, pois surge apenas no desfecho para ser comida pelo Lobo selvagem: “A bondosa avó, que estava na cama porque não passava muito bem, gritou: – Puxe a tranca que o ferrolho cairá. O Lobo puxou a tranca e a porta se abriu. Ele avançou sobre a pobre mulher e devorou-a num instante”. (Perrault, 1987, p. 13). Portanto, sem função narrativa, torna-se afônica, o que diz muito sobre a figuratização das anciãs nos contos de fadas: ora são mulheres frágeis ora são bruxas horrendas, sendo que, nos dois casos, vivem sozinhas em meio à floresta, fato este que desmascara a exclusão social dessa parcela. Como eco desse tipo de retratação, tem-se uma visão maniqueísta que reproduz misoginia e etarismo.

Outra figura zelosa presente no conto de fadas (Perrault, 1987) é a da Mãe. Em associação ao papel secundário da Avó, esta também é afônica porque a sua única iniciativa é a de ajudar a matriarca que está adoentada, isto é, a sua ação é meramente uma reverberação de uma conduta feminina já esperada pelo patriarcado — a de cuidado —, o que se dá, justamente, por ela ter a sua existência restringida ao ambiente doméstico (Beauvoir, 1967), mecanismo este que a impede de acompanhar a filha, podendo apenas aconselhá-la.

Na outra extremidade da figuratização feminina repercutida pelos contos de fadas, está a da madrasta malvada, como visto em *Branca de Neve*, *Cinderela* e *João e Maria* (Perrault, 2004). Nos dois primeiros enredos, elas se vingam por inveja da beleza e da fecundidade das jovens ou por ganância pelo *status* deixado pelas figuras paternas. No terceiro, a questão gira em torno de egoísmo e usura. Por esse viés, revela-se a roupagem dada às madrastas pela cultura patriarcal nos contos de fadas: ciumentas ou interesseiras.

Como é notável, em oposição à Mãe, a madrasta é fônica, haja vista que age e fala por si. Em paralelo, ainda ocupa grande parte das narrativas para que possa planejar e executar as suas ações de retaliação quanto às protagonistas, características estas que reforçam estereótipos femininos de inimizade e rivalidade entre mulheres, o que também é satisfatório ao ideário de supremacia falocêntrica.

Portanto, a dicotomia ecoada pelas narrativas infantis quanto à feminilidade, em associação a outros maniqueísmos — tais como: “mulher pública” *versus* “dona de casa” e “mulher para transar” *versus* “mulher para casar” —, apaga as subjetividades femininas (Beauvoir, 1967), tornando as personagens superficiais, perigosas e objetificadas, dado este que se enraíza em outros nichos da sociedade, como cinema, propaganda, letras musicais, etc. Por fim, é válido assinalar que, com exceção de *Pinóquio* (Collodi, 2002), a grande maioria das narrativas infantis do Ocidente não traz um pai, um padrasto ou um avô em seus enredos, ao menos, não como figuras decisivas, tais quais as mencionadas acima.

Como também é de praxe nos contos de fadas, a figura paterna é distante, passiva ou inexistente — como ocorre em *Branca de Neve*, *Cinderela*, *Bela Adormecida*, *Os três porquinhos* (Perrault, 2004) e *João e o pé de feijão* (Jacobs, 2022). Por isso, cabem às personagens femininas, exclusivamente, a educação e o zelo para com as crianças, dado este que também implica em culpabilização dessas mesmas figuras em caso de violência, abandono ou enfermidade, como é observado em *A Chapeuzinho Vermelho* (Perrault, 1987).

Sobre a personagem Chapeuzinho, a sua caracterização como inocente e casta, como visto em: “[...] a pobrezinha, que não sabia que é perigoso parar para escutar um Lobo [...]” (Perrault, 1987, p. 8), repercute como um trunfo da personalidade feminina pelo olhar do patriarcado. Contudo, dentro da narrativa, torna-se um castigo diante dos perigos que ela enfrenta ao sair de casa. Em vista disso, verifica-se que a menina, ao confrontar o falocentrismo e escapar da limitação do lar, como anuncia a moral do conto, foi punida apesar de sua boa intenção, sendo vitimizada pelo Lobo, o qual atacou também uma anciã acamada.

Em outras palavras, ao transpassar as paredes de casa, o corpo de Chapeuzinho tornou-se coletivizado — como ocorre com a alcunha de “mulher pública” na referência que o senso comum faz às prostitutas —, o que “justifica”, segundo a axiologia que preside *A Chapeuzinho Vermelho* (Perrault, 1987), o fato de a personagem ter sido abusada e assassinada. Em termos mais atuais, o conto de fadas em análise refere-se ao conceito de feminicídio².

² Vem da junção dos termos *feminino* e *homicídio*. O termo, que é um neologismo, foi criado, em 1976, pela socióloga sul-africana Diana Russell (Tribunal de Justiça do Estado de Minas Gerais, 2019) para nominar e

Além disso, antes de ser devorada no sentido denotativo, o seu adversário a fez se deitar com ele: “O Lobo, vendo que ela tinha entrado, escondeu-se na cama, debaixo da coberta, e falou: – Ponha a torta e o potezinho de manteiga sobre a caixa de pão e venha se deitar comigo. Chapeuzinho Vermelho tirou o vestido e foi para a cama”. (Perrault, 1987, p. 23). Nesse momento, houve assédio sexual: a menina foi “devorada” também no sentido figurado que o verbo recebe quando se associa às práticas eróticas. Em ambas as significações, sobre a conotação da cor, para além da tonalidade da capa, o “[...] vermelho é a cor que representa as emoções violentas, incluindo as sexuais”. (Bettelheim, 2002, p. 209), no caso, retrata a agressão explicitada pelo sangue do defloramento forçado da garota e do seu assassinato decorrente.

Ao se interligar as narrativas infantis aos papéis dados às meninas — Chapeuzinho, Branca de Neve, Cinderela, Bela Adormecida e Rapunzel —, observam-se a passividade, a tolice, a fragilidade e a obediência às regras de boas maneiras impostas pelo patriarcado como pontos comuns. Com exceção de Chapeuzinho, que é assassinada na versão de Perrault (1987) por ter saído de casa sozinha, todas as outras, nos desfechos de suas histórias, são salvas por figuras masculinas mais velhas que surgem unicamente com tal propósito, o que reforça a ideia de fraqueza feminina. De maneira correlata, elas ainda ascendem socialmente, haja vista que “ganham de presente” casamentos com príncipes em troca de sua beleza e de sua fertilidade, fazendo com que se tornem parte de coroas reais.

Na contramão, os meninos, retratados em *Os três porquinhos* (Perrault, 2004), vencem o lobo com inventividade e coragem, especialmente aquele que é o mais velho, o que contraria o ideal de juventude eterna imposto às princesas. Em soma, João, de *João e o pé de feijão* (Jacobs, 2022), também consegue abater o seu adversário ao cortar a árvore. Como é sabido, todos esses personagens saíram de casa para viver as suas aventuras, diferentemente de Chapeuzinho que, ao fazê-lo, foi vítima de feminicídio.

Em todas as ocorrências, assinala-se explicitamente a diferenciação entre o “temperamento” das meninas em contraste com o dos meninos no que condiz ao enfrentamento dos problemas cotidianos. Como é observável, mais uma vez, o ideário falocêntrico coaduna com a retratação feminina *versus* a masculina nas narrativas infantis, as quais seguem sendo mecanismo didático até a atualidade.

tipificar, para efeito de aplicação da legislação, assassinatos que envolvem exclusivamente violência doméstica ou familiar e desprezo ou discriminação à condição de mulher da vítima, ou seja, delitos ocasionados por misoginia, machismo ou sexismo, sendo enquadrados legalmente como “crime hediondo”.

Em alusão à aparição do lobo nessas histórias, a sua figura relaciona-se à estereotipagem do animal, que é pertencente à família dos canídeos, os quais são seres carnívoros de grande porte e predadores de alto nível trófico. Devido aos fatos de que se espalham muito geograficamente e predam rebanhos, os canídeos estão presentes em inúmeros contos de fadas e fábulas da tradição oral europeia. Além de *A Chapeuzinho Vermelho* (Perrault, 1987), aparecem em outras produções, como *Os três porquinhos*, *O lobo e os sete cabritinhos*, *O pastor e o lobo*, *O lobo e o cordeiro* e *Pedro e o lobo* (Bettelheim, 2002).

Conforme Bettelheim (2002, p. 44), por terem se tornado parte do imaginário coletivo como sinônimo de perigo e morte, nos textos clássicos, os lobos ferozes e destrutivos equivalem a todos “os poderes não sociais, inconscientes e devoradores”, contra os quais as crianças devem aprender a se proteger, daí a recorrência maciça desses seres na tradição oral que tem como finalidade passar um ensinamento moralizante.

De forma convergente com a natureza predatória do canídeo, no conto original, o Lobo é feroz, como é observado em: “[o lobo] que logo teve vontade de comer a menina”. (Perrault, 1987, p. 7), ou ainda em: “O Lobo pôs-se a correr com toda a sua força pelo caminho mais curto”. (Perrault, 1987, p. 10). Exatamente por ser um carnívoro alojado no topo da cadeia alimentar, os seus ímpetos ocorrem por instinto de sobrevivência, traço este que o afasta da racionalidade.

Contudo, na narrativa, ao ser antropomorfizado, torna-se esperto e trapaceiro, o que o aproxima da capacidade de ter poder reflexivo. Portanto, ao dissimular ser “bom moço” no início da trama para embromar a garota, faz com que as suas ações sejam premeditadas. Sendo assim, segundo Bettelheim (2002), a sua presença torna-se uma maneira de externalização ou projeção da maldade oriunda da tipificação de homem que o lobo representa.

Na inversão proposta pelo poema de Hilst, cria-se um paradoxo: Chapéu, Leocádia e Lobão têm as suas caracterizações invertidas com relação ao texto-base, por conseguinte, configura-se como paródia. Ademais, embora se utilize de vozes conhecidas, o texto culmina em questões muito inusitadas, como é típico na “pornografia classuda” da autora paulista, conforme será explicitado abaixo.

Em referência ao texto “A Chapéu” (Hilst, 2018d), a mãe é inexistente, tendo a sua figura substituída pela avó, a qual divide atividades de cafetinagem de Lobão com a neta: “Pois bem sabes/ Que a bichona peluda/ É o nosso ganha-pão”. (Hilst, 2018d, p. 228). Sobre o conteúdo, a transgressão emerge, em especial, na figura de Leocádia que abusa de Lobão

sexualmente para ganhar dinheiro: “Ando cansada de ser explorada/ Pois da última vez/ Lobão deu pra três/ E eu não recebi o meu quinhão!”. (Hilst, 2018d, p. 228).

Através da desconstrução da relação entre prostituta e cafetão, há ainda a inversão da ideia masculina de pertencimento e objetificação do corpo feminino ecoada pelo patriarcado. Nesse quadro, há uma contraposição às ações implementadas no conto de fadas original, bem como no ditado popular “lobo em pele de cordeiro”, já que, em choque ao que é ilustrado pelo senso comum, é um cordeiro que está travestido de lobo pela sua submissão no poema hilstiano. No geral, as atitudes da avó, da neta e do “pet” dão gênese a um mundo ao revés, marca efetivamente carnavalesca dada pela paródia (Bakhtin, 1997; 2010).

Ainda a respeito de Leocádia, pela sua presença recorrente em toda a narrativa, verifica-se que ela é o centro do poema. Como resultado de tal escolha discursiva, a velhice feminina passa por uma quebra de estereótipo quanto à exclusão social — como visto na versão de Perrault (1987) e em inúmeros outros contos de fadas —, à interdição da sexualidade, às “boas maneiras”, à servidão e ao pudor imposto às idosas, como apontou Simone de Beauvoir (1967). Como prova de seu temperamento questionador, Leocádia, além de exercitar o seu erotismo, não se cala diante do xingamento “velha” dito por Lobão, assim como não se apequena ao ouvir a jovem lhe ofender: “Sai bruaca/ Da tua toca imunda! (dizia-lhe a neta)”. (Hilst, 2018d, p. 228).

Em ambas as ocasiões, evidencia-se o conceito de “desbocamento feminino” (Blumberg, 2015), o que se coloca em contraste com o silenciamento histórico das mulheres dentro e fora da arte verbal (Beauvoir, 1967). Isso ocorre enfaticamente em relação à misoginia que surge mediante a imposição dos papéis sexuais, dados entre o que é dito feminino e masculino pela cultura patriarcal. Como é notável, essa dicotomia se encontra recheada de preconceito etário, cujo alicerce é, quase sempre, a aparência e a infertilidade das anciãs.

Quanto à personalidade da neta, salienta-se a inexistência da meiguice e da castidade vistas no conto original, como aparece no exemplo: “O Lobo perguntou aonde ela [Chapeuzinho] ia. A pobrezinha, que não sabia como é perigoso parar para escutar um Lobo, disse para ele: — Eu vou ver minha avó [...]”. (Perrault, 1987, p. 10). Tal fato se explicita já no início do poema pela caracterização feita pela avó em relação à Chapéu: “[...] e um certo mel na boca suja”. (Hilst, 2018d, p. 228).

Em paralelo ao linguajar soez citado por Leocádia, a subversão da personagem Chapéu é escancarada em seu nome. Em primeiro lugar, a expressão “A Chapéu” pode ser vista como adjetivação, uma vez que “dar um chapéu” significa “enganar o adversário” na gíria

futebolística, que é exatamente o que a garota faz com Lobão ao cafetiná-lo. Em segundo, o substantivo masculino “chapéu” foi flexionado no gênero feminino, o que “traveste” o vocábulo.

Em terceiro, um substantivo comum recebeu a letra inicial maiúscula, o que personifica o objeto, fato este que causa estranheza pela afronta à gramática normativa, que também é excludente e falocentrada. Ao lado disso, descortina-se mais uma marca discursiva das fábulas: o uso de seres inanimados como personagens. Por fim, em quarto, “Chapéu” está no grau normal, o que também é um indício de perversão da personagem no que se refere ao conto de fadas original, em que o uso do diminutivo denota inocência e castidade. No geral, Hilst zomba da moralidade dissimulada da coletividade e do purismo burro que segue sendo reproduzido quanto aos usos do português brasileiro.

Sobre Lobão, apesar de ter o seu nome flexionado no grau aumentativo, ironicamente, nada tem de “machão” mau ou impositivo, caracterização esta que é um índice de desconstrução do modelo de masculinidade tóxica ressoado pela tradição literária secularmente, como já mencionado em relação ao uso de canídeos como meio de retratação da maldade dos homens. Em convergência com isso, por meio da reprodução da imagem de príncipes belos, fortes, altos e provedores, os quais aparecem sempre no fim das histórias para salvar as donzelas em apuros, as mulheres são enquadradas como o seu oposto — o *Outro* (Beauvoir, 1967) —, de acordo com o que foi supracitado quanto à composição das personagens dos contos de fadas.

Em soma a tantas similaridades entre o conto de fadas canônico e o poema hilstiano, o que lhes confere um *status* interdiscursivo dado pela paródia, conta-se com trechos que se intercambiam diretamente entre si, do Lobo da criação pretérita ao Lobão da produção atual, tais como: “– Avó, que dentes grandes você tem! – É para te comer. E, ao dizer estas palavras, o Lobo malvado atirou-se sobre Chapeuzinho Vermelho e comeu-a (Perrault, 1987, p. 22) e: “E por que tens, ó velha/ Os dentes agrandados?/ Pareces de mim um arremedo!” (Hilst, 2018d, p. 229).

No primeiro caso, a faceta violenta do Lobo é sublinhada pela ferocidade de sua arcada dentária e pelo salto que deu sobre a menina, prisma este que converge com os apontamentos de Bettelheim (2002) sobre os canídeos. Na contramão, no segundo excerto, o viés dissimulado advindo da personificação de Lobão acoberta a sua natureza predatória, o que enfatiza o seu poder reflexivo, inclusive, sobre si mesmo: quando diz que a “velha” é um “arremedo”, utiliza uma característica própria — a violência — para ofender a matriarca no momento de uma discussão acerca da rentabilidade das atividades de prostituição que exerce.

Ademais, uma marca da idade que é mal vista pela sociedade atual em sua infinita busca pela juventude eterna é a falta de dentes. Leocádia, mesmo sendo uma mulher idosa, graças a sua condição financeira confortável, preserva a sua saúde bucal, o que se justifica pelo erotismo que é inerente à constituição da anciã, já que beleza e sexo são recorrentemente associados, afastando a maioria das pessoas idosas do exercício da sexualidade.

A mesma jocosidade quanto aos dentes é registrada em *Berta & Isabô*: um fragmento pornogeriátrico rural (Hilst, 2018e), entretanto, nesta peça, as idosas enfrentam problemas financeiros, por isso, são “banguelas”. Sobre tal traço físico, é importante elucidar que este não repudia as senhoras do sexo. Ao contrário, Seu Quietinho, idoso com quem costumam ter relações carnavais, elogia as irmãs caipiras porque, a seu ver, a melhor felação é a que ocorre na ausência de dentes. No todo da composição das “velhas assanhadas” de Hilst, não há escape: elas são fônicas e conscientes em relação ao seu erotismo.

Em vista de sua percepção positiva sobre as práticas sexuais na velhice, para além do vínculo “trabalhista”, Leocádia mantinha um relacionamento confidencial com Lobão: “AAAIII! Grita Chapéu. / Num átimo percebo tudo! / Enganaram-me, vó Leocádia/ E Lobão/ Fornicam desde sempre/ Atrás do meu fogão!”. (Hilst, 2018d, p. 229). Nesse momento do poema, em relação aos vínculos criados entre as três personagens, a inocência da jovem e a sinceridade da avó são postas à prova, o que contraria o conto parodiado, cujo objetivo comunicativo é justamente o de valorizar as relações familiares pela via da obediência e do não questionamento de figuras de autoridade, com ênfase em elos sanguíneos.

Em referência ao fogão, é válido salientar a comicidade da escolha do local de encontro do casal: o móvel, por ter o seu nome usado sempre no grau aumentativo, dá a ideia de “fogo aceso”, o que remete metaforicamente à intensidade e à frequência do desejo erótico. De forma ambivalente, é também símbolo de feminilidade, no que diz respeito aos cuidados com a casa e com a família, sendo que este é um típico valor patriarcal imposto coercivamente às mulheres.

Ainda acerca do casal, Lobão, ao fazer sexo com Leocádia, exercita a “gerontofilia” (Valensin, 1976), assim como ocorre com a outra Leocádia de Hilst, personagem pertencente à obra *Cartas de um sedutor* (2002b), em seu conto “Bestera”. Neste, a idosa, que também é financeira e emocionalmente independente, contrata “michês³” para satisfazer a sua lubricidade. Nas duas situações, explicita-se a atração sexual de pessoas mais jovens pelas mais velhas, mediante troca econômica ou não. Em virtude da moralidade, que determina aquilo que

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

é considerado um comportamento sexual “normal” ou não, o termo “gerontofilia” origina-se de “parafilia”, que é o nome dicionarizado para as “perversões sexuais” (Beigel, 1982).

Embora relações de homens mais velhos com meninas sejam naturalizadas pelo falocentrismo, especialmente quando se trata de virgindade e prostituição, o contrário segue interdito por essa mesma cultura, ou seja, questionam-se os interesses em jogo quando um rapaz faz sexo com uma idosa. Por isso, no poema, a gerontofilia é entendida como transgressora em relação à norma, uma vez que ocorre fora do padrão patriarcal, matrimonial e monogâmico tão valorizado e violentamente imposto pela tradição cristã ocidental à sociedade.

Sobre o sexo das velhas, em uma coletividade que ainda lhes é muito excludente, verifica-se que a sua constituição é escandalosamente paródica e obscena no poema, uma vez que contraria os ideais de beleza e fertilidade exigidos pela coletividade de que a lubricidade contempla apenas aqueles que são jovens, belos e capazes de procriar. Devido a essa dicotomia, a sexualidade das idosas é condenada ao apagamento e à marginalidade.

Tal segregação coloca-se também quanto ao erotismo canônico, o qual não traz corpos envelhecidos ou personagens senis para o centro do jogo de sedução, não havendo, dessa forma, representatividade dessa parcela quanto ao corpo e ao sexo na cultura e na tradição literária, com exceção de *PornôChic* (2018a), a tetralogia obscena de Hilda Hilst, a qual, como já mencionado, é povoada por “velhas assanhadas”.

Terminada a análise das personagens e dos elementos narrativos, observa-se a aparição de ensinamentos nos dois textos estudados aqui. Logo após o desfecho do conto de fadas, é apresentada uma moral escrita em versos, cujo sentido, calcado em valores positivos dos preceitos falocêntricos da época, revela que as meninas bonitas não devem dar ouvidos a estranhos: “Vimos que os jovens, / Principalmente as moças, / Lindas, elegantes e educadas, / Fazem muito mal em escutar/ Qualquer tipo de gente”. (Perrault, 1987, p. 23). Caso contrário, se forem atacadas, ninguém irá se espantar, ideário este que denuncia a existência do princípio patriarcal de culpabilização das vítimas de violência sexual do século XVII até o presente.

Ainda na moral, o Lobo é retratado como o “tipo” gentil e mais danoso porque consegue, de forma sedutora, embromar as meninas inocentes: “Atenção, porém! / As que não sabem/ Que esses lobos melosos/ De todos eles são os mais perigosos”. (Perrault, 1987, p. 23). Desse modo, se a garota, ao reproduzir a docilidade que aprendeu em casa por ser menina diante do elemento masculino, revisitando Simone de Beauvoir (1967), ser ludibriada é algo que é esperado pela cultura. Por isso, ensina-se que as garotas devem se proteger, porém, nada é dito sobre a agressividade advinda da construção social da masculinidade.

Em relação ao ensinamento trazido pelo poema hilstiano, tem-se: “Moral da estória: um *id* oculto mascara o seu produto”. (Hilst, 2018d, p. 229). Nessa ótica, destaca-se que, em oposição a Perrault (1987), o princípio hilstiano parodia a tradição ao elogiar a necessidade de dissimulação social pelo uso de máscaras, logo, um preceito negativo quanto a uma dita “moralidade” baseada na hipocrisia é escancarado, sobretudo a respeito dos vínculos familiares.

Em adição, como cita Bettelheim (2002), o *id*, na psicanálise, é frequentemente retratado sob a forma de algum animal para que possa representar a natureza instintiva dos seres humanos. Nas duas narrativas analisadas neste trabalho, o *id* é trazido através do lobo, contudo, é importante salientar que a sua caracterização é dada de forma ambivalente, como já foi explanado.

Ainda acerca do *id*, o mesmo autor (Bettelheim, 2002) afirma que, ao aplicar o modelo psicanalítico da personalidade humana, as narrativas infantis ensinam, por meio da fixação e da concretização de conceitos, mensagens importantes à mente consciente, pré-consciente e inconsciente. Assim, “À medida em que as histórias se desenrolam, dão validade e corpo às pressões do *id*, mostrando caminhos para satisfazê-las, que estão de acordo com as requisições do ego e do superego”. (Bettelheim, 2002, p. 14).

Ademais, pela inversão de sentidos que propõe, o aconselhamento apresentado por Hilst rebaixa a ética esperada porque relaciona um ensinamento moral a conveniências sexuais e coletivas, zombando do cânone. Por último, descortina-se, ainda, a brincadeira hilstiana com a tradição clássica: em “A Chapéu”, a figura do pastor é substituída por uma mulher que “pastoreia” um lobo, o qual se “traveste” de cordeiro. Em soma, tais matizes compõem-se como fortes índices de carnavalização na literatura (Bakhtin, 2010).

Em continuidade, no poema analisado (Hilst, 2018d), em decorrência da forma como a moral foi apresentada, observa-se uma relação entre o ímpeto sexual, a mercantilização e a objetificação de corpos, os quais são “vendidos” abertamente pelo sistema capitalista vigente, assim como a arte, percepções estas que divergem de maneira frontal da forma cínica como a cultura é repassada hereditariamente em coletividades falocêntricas.

A respeito da linguagem, no registro do poema, a literatura “classuda” de Hilst vem revestida pela paródia, com isso, juntam-se o alto e o baixo, o que aparece também no título da coletânea, *PornôChic* (2018a), no qual são justapostos os vocábulos “pornô”, em referência ao baixo; e “chic”, em alusão ao alto.

Tal subversão ocorre também em referência aos usos linguísticos presentes no texto. Às vezes, afloram exemplos de palavras eruditas e pouco usuais na língua portuguesa

contemporânea, sendo, por isso, marcadas por contornos estereotipados das estéticas parnasiana e romântica: “Lobão, que discussões estéreis / Que azáfama de línguas! / A manhã está clara e tão bonita! / Voejam andorinhas/ Não vedes?”. (Hilst, 2018d, p. 228). Como arremate, tais termos são ditos por Lobão, o “michê”.

Em choque com tais expressões, descortina-se a manifestação do linguajar do “baixo pornô” e de seus palavrões habituais no poema. Como exemplos, citam-se: “gruta” e “choca”, em analogia à vulva e à vagina; “buraco”, em referência ao ânus ou à vagina; “nabo⁴”, em alusão ao pênis; e “deu pra três”, em relação à prostituição, à formação de um “trisal” ou de um *ménage à trois*, ao *voyeurismo* ou ainda ao exibicionismo, práticas estas vistas como heterodoxas em coletividades patriarcais quando exercidas por mulheres, sobretudo, idosas, assim como ocorre com a gerontofilia.

Como resultado dessa miscelânea de registros, o erudito e o chulo são alinhados em uma mesma posição de importância, como se o fluxo linguístico fosse confundido com o jorro fálico. Nesse quadro, surge uma afinidade visceral entre a boca e o sexo, ou seja, entre o alto e o baixo corporais, sendo que esta é uma marca efetivamente paródica e exemplar quanto à presença da carnavalização (Bakhtin, 2010) na literatura hilstiana.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao término da leitura, destaca-se que o humor e a crítica estão no diálogo invertido que o poema estabelece com *A Chapeuzinho Vermelho* (Perrault, 1987), e com todo o cânone clássico, o que se materializa na quebra de expectativa do público que vai, mediante a percepção de vozes já conhecidas, em direção a outras possibilidades de sentido.

Nesse viés, Chapéu e Leocádia emergem como figuras cristalizadoras da subversão dos enquadramentos patriarcais, sendo, por isso, protótipos de mulheres emancipadas financeira e sexualmente. Acerca de Lobão, a mesma desordem jocosa projetada quanto às personagens femininas acontece com a sua caracterização: ao invés de sagaz e ardiloso, apresenta-se como um ser passivo e dissimulado, sendo o retrato de uma ingenuidade conveniente.

De forma panorâmica, verifica-se que, pela confusão proposital feita entre os lábios da boca e os lábios da vulva, a avó de Chapéu subverte a lógica de “quem manda e de quem

⁴ Sobre o nabo, este parece como “moeda de troca” entre o lobo ardiloso e o porquinho esperto em *Os três porquinhos* (Perrault, 2004), o que demonstra mais um índice de diálogo paródico entre a obra hilstiana e o cânone das narrativas clássicas.

obedece” no que se refere aos papéis sexuais, o que é dado como reverberação de suas condutas inquiridoras. Assim, ao criar uma “velha assanhada”, Hilst rompe com a tradição literária das narrativas infantis, a qual não dialoga mais com os ideais femininos, singularmente depois da deflagração do Movimento Sufragista, no século XIX, e as suas consequências quanto à formulação de um Ativismo Feminista sedimentado em Ondas, o que se estende até a atualidade.

Acerca da relação em triângulo vivida pelas personagens, nota-se que esta é compreendida como um microcosmo do corpo social no texto hilstiano: as pessoas seguem criando e desfazendo vínculos conforme conveniências, trocas de favores e usos de máscaras. Na moral do poema, tal princípio se explicita mediante a crítica que faz à dissimulação. Já no todo do texto, evidencia-se a axiologia que o preside: a zombaria direcionada ao cânone se estende, de forma irônica, à literatura vista como comercial, o que ocorre com os contos infantis, haja vista que estes atendem um público comum, o qual é pivô, assim como os editores e as editoras, de crítica mordaz da autora em toda a sua tetralogia obscena e pornográfica.

Em vista do que foi discutido, ao manter o exercício de sua sexualidade, Leocádia confirma a possibilidade de vivência lúbrica por mulheres idosas. De forma simultânea, combate a misoginia e o preconceito etário vistos nas fábulas e nos contos de fadas. Enfim, a “velha assanhada” de Hilst é libertina, libertária, fônica e totalmente consciente de sua filosofia de vida na frente e atrás do seu fogão.

Um viva a Hilda Hilst!

REFERÊNCIAS

- BAKHTIN, M. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.
- BAKHTIN, M. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. 7. ed. Tradução de Iara Frateschi Vieira. São Paulo: HUCITEC, 2010.
- BEAUVOIR, S. de. **O segundo sexo — a experiência vivia**. Tradução de Sérgio Milliet. São Paulo: Difel, 1967.
- BEIGEL, H. **Dicionário de sexologia**. Tradução de Alice Nicolau. Lisboa: Círculo de leitores, 1982.
- BETTELHEIM, B. **A psicanálise dos contos de fadas**. Tradução de Arlene Caetano. 16. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

BLUMBERG, M. Sexualidade e riso: a trilogia obscena de Hilda Hilst. *In*: REGUERA, N. M. de A.; BUSATO, S. (orgs.). **Em torno de Hilda Hilst**. São Paulo: Editora Unesp Digital, 2015. p. 121-137.

COLLODI, C. **As aventuras de Pinóquio**. Tradução de Marina Colasanti. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 2002.

D'ONOFRIO, S. **Forma e sentido do texto literário**. São Paulo: Ática, 2007.

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

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

HILST, H. **Cascos & caricias & outras crônicas**. São Paulo: Globo, 2007. p. 84

HILST, H. **PornôChic**. São Paulo: Globo, 2018a.

HILST, H. O caderno rosa de Lori Lamby. *In*: HILST, H. **PornôChic**. São Paulo: Globo, 2018b. p. 8-59.

HILST, H. Bufólicas. *In*: HILST, H. **PornôChic**. São Paulo: Globo, 2018c. p. 219-237.

HILST, H. A Chapéu. *In*: HILST, H. **PornôChic**. São Paulo: Globo, 2018d. p. 228-229.

HILST, H. Berta & Isabô: um fragmento pornogeriátrico rural. *In*: HILST, H. **PornôChic**. São Paulo: Globo, 2018e. p. 239-240.

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

JACOBS, J. **João e o pé de feijão**. Tradução de Regina Drummond. São Paulo: Martins Fontes, 2022.

PERRAULT, C. **A Chapeuzinho Vermelho**. Tradução de Francisco Balthar Peixoto. Porto Alegre: Kuarup, 1987. (Coleção Era uma vez, 3).

PERRAULT, C. **Histórias ou contos de outrora**. Tradução de Renata Maria Parreira Cordeiro. São Paulo: Landy Editora, 2004.

SOARES, A. **Gêneros literários**. 2. ed. São Paulo: Ática, 1993. (Série Princípios, 166).

TRIBUNAL DE JUSTIÇA DO ESTADO DE MINAS GERAIS. **Justiça pela Paz em Casa**: entenda o que caracteriza o feminicídio, 29 nov. 2019. Disponível em: <https://encurtador.com.br/bmNl>. Acesso em: 10 out. 2025.

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



Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em História e Letras (PPGIHL)
Faculdade de Educação, Ciências e Letras do Sertão Central (Feclesc)
Universidade Estadual do Ceará (Uece)
<https://revistas.uece.br/index.php/kixara>
revistakixara@uece.br

COMO CITAR ESTE ARTIGO:

PUGINA, Rosana Letícia. Quando o lobo vira cordeiro e a avó, cafetina: uma leitura pornogeriátrica sobre “A Chapéu”, de Hilda Hilst. **Kixará**, Quixadá, v. 2, n. 2, p. 62-78, maio/ago. 2025.

Submetido em: 05/12/2025

Aceito em: 13/12/2025

Publicado em: 19/12/2025

Edição: Yls Rabelo Câmara

Diagramação: Francisco Edvander Pires Santos