

## “ERA UMA VEZ” ÀS AVESSAS: A CONSTITUIÇÃO PARÓDICA DO POEMA “A CHAPÉU”, DE HILDA HILST

Dra. ROSANA LETÍCIA PUGINA  
Doutora pela Universidade Estadual Paulista (UNESP/FCLAr)  
Araraquara, São Paulo, Brasil  
(professora-rosana@live.com)

RESUMO: Segundo Bakhtin (1997), por se edificar na oposição de ideias quanto a um texto-base, a paródia cria o seu “duplo destronante”, dando gênese a um “mundo às avessas”. Quanto ao *corpus*, o poema “A Chapéu” (HILST, 2018d) foi selecionado porque parodia *A Chapeuzinho Vermelho* (PERRAULT, 1987). Como tema, propõe-se uma leitura do poema, objetivando-se fazer uma análise da sua constituição paródica. Acerca do arcabouço, utilizaremos Bakhtin (1997; 2010), Bettelheim (2002), D’Onofrio (2007), Blumberg (2015) e Moraes (2015). Sobre a abordagem, é exploratória, qualitativa e de cunho bibliográfico. Espera-se verificar que “A Chapéu” (2018), ao parodiar *A Chapeuzinho Vermelho* (1987), projeta-se como uma encarnação ao avesso dos contos de fadas, zombando dos papéis de gênero.

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

Artigo recebido em: 22 abr. 2021.  
Aceito em: 13 maio 2021.

## TOPSY-TURVY “ONCE UPON A TIME”: THE PARODIC NATURE OF THE POEM “A CHAPÉU”, BY HILDA HILST

ABSTRACT: According to Bakhtin (1997), for building on the opposition of ideas about a basic text, parody creates its “double dethrone”, giving rise to an “averse world”. As for the corpus, the poem “A Chapéu” (HILST, 2018d) was selected because it parodies *A Chapeuzinho Vermelho* (PERRAULT, 1987). As for the theme, a reading of the poem is proposed, aiming to make an analysis of its parodic constitution. About the framework, we will use Bakhtin (1997; 2010), Bettelheim (2002), D’Onofrio (2007), Blumberg (2015) and Moraes (2015). About the approach, it is exploratory, qualitative and bibliographic. Through the analysis, we expect to verify that “A Chapéu” (2018), when parodying *A Chapeuzinho Vermelho* (1987), projects itself as an incarnation inside out of fairy tales, mocking gender roles.

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

### CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Hilda Hilst (1930-2004), a partir de 1990, quando publica seu “adeus literário” (HILST, 1989), começa a dar gênese à sua *erotica verba*, que é formada pelas obras *O caderno rosa de Lori Lamby* (2018b), *Contos d’escárnio. Textos grotescos* (2002a), *Cartas de um sedutor* (2002b) e *Bufólicas* (2018c), sendo esta última uma coleção de poemas. Marcadas pela obscenidade, essas quatro produções compõem a tetralogia pornográfica da escritora paulista, a qual se encontra reunida na antologia *Pornô Chic* (2018a).

Como *corpus*, *Bufólicas* (2018b) foi escolhida porque parodia abertamente o cânone das fábulas e dos contos de fadas. Já em seu título, sublinha-se um dos diálogos que propõe: a palavra “bufólicas” é formada pelos vocábulos “bufo” e “bufão”, que, como substantivos, nomeiam o bobo da corte e, como adjetivos, fazem referência à fanfarronice e à comicidade. Bufo também alude ao verbo “bufar”, ou seja, respirar e falar rápido, “bufando”. Ao lado, está ainda

“bucólicas”, que remete aos poemas pastoris chamados écloas<sup>1</sup> (SODRÉ, 2009). Logo, na capa do livro, já avistamos o tom burlesco e jocoso impresso à obra pela utilização de termos justapostos e deslocados de seu sentido habitual.

Como epígrafe, aflora a frase latina: *ridendo castigat mores*<sup>2</sup>, de autoria do poeta Jean-Baptiste de Santeuil (1630-1697), que, em tradução livre, significa “rindo, castigam-se os costumes” (FERRETTI, 2019), isto é, por meio da representação de situações engraçadas, procura-se criticar os vícios da sociedade, a fim de educá-la quanto aos seus maus comportamentos, singularmente em relação à hipocrisia que sustenta os vínculos morais, cristãos e patriarcais.

Nas primeiras páginas do livro, o humor segue emergindo nos diálogos que os poemas encetam, com forte teor obsceno e paródico, com as fábulas antigas, suas alegorias e seus ensinamentos; e com os contos de fadas, os quais, nas versões hilstianas (2018c), como brincadeiras direcionadas ao cânone, trazem personagens típicas – como reis, rainhas e anões –, e finais inusitados que contêm certa condenação à inocência, opondo-se fortemente aos desfechos felizes e moralizantes das narrativas clássicas.

Como temáticas, nos sete poemas que formam o livro<sup>3</sup>, explicita-se, além das veias humorística e obscena, uma miscelânea de debates sobre violência e papéis de gênero, homoerotismo, autoritarismo, silenciamento, repressão da sexualidade e, por fim, como marca hilstiana, a relação do povo brasileiro com a leitura, a própria literatura e a sua mercantilização. Consequentemente, ao desestabilizar as “verdades dadas” historicamente pelos textos infantis, *Bufólicas* (2018b), em tom político, cria um “mundo às avessas”, marca basilar da paródia (BAKHTIN, 1997).

Dentre os textos da obra, encontra-se o poema “A Chapéu” (HILST, 2018d), o qual foi elencado como objeto de análise para esta pesquisa porque dialoga diretamente e de forma paródica com *A Chapeuzinho Vermelho* (1987), de Charles Perrault (1628-1703): os textos são narrativos, sendo que o primeiro é escrito em versos e o segundo, em prosa; e, ao final, apresentam uma moral versificada, marca esta que lhes foi emprestada das fábulas. Ademais, além da presença do objeto “chapéu” e da menção à cor vermelha, ambos trazem personagens comuns: a menina, a avó e o lobo.

---

<sup>1</sup> “s. f. (Lit.) poema que se volta para temas campestres, bucólicos, dialogados ou não, em que geralmente são encontradas figuras de pastores” (ACADEMIA BRASILEIRA DE LETRAS, 2008, p. 462).

<sup>2</sup> Essa frase latina recebeu, ao longo da história, distintas formulações e diferentes traduções, mas, em todas as suas versões, mostra sentidos semelhantes, ou seja, moralizar ou corrigir os costumes através do humor e do riso (FERRETTI, 2019, p. 36).

<sup>3</sup> “O reizinho gay”, “A rainha careca”, “Drida, a maga perversa e fria”, “A Chapéu”, “O anão triste”, “A cantora gritante” e “Filó, a fadinha lésbica” (HILST, 2018c).

Como é sabido, temos algumas versões desse conto na literatura brasileira. Para ilustrar, citamos *Chapeuzinho vermelho de raiva*, de Mário Prata (1970), em que, no encontro entre a avó e a neta, há uma atualização temporal da narrativa clássica; *Fita verde no cabelo*, de João Guimarães Rosa (1992), conto este que traz, na perda do adereço, o retrato do processo de amadurecimento sexual da menina; *Chapeuzinho Vermelho para o tempo atual*, de Rubem Alves (2004), história em que a avó e a neta paqueram o mesmo homem; e *Chapeuzinho Amarelo*, de Chico Buarque de Holanda (2011), poema descritivo que apresenta uma garota que tem medo de tudo. Entretanto, apesar das múltiplas ressignificações e dos deslocamentos feitos, em nenhuma dessas versões houve uma profanação do cânone tal qual acompanhamos em “A Chapéu”, de Hilda Hilst (2018d), derivando daí a sua essência paródica, jocosa e obscena, a qual justifica a análise aqui apresentada.

Em vista disso, como tema, propõe-se uma leitura do *corpus* selecionado mediante a análise da constituição paródica do poema e das suas personagens – Chapéu, Leocádia e Lobão –, objetivando estudar as relações que são estabelecidas com a Chapeuzinho Vermelho, a Avó e o Lobo, pertencentes ao conto de fadas *A Chapeuzinho Vermelho*, de Charles Perrault (1987). Em uma primeira leitura, observa-se que, na contramão da austeridade moral do século XVII, sobretudo quanto aos enquadramentos cristãos, patriarcais e de gênero, o texto hilstiano (2018d) satiriza as “moçoilas pudicas e casadoiras”, as “vovós doentes que fazem tricô” e os “lobos maus” que povoam os contos infantis nas figuras de uma “netinha” e de uma “vovozinha” velhacas que cafetina o “lobo”, o qual retrata, nesta versão, certa ingenuidade e submissão. Assim, no todo do poema, evidencia-se a axiologia que o preside: a zombaria que faz ao cânone se estende, de forma irônica, à literatura vista como comercial, o que ocorre com os contos infantis, atendendo a um leitor-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.

Haja vista que o *corpus* selecionado dialoga com um conto de fadas, vale mencionar brevemente a constituição discursiva desse gênero literário. Conforme D’Onofrio (2007), esses textos infantis, vistos como uma subdivisão das fábulas e dos contos maravilhosos e populares, são considerados como “formas simples” de narratividade porque não possuem autor conhecido e são criações coletivas que nascem das vivências do ser humano. Como exemplos de narrativas simples, temos “o mito, a lenda, o conto popular, a saga, a adivinhação, o caso, a anedota, o provérbio” (D’ONOFRIO, 2007, p. 88).

As suas principais características são a oralidade, a generalidade das personagens, a ligação com a voz e a cultura de um povo, as múltiplas versões e a hereditariedade. Para mais, as categorias de tempo e de espaço são indeterminadas e a fórmula “Era uma vez...” remete o leitor a um tempo

indefinido, além de assinalar a entrada no mundo mágico da ficção (D'ONOFRIO, 2007). O conjunto desses traços garante universalidade a essas narrativas, já que as mesmas histórias maravilhosas são contadas em diversas nações e mantêm lógica e objetivo comunicativo muito parecidos.

Com seu conteúdo didático, os contos de fadas, nas palavras de Bettelheim (2002), buscam alertar que a vida ensina, pelas lições da experiência, quanto à necessidade de enfrentamento das maldades do mundo, por isso, nas narrativas, coexistem centros verdadeiros de curiosidade, de experimentação, de coragem e de inventividade, os quais são responsáveis pela aprendizagem real. Pelo seu caráter dicotômico, observa-se, grosso modo, que não há segunda chance para aqueles que se desviam do caminho da virtude. Dessa maneira, colocam-se como meios de preparação das crianças para a vida adulta. Ademais, de forma enfática, têm como finalidade expressar uma dita “moral natural” que remete a uma determinada coletividade, tendo, como resultado, a vitória certa do bem contra o mal.

Sobre isso, continua D'Onofrio (2007), destaca-se o seu caráter pedagógico, fato este que justifica a sua presença incessante nas escolas com vistas a uma moldagem de hábitos e costumes em relação às futuras gerações. Além disso, como são narrativas destinadas às crianças, é importante salientar que apresentam uma figuratização concreta e compreensível da sociedade e das suas relações de convívio. Assim sendo, tornam-se condutores de dogmas morais impostos pelos princípios culturais de cada povo.

Como o poema “A Chapéu” (HILST, 2018d) constitui-se como uma paródia do conto de fadas já citado, é válido apresentar algumas observações sobre esse fenômeno discursivo por meio da menção às reflexões de Bakhtin (1997). Acerca disso, o filósofo russo diz que a paródia é composta por um diálogo entre materialidades discursivas distintas, pelo qual um texto é formado com e a partir de outros textos, reconhecendo-se, no novo texto, aquele que foi parodiado por meio da ativação da memória discursiva do leitor.

Assim, será notada a função proposital da segunda voz, o texto paródico, de deformar a primeira, o texto parodiado. Caso as duas vozes sejam fundidas em uma só, haverá a perda do contexto original do embate das vozes, o que acarretará a anulação da dialogicidade interna do discurso paródico. Tais explicações elucidam a etimologia da palavra “paródia”: “do grego *paroidía*, para + ode = canto paralelo” (SOARES, 1993, p. 72-73), ou seja, a expressão de duas vozes em uma única materialidade discursiva.

Além disso, ainda segundo Bakhtin (1997), por se estruturar na oposição de ideias quanto a um texto-base, satirizando o seu conteúdo, a paródia é essencialmente distinta dos gêneros considerados “puros”, como a epopeia e a tragédia, sendo, por isso, vista como um “gênero menor”. Por consequência, alinha-se aos gêneros carnavalescos devido ao seu hibridismo, o qual advém da

sua característica de criar outro texto que seja o “duplo destronante” do primeiro. Em outras palavras, a paródia dá gênese a um “mundo às avessas” em relação ao texto parodiado, o que é uma marca efetivamente carnavalesca. Como resultado da inversão de valores que traz, ela é um meio de ruptura com as axiologias impostas em sociedade, em especial, quanto à impressão de uma dita moralidade. Logo, as ideologias controladoras da coletividade tendem a considerar as paródias como discursos indesejáveis, tachando-as de marginais.

Em referência ao enlace entre a subversão e a obra de Hilda Hilst (2018c), conforme constatou Blumberg (2015), é possível aproximar o “golpe pornográfico” da autora paulista do conceito de paródia, já que Bakhtin (2010), ao analisar o carnaval medieval pela ótica da escrita de François Rabelais (1494-1553), notou a sua apropriação burlesca e jocosa dos símbolos das instituições opressoras, como a nobreza e o clero, infringindo e atropelando os impositivos morais por meio da chacota e do riso libertador. Do mesmo modo, Hilda Hilst (2018c), ao utilizar uma obscenidade transgressora, provoca conscientização pela via da galhofa e da comicidade, deformando parodicamente discursos canônicos (PÉCORA, 2005), bem como os estereótipos pornográficos.

Nesta pesquisa, como arcabouço, serão utilizadas as reflexões de Bakhtin (1997; 2010) acerca do conceito de paródia; as pesquisas de Bettelheim (2002) e D’Onofrio (2007) sobre as características dos contos de fadas; os apontamentos de Blumberg (2015) em relação ao desbocamento feminino; e os estudos de Moraes (2015) quanto à erótica senil. Sobre a abordagem, a metodologia do trabalho é exploratória, qualitativa e de cunho bibliográfico.

Espera-se, como resultado, verificar que o poema “A Chapéu” (HILST, 2018d), ao parodiar *A Chapeuzinho Vermelho* (PERRAULT, 1987), projeta-se, por meio de suas personagens irreverentes, como uma encarnação “ao avesso” dos contos de fadas, zombando de seu conteúdo moralizante.

#### “ERA UMA VEZ” ÀS AVESSAS: A CONSTITUIÇÃO PARÓDICA DO POEMA “A CHAPÉU”, DE HILDA HILST

Começamos pelo texto parodiado, *A Chapeuzinho Vermelho*, de Perrault (1987), cuja primeira publicação ocorreu em uma coleção de contos de fadas em 1697, com o título de *A Capinha Vermelha* (BETTELHEIM, 2002). O conto baseia-se na vivência de uma menina que usa uma capa vermelha em sua jornada em direção à casa da Avó. No caminho, é enganada pelo Lobo, que chegou primeiro ao destino, devorando a velha senhora. Mais tarde, Chapeuzinho teve o mesmo final triste que a Avó.

Logo após o desfecho, é apresentada uma moral escrita em versos, cujo sentido, calcado no ensinamento positivo dos preceitos morais, cristãos e

patriarcais 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, transparecendo a axiologia de culpabilização da vítima, típica dos discursos patriarcais. Quanto ao Lobo, conforme a moral do conto, o “tipo” gentil é o mais perigoso porque consegue, de forma sedutora, calotear as meninas inocentes: “Atenção, porém!/ As que não sabem/ Que esses lobos melosos/ De todos eles são os mais perigosos” (PERRAULT, 1987, p. 23).

A respeito da versão paródica, “A Chapéu”, de Hilda Hilst (2018d), o texto foi publicado pela primeira vez na obra *Bufólicas* (2018c), conforme já citado, em 1992. Em resumo, o poema estrutura-se em uma única estrofe de 42 versos. No final, surge a moral separadamente do restante do texto. A trama apresenta uma situação vivida por uma jovem chamada Chapéu juntamente com a sua avó, Leocádia, e seu animal de estimação, Lobão. A primeira divide atividades de cafetinagem de Lobão com a segunda, que é vista como velhaca e aproveitadora. Quanto à personagem masculina, apesar de ter o seu nome flexionado no grau aumentativo, nada tem de mau, forte ou impositivo.

Em relação ao ensinamento, lê-se: “Moral da estória: um id oculto mascara o seu produto” (HILST, 2018d, p. 229). Como é notável, em via oposta ao que foi apresentado por Perrault (1987), a moral hilstiana (2018d) parodia a tradição ao elogiar a necessidade de dissimulação social pelo uso de máscaras, logo, valoriza um preceito negativo quanto a uma dita “moralidade” baseada na hipocrisia, sobretudo a respeito dos vínculos familiares. Ademais, pela inversão de sentidos que propõe, o aconselhamento apresentado rebaixa a ética esperada porque relaciona um ensinamento moral a conveniências sexuais e sociais, satirizando o cânone.

Acerca do “id”, consoante Bettelheim (2002), ao aplicar o modelo psicanalítico da personalidade humana, as narrativas infantis repassam mensagens importantes à mente consciente, pré-consciente e inconsciente. Assim, segundo o autor, “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” (2002, p. 14). 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.

Sobre o registro de “estória” ao invés de “história”, verifica-se uma iniciativa risível de atar explicitamente a orientação do poema (HILST, 2018d) àquela trazida pelo conto clássico (PERRAULT, 1987) no contexto de sua publicação, no qual, no Brasil, havia uma distinção dicionarizada entre os dois

vocábulo, sendo que o primeiro fazia referência às narrativas ficcionais e o segundo se dirigia à História como disciplina escolar. Entretanto, em 1943, em uma reforma ortográfica pela qual a língua portuguesa passou, “estória” caiu em desuso, por isso, atualmente, usa-se “história” para qualquer tipo de relato, seja ele real ou fictício (PATI, 2013).

Quanto à forma, ao emular uma écloga, texto em que há pastores, a transgressão emerge na figura da avó, a qual “pastoreia” Lobão, explorando-o sexualmente para ganhar dinheiro. Nesse quadro, temos a inversão do ditado popular “lobo em pele de cordeiro”, já que, ao contrário do que é ilustrado pelo senso comum, no poema hilstiano (2018d), é um cordeiro, pela sua submissão, que está travestido de lobo. Ainda em relação à forma, o poema se estabelece em versos curtos, o que o aproxima da oralidade típica das éclogas, nas quais, por ter a sua estrutura baseada em diálogos, há uma rapidez que remete à fala, à coloquialidade e à improvisação de conteúdo, opção esta que também é responsável pelo ritmo de leitura comum entre os gêneros da oralidade, como o cordel, o qual, assim como as fábulas e os contos de fadas, alude à cultura popular de uma dada coletividade.

Sobre o conteúdo, a burla está na exploração de Lobão pelas personagens femininas: elas o cafetina, ação esta que parodia a lógica do conto de fadas *A Chapeuzinho Vermelho*, de Perrault (1987), em que o Lobo embroma a garota e a Avó, devorando-as. Ou ainda quanto à lógica social da prostituição, prática esta em que as mulheres são exploradas sexualmente pelos homens – cafetões ou “clientes” –, os quais estão acostumados a “comprar” meretrizes para se satisfazerem. Leocádia e Chapéu fazem o inverso, assim, o jogo do pagamento por sexo é carnavalesado.

Na retratação da neta e da avó em relação à prostituição de Lobão, parodia-se a imagem das cafetinas que se acobertam por trás do trabalho de “empresárias”, denotando uma crítica à hipocrisia presente no ditado popular: “faça o que eu falo, não faça o que eu faço”. Sobre isso, a avó, em certa altura da narrativa, transparece brevemente o seu desejo de prostituir a neta também, o que é inesperado, como acompanhamos no trecho: “E tu, e tu Chapéu, minha nega/ Não fazendo nada/ Com essa choca<sup>4</sup> preta” (HILST, 2018d, p. 228). Em uma sociedade capitalista em que somos medidos por aquilo que produzimos, na opinião da avó, ter uma neta “à toa” é algo negativo para os negócios.

---

<sup>4</sup> “ou chocha: s. partes pudendas da mulher” (ALMEIDA, 1980, p. 71). Sobre isso, a obsessão pela urina da mulher foi motivo para a criação de muitos nomes que denominam o órgão sexual feminino, sendo que a maioria tem origem onomatopaica porque o som produzido pelo líquido, quando sai pelo orifício, “é *jjjjjjjj* ou *xxxxxxxx*”. Entraria, nessa constatação, o verbo *mijar*. Dessa fonte, temos: “*chana, chanisco, chibi, xerea, xereca, xerereca, xexeca, xexéu, xiba, xinim, ziranha, xiri, xixita, xota, xoxota*, entre outros” (ARARIPE, 1999, p. 61, grifos do autor).



Acerca dos engodos causados pela dupla feminina, na tentativa de ser um *bon-vivant* e viver às custas das mulheres, como é notável em: “Tragam-me carnes, cordeiros,/ Salsas verdes” (HILST, 2018d, p. 228), Lobão cai na armadilha da avó, que o coloca como michê<sup>5</sup> para ter o seu “quinhão”. A atividade de prostituição do lobo é o “ganha-pão” de Leocádia e Chapéu:

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, 2018d, p. 228)

Logo, a relação em triângulo vivida pelas personagens é um microcosmo do corpo social: as pessoas seguem criando e desfazendo vínculos conforme conveniências, trocas de favores e usos de máscaras. Na moral do poema (HILST, 2018d), tal axiologia se explicita mediante a crítica que faz à dissimulação.

Sobre Lobão, por outro lado, para além do vínculo “trabalhista”, ele e Leocádia mantinham um relacionamento sem que Chapéu soubesse. Contudo, no final do poema, a neta descobre a falcatura da avó e se manifesta, demonstrando insubmissão à autoridade da matriarca: “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, a inocência da jovem e a sinceridade da avó são postas à prova, situação esta que contraria o conto parodiado, cujo objetivo comunicativo é justamente valorizar as relações familiares pela via da obediência.

Assim, os “elos” retratados nada têm da romantização dos contos de fadas (BETTELHEIM, 2002): a avó e a neta convivem apenas mediante um “contrato” de trabalho, dessa forma, o vínculo entre elas é estritamente corporativo e baseado na lucratividade do negócio que possuem. Logo, desde o início, o texto hilstiano (2018d) coloca em xeque o respeito que é ensinado pelas narrativas infantis quanto aos membros da família, singularmente acerca das pessoas mais velhas. Como prova desse desrespeito, o poema é marcado por uma linguagem chula e injuriosa da neta para com a avó, típica da praça pública

---

<sup>5</sup> “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).

de Rabelais, conforme apregoa Bakhtin (2010), em relação à constituição carnavalesca da paródia.

A respeito da personagem Chapéu (HILST, 2018d), a subversão já surge em seu nome: primeiramente, o substantivo masculino “chapéu” foi flexionado no gênero feminino; e, em segundo lugar, um substantivo comum recebeu a letra inicial maiúscula, sendo transformado em substantivo próprio, o que causa estranheza pela afronta à gramática normativa. Ademais, o substantivo “Chapéu” não está flexionado no diminutivo, o que também é um indício de perversão da personagem a respeito do cânone dos contos de fadas, no qual a figura central é sempre uma “meninazinha” ainda imatura para enfrentar a vida. No poema, a expressão “A Chapéu” também pode ser vista como adjetivação, uma vez que, no senso comum e na gíria futebolística, “dar um chapéu” significa trapacear e enganar o adversário respectivamente.

Quanto à personalidade da neta, salienta-se a inexistência da meiguice e da castidade vistas no conto, 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 neta: “e um certo mel na boca suja” (HILST, 2018d, p. 228). O verso, no que se refere ao mel, símbolo da doçura, é paradoxal, o que o torna risível, haja vista que não há nada de doce ou de delicado no temperamento de Chapéu. Outrossim, a “boca suja” da menina denuncia o seu linguajar soez e o seu atrevimento diante da autoridade de Leocádia.

Sobre a avó, o seu nome aparece em outra obra da tetralogia hilstiana, no conto “Bestera” (HILST, 2002c), parte de *Cartas de um sedutor* (HILST, 2002b). Nele, Leocádia surge como uma mulher idosa e sexualmente ativa, que contrata homens como michês, sustentando uma vivência erótica plena e saudável: “Sou velha e rica. Chamo-me Leocádia” (HILST, 2002c, p. 100). Do mesmo modo, o comportamento da velha se repete na peça teatral *Berta & Isabô: um fragmento pornogerátrico rural* (HILST, 2018e), publicada na antologia *Pornô Chic* (2018a) ao lado do conjunto de obras obscenas da autora paulista. No texto, avistam-se as duas velhinhas caipiras aludidas no título conversando alegremente sobre sexo sem tabus: “Isabô: Berta, eu adoro roxo. Te lembra do Zequinha? Menina, que home. Quando ele metia, eu via tudo roxo, lilás, bordô” (HILST, 2018e, p. 100). Em ambas as obras, as três senhoras exibem condutas de pornógrafas, invertendo o padrão social de anciã (BEAUVOIR, 1967) ditado por uma coletividade patriarcal.

Na mesma esteira, em “A Chapéu” (HILSTd, 2018), a avó, como ocorre com as protagonistas idosas citadas acima, está no centro da narrativa. Ela é caracterizada como esperta: “Leocádia era sábia” (HILST, 2018d, p. 228). Ademais, guia os acontecimentos e “domestica” Lobão para explorá-lo, além de

ter um caso erótico com ele. Nas três ocasiões, a velhice feminina passa por uma quebra de estereótipo quanto à interdição da sexualidade, ao silenciamento, às “boas maneiras”, à servidão e ao pudor imposto às idosas (BEAUVOIR, 1967). Portanto, as velhinhas hilstianas constituem-se como personagens fônicas. Em todos os casos, as protagonistas evitam a sua inclusão forçosa no “mundo dos velhos”, principalmente por serem mulheres independentes, o que faz com que transpareçam um projeto de vida propositalmente antissocial nesse sentido.

Além disso, outra ambivalência paródica constitutiva de Leocádia está no fato de que, em “A Chapéu” (HILST, 2018d), é ela que se traveste e não Lobão: “Às vezes te miro/ E sinto que tens um nabo<sup>6</sup>/ Perfeito pro meu buraco<sup>7</sup>” (HILST, 2018d, p. 229), o que demonstra uma confusão proposital entre os corpos, evidenciando um olhar para os papéis sexuais de gênero e orientação com irreverência, desse modo, constrói-se um mundo ao revés no poema pela inversão da norma do “quem come quem”. Já em Perrault (1987), o Lobo, ao fingir ser a Avó, não projeta uma intenção política: “O Lobo, vendo que ela [Chapeuzinho] tinha entrado, escondeu-se na cama, debaixo da coberta” (1987, p. 21). Como é nítido no trecho, o bichano apenas usou a conveniência para enganar e devorar a idosa enquanto a neta não chegava.

Ainda sobre a Avó, em *A Chapeuzinho Vermelho* (PERRAULT, 1987), ela é uma personagem secundária, que surge apenas no final do conto 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” (1987, p. 13), assim, é afônica, o que diz muito sobre a figurativização das anciãs nos contos de fadas: ou são mulheres frágeis ou são bruxas horrendas (ROBLES, 2019).

Como mais uma pincelada do aproveitamento paródico que “A Chapéu” (HILST, 2018) faz de *A Chapeuzinho Vermelho* (PERRAULT, 1987), temos a bocarra cheia de dentes grandes:

– Minha avó, como você tem dentes grandes!

– É pra te comer.

E dizendo estas palavras, o Lobo saltou pra cima de Chapeuzinho Vermelho e a devorou. (PERRAULT, 1987, p. 24)

E por que tens, ó velha,

Os dentes agrandados? (HILST, 2018d, p. 229)

---

<sup>6</sup> “s. Pênis” (ALMEIDA, 1980, p. 173).

<sup>7</sup> “s. 1. O ânus. 2. A vagina” (ALMEIDA, 1980, p. 53).

Como é perceptível, os dentes “agrandados” pertencem à Leocádia e não a Lobão, o que aponta para uma inversão do papel de velhinha passiva e doente do texto-base para a criação de uma mulher experiente e intimidadora no texto hilstiano (2018d). Ademais, sabe-se que, com a idade, é comum as pessoas se tornarem banguelas, fato este que não ocorreu com a avó de Chapéu pela sua condição financeira favorável. Ainda sobre a boca, verifica-se que Leocádia não se cala diante do xingamento “velha” (HILST, 2018d, p. 228) dito por Lobão, assim como não se apequena ao ouvir a jovem lhe dizer: “Sai bruaca<sup>8</sup>/ Da tua toca imunda! (dizia-lhe a neta)” (HILST, 2018d, p. 228).

Em ambas as ocasiões, evidencia-se o conceito de “desbocamento feminino” na literatura brasileira, como estabeleceu Blumberg (2015), o que se coloca em choque com o silenciamento histórico das mulheres dentro e fora da arte verbal. Assim, como reverberação dessa conduta questionadora, a avó de Chapéu, também pela confusão proposital que faz entre os lábios da boca – em um poema dialogado – e os lábios da vulva – em especial, quando tratamos de uma personagem idosa e sexualmente ativa –, explicita a falsidade dos jogos misóginos que surgem mediante a imposição dos papéis de gênero na sociedade, os quais estão encharcados de etarismo, subvertendo a lógica de quem manda e de quem obedece (BEAUVOIR, 1967).

Como outra figura maternal presente no conto de fadas (PERRAULT, 1987), a Mãe, em associação ao papel secundário da Avó, também é insignificante e afônica porque não pode fazer nada para proteger a filha, haja vista que, como reverberação de um preceito patriarcal, ela tem a sua existência restringida ao ambiente doméstico (BEAUVOIR, 1967), podendo apenas aconselhar Chapeuzinho. Acerca disso, a própria experiência da menina demonstra os riscos que o gênero feminino enfrenta ao confrontar o patriarcado e escapar da limitação espacial da casa, tal qual anunciou a moral do conto: ela saiu e, apesar de sua boa intenção, foi seguida e atacada pelo Lobo.

Ademais, 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 o abuso sexual, ou seja, ela 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.

---

<sup>8</sup> “s. 1. Meretriz de baixa classe. 2. Mulher rabugenta, megera” (ALMEIDA, 1980, p. 51).

Acerca da ambiguidade dos verbos “devorar” e “comer”, os quais têm o seu sentido deslocado facilmente do gastronômico para o sexual e vice-versa, Preti (1983) elucida que ela vem de uma noção unilateral de posse de um agente em relação a um objeto, o que remete à falsa ideia patriarcal de pertencimento que os homens têm sobre as mulheres e a decorrente objetificação de seus corpos. Sobre isso, a ponte de sentido entre as múltiplas significações desses verbos ocorre graças ao baixo corporal, partes em que se localizam os órgãos responsáveis pela digestão, pela excreção, pela reprodução e pelo sexo. Ainda conforme o mesmo autor, a ideologia de posse do homem em relação à mulher se sustenta pelas “conotações relativas à força, ao poder, ao domínio e ao controle absoluto, convenientes ao macho” (PRETI, 1983, p. 87). Como prova, no conto de fadas, o elemento masculino, vivido pelo Lobo, domina a menina com seu poder de sedução e com sua força física, tornando-se o seu algoz.

Quanto ao significado da cor vermelha no poema (HILST, 2018d), no processo de descoberta da dialogia que faz com o conto clássico (PERRAULT, 1987), o leitor tende a buscar outras identificações, como essa tonalidade. Entretanto, ela não surge no chapéu, ou seja, na cabeça da personagem, cuja simbologia remete à racionalidade, nem no sangue do seu desvirginamento forçado, mas, sim, em sua vulva: “De vermelho só tinha a gruta”<sup>9</sup> (HILST, 2018d, p. 228), cuja simbologia alude ao instinto sexual, como constatou Bettelheim (2002). Da aproximação entre o alto e o baixo corporais, aflora o rebaixamento, que é basilar na paródia (BAKHTIN, 1997; 2010).

A respeito de Lobão, por ser uma “bichona peluda” (HILST, 2018d, p. 228) que pertence à jovem, ele é submetido à sodomização em troca de dinheiro. Em um olhar mais amplo, nota-se a velhacaria de Leocádia, entretanto, vale ressaltar que Chapéu, apesar de ser menos vivida que a avó, também compartilha dos seus objetivos financeiros, sendo, portanto, cúmplice da idosa nas práticas abusivas quanto a Lobão. Observa-se, desse modo, que a moralidade requerida pelos contos de fadas é esfacelada no poema hilstiano (2018d), já que as suas personagens principais são desprovidas de valores e preceitos morais.

Ademais, mesmo recebendo dinheiro por suas práticas homossexuais, como visto em: “Pois da última vez/ Lobão deu pra três” (HILST, 2018d, p. 228), a personagem masculina faz sexo com Leocádia, sendo, portanto, bierótico (AZEVEDO FILHO, 1996). Através das atividades sexuais que tem com a vovozinha, Lobão exercita a “gerontofilia” (VALENSIN, 1976), que é o nome dado à tara dos mais jovens pelos mais velhos, o que também é visto como subversão dos bons costumes. Em virtude da moralidade, que determina aquilo que é considerado um comportamento sexual “normal” ou não, o termo “gerontofilia”

---

<sup>9</sup> “s. vagina, vulva, órgão genital da mulher” (ALMEIDA, 1980, p. 136).

origina-se de “parafilia”<sup>10</sup>, que é o nome dicionarizado para as “perversões sexuais” (BEIGEL, 1982). Por ser um exemplo não convencional de atividade carnal, pode ser entendido, muitas vezes, com preconceito justamente pelo seu teor transgressor em relação à norma, uma vez que ocorre fora do padrão católico, heterossexual e monogâmico.

No contexto do sexo com ou entre pessoas idosas, surge ainda o conceito de “erótica senil”, proposto por Moraes (2015), conforme o qual o sexo envelhece como os indivíduos, entretanto, o desejo erótico não deixa de existir, o que desmente o ideário de que, com o avançar da idade, as atividades devem se restringir à aposentadoria e aos afazeres domésticos, como o cuidado com o lar ou com outros entes. Para que a prática sexual ocorra entre ou com idosos, são necessárias algumas adaptações relacionadas à sua saúde e à sua capacidade física, além disso, como é sabido, métodos de melhora da performance sexual dos anciãos já foram inventados pela ciência.

Ainda a respeito do sexo dos velhos, em uma coletividade que ainda lhes é muito excludente, verifica-se a sua constituição escandalosamente paródica e obscena, uma vez que contraria os ideais de beleza impostos pela sociedade, especialmente pelos veículos midiáticos, de que a lubricidade contempla apenas aqueles que são jovens, belos e saudáveis. Assim, pela erótica senil, contestam-se “as imagens idealizadas da sexualidade que povoam tanto os tradicionais discursos de defesa da moralidade quanto os modernos catecismos do consumo” (MORAES, 2015, p. 119). Por conta dessa dicotomia, a sexualidade dos idosos é condenada ao silêncio e à marginalidade. Tal segregação se coloca também quanto ao erotismo canônico, o qual não traz corpos caquéticos ou personagens senis para o centro do jogo de sedução, não havendo, desse modo, representatividade dos idosos quanto ao corpo e ao sexo.

Acerca da linguagem, como mencionado, no título *Bufólicas* (HILST, 2018c), unem-se a alta literatura, representada pelas éclogas, e a baixa literatura, representada pela paródia, o que aparece também no título da coletânea, *Pornô Chic* (2018a), no qual são justapostos os vocábulos “pornô”, em referência ao baixo, e “chic”, em alusão ao alto. Ademais, no registro linguístico do poema (HILST, 2018d), afloram inúmeros exemplos de palavras eruditas e pouco usuais na língua portuguesa contemporânea, sendo, por isso, marcadas por contornos estereotipados das estéticas parnasiana e romântica:

---

<sup>10</sup> Conforme Beigel (1982), algumas parafilias, como incesto, pedofilia, necrofilia e zoofilia, estão classificadas como crimes, conseqüentemente, os seus praticantes são responsabilizados conforme a legislação de cada país. Entretanto, outras práticas ditas não convencionais, se ocorrerem entre adultos que mutuamente consentem, são inócuas. Por outro lado, muitas vezes, as parafilias são definidas muito vagamente a partir de um conceito de moralidade, entre as noções de “normal” e “anormal” que a coletividade impõe, o que é bastante relativo culturalmente, gerando preconceito e marginalização.

Lobão, que discussões estéreis  
Que azáfama de línguas!  
A manhã está clara e tão bonita!  
Voejam andorinhas  
Não vedes? (HILST, 2018, p. 228)

Na contramão, descortinam-se também expressões e situações chulas do baixo pornô e de seus palavrões habituais. Com referência ao uso desse tipo de linguagem na paródia, de forma geral, a pornografia é entendida como veículo difusor da escrita obscena porque esta não é limitada por balizas morais: a linguagem obscena é grosseira, atentatória, injuriosa e soez. Além disso, materializa a linguagem carnavalesca da praça pública sobre a qual falou Bakhtin (2010). Dessa forma, pronunciar algo obsceno é revelar aquilo que deveria estar escondido: é a exibição do indesejável ou o sexo fora do lugar.

Em vista disso, a função da palavra obscena não é exatamente representar as atividades sexuais, mas torná-las transgressivas por meio do deslocamento do que é carnal para o lugar do que é espiritual ou, ainda, pela cultura do rebaixamento (BAKHTIN, 2010), trocando o alto com o baixo, o que inverte a ordem hierárquica e cria um mundo às avessas que contesta os dogmas impostos. Nota-se, por detrás disso, uma idealização de se poder exibir abertamente a sexualidade em sociedade. Por outro lado, o efeito causado pela obscenidade e pela pornografia só é afrodisíaco porque é transgressor: se o seu léxico fosse diariamente usado, perderia o seu poder de catarse.

Sobre isso, em “A Chapéu” (HILST, 2018d, p. 228-229), como exemplos de obscenidades, citam-se vocábulos e expressões, como “gruta” e “choca”, em analogia à vulva e à vagina; “buraco”, em referência ao ânus ou à vagina; “nabo”, em alusão ao pênis; “deu pra três”, em relação à prostituição, à formação de um “trisal” ou de um *ménage à trois*<sup>11</sup>, ao *voyeurismo*<sup>12</sup> ou ainda ao exibicionismo<sup>13</sup>,

---

<sup>11</sup> “A palavra francesa *ménage* vem do latim *mensa*, refeição ou mesa, e *ménage* tem uma conotação doméstica. [...] Os *ménages à trois* têm uma história profunda e longa, como a mais antiga forma alternativa de família, mas não se deve negligenciar o papel do *ménage* como a fantasia sexual preferida, tanto dos homens quanto das mulheres” (FOSTER; FOSTER; HADADY, 1998, p. 17, grifos dos autores). Ou ainda, “arranjo segundo o qual três pessoas compartilham relações sexuais e/ou amorosas; qualquer relação sexual entre três pessoas” (HOUAISS; VILLAR, 2009, p. 1272).

<sup>12</sup> “Termo derivado do francês *voir* (ver). É o prazer sexual em ver, também chamado escopofilia” (KNOLL; JAECKEL, 1976, p. 405-406, grifo dos autores).

<sup>13</sup> “É o impulso de expor a sua própria natureza sexual. [...] O exibicionismo relaciona-se com o prazer visual, o *voyeurismo*” (KNOLL; JAECKEL, 1976, p. 147, grifo dos autores).

práticas estas vistas como heterodoxas em nossa cultura forçosamente cristã. No jogo de registros linguísticos entre o alto e o baixo, no poema, avista-se outra inversão: os preciosismos não são ditos pela avó, que é uma mulher idosa e vivida, mas, sim, por Lobão, o prostituto, o que é determinante para a quebra dos estereótipos de classe, ocupação, idade e escolaridade.

Ademais, pela boca, as obscenidades vêm à baila e também, pela boca, ou melhor, pelo não silenciamento de Leocádia, evidencia-se o tom político e inquiridor do poema (HILST, 2018d). Assim, aciona-se o jorro linguístico de uma mulher idosa sexualmente ativa, o que se embaralha com o jorro fálico que é iminente na escrita obscena, daí a opção pela écloga, a qual, como é sabido, estrutura-se em diálogos face a face. Nesse quadro, surge uma afinidade visceral entre a boca e o sexo, entre o alto e o baixo corporais (BAKHTIN, 2010).

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

O humor do poema (HILST, 2018d) está no diálogo invertido que estabelece com *A Chapeuzinho Vermelho* (PERRAULT, 1987) na quebra de expectativa do leitor que vai, mediante a percepção de vozes já conhecidas – a menina, a Avó e o Lobo – em direção a outras possibilidades de sentido. Desse modo, Hilda Hilst (2028d) profana o cânone, a sua moralidade e a sua linguagem, “manchando” a inocência infantil da narrativa tradicional com obscenidades e erotismo.

Quanto à propagação de um mundo ao revés em “A Chapéu” (2018d), elemento basilar da paródia (BAKHTIN, 1997), com base no contexto secular de preconceito ao gênero feminino, Chapéu e Leocádia emergem como figuras cristalizadoras da subversão dos enquadramentos morais, patriarcais e religiosos, sendo, por isso, protótipos de mulheres emancipadas financeira e sexualmente.

Sobre Chapéu (HILST, 2018d), a paródia mostra que a mulher do século XXI busca sair da posição de menina – em um movimento de “desprincesamento” das princesas –, ou seja, aquela que espera alguém para mudar a sua vida – no caso, um lobo que vai devorá-la –, para ocupar uma posição mais ativa e produtiva em seu próprio destino, o que contraria os valores que alimentam os contos de fadas, enfaticamente quanto à relação “óbvia” que as narrativas estabelecem entre ingenuidade, castidade e inocência com a ideia social que o senso comum faz sobre a feminilidade, desmentindo o cânone.

A respeito de Leocádia, como ficou explícito no poema (HILST, 2018d), ela não se apequena diante dos padrões de idade e gênero, haja vista que seduz Lobão e mantém, com ele, uma relação erótica, sendo, além disso, a sua



cafetina, o que também contesta a prática social da prostituição e da objetificação do corpo feminino. Em virtude disso, a personagem idosa subverte o androcentrismo impresso nos contos de fadas pelo desbocamento feminino e pela erótica senil, pois atropela o modelo coletivamente imposto do “quem come quem”, parodiando a imagem mítica do homem charmoso e conquistador, aludido pela figura de Lobão.

Acerca dessa personagem (HILST, 2018d), a mesma desordem jocosa projetada quanto às personagens femininas acontece com a caracterização do lobo, o qual não é mais sagaz e ardiloso como aparenta no conto de fadas *A Chapeuzinho Vermelho* (PERRAULT, 1987). Ao invés disso, apresenta-se como uma personagem passiva e dissimulada, sendo, no texto paródico, o retrato de uma certa ingenuidade conveniente. Portanto, observa-se que a imagem do lobo canônico é subvertida pela intimidação que sofre, o que o leva a tentar reafirmar o seu lugar de “homem” quanto à relação que tem com Leocádia, uma mulher independente, vivida e assertiva.

Ao lado da constituição zombeteira das personagens, sublinha-se ainda a linguagem empregada no poema (HILST, 2018d). Em meio a uma miscelânea linguística, emerge o hibridismo hilstiano, que também é essencial à paródia na criação do seu “duplo destronante” (BAKHTIN, 1997). Esse traço se revela no entrecruzamento proposital de superfícies textuais das mais díspares – um conto de fadas e um poema obsceno – dentro da tradição literária e da cultura como um todo.

Assim, ao optar pela heterogeneidade discursiva, em processos de reflexão e refração de vozes, a autora paulista toma para a si a palavra de outrem e a transforma na sua própria palavra, a qual se desnuda no e pelo diálogo que rompe as fronteiras da estratificação das linguagens, ao mesmo tempo em que extrapola as balizas que determinam qualquer tipo de enquadramento, seja dentro da arte verbal, quanto aos gêneros literários, seja fora dela, quanto aos preconceitos de classe, orientação sexual, ocupação, idade ou gênero.

Em vista do que foi discutido, confirmamos que o cânone, juntamente com a sua erudição, vem sobreposto a um contexto considerado vulgar, oriundo de um mecanismo discursivo entendido como baixo, a paródia. Nesse processo de avizinhamo inusitado, descortina-se a praça pública de Rabelais (BAKHTIN, 2010), por meio da qual hierarquias são destruídas pelo riso e pela zombaria para que uma nova realidade nasça, no caso, a possibilidade de contestação de códigos naturalizados no imaginário coletivo em referência ao que se entende como “cânone”.

## REFERÊNCIAS

ACADEMIA BRASILEIRA DE LETRAS. *Dicionário da Língua Portuguesa*. 2. ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2008.

ALMEIDA, H. de. *Dicionário erótico da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Gráfica Olímpica, 1980.

ALVES, R. *Caindo na real: Cinderela e Chapeuzinho Vermelho para o tempo atual*. Campinas: Papyrus, 2004.

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

AZEVEDO FILHO, D. S. de. *Holocausto das fadas: a trilogia obscena e o carmelô bufólico de Hilda Hilst*. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária), Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, p. 58, 1996.

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 vivida*. 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.

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

FERRETTI, L. C. C. “Castigat ridendo mores”: o humor costumbrista nas páginas do periódico A encrenca (1914-1915), de Caxias do Sul. Dissertação (Mestrado em Letras, Cultura e Regionalidade), Faculdade de Letras, Universidade de Caxias do Sul, Caxias do Sul, p. 36, 2019.

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

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

PUGINA, Rosana Leticia. “Era uma vez” às avessas: a constituição paródica do poema “A chapéu”, de Hilda Hilst. *Scripta Uniandrade*, v. 19, n. 1 (2021), p. 375-394.

Curitiba, Paraná, Brasil

Data de edição: 07 ago. 2021.

- HILST, H. *Contos d'escárnio. Textos grotescos*. São Paulo: Globo, 2002a.
- HILST, H. *Cartas de um sedutor*. São Paulo: Globo, 2002b.
- HILST, H. Bestera. In: HILST, H. *Cartas de um sedutor*. São Paulo: Globo, 2002c. p. 100-107.
- HILST, H. *Pornô Chic*. São Paulo: Globo, 2018a.
- HILST, H. O caderno rosa de Lori Lamby. In: HILST, H. *Pornô Chic*. São Paulo: Globo, 2018b. p. 8-59.
- HILST, H. Bufólicas. In: HILST, H. *Pornô Chic*. São Paulo: Globo, 2018c. p. 219-237.
- HILST, H. A Chapéu. In: HILST, H. *Pornô Chic*. São Paulo: Globo, 2018d. p. 228-229.
- HILST, H. Berta & Isabô: um fragmento pornogeriátrico rural. In: H, Hilda. *Pornô Chic*. São Paulo: Globo, 2018e. p. 239-240.
- HOLANDA, C. B. de. *Chapeuzinho Amarelo*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2011.
- 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.
- KNOLL, L.; JAECKEL, G. *Léxico do erótico*. Sem tradução. Lisboa: Círculo de leitores, 1976.
- MORAES, E. R. Aquelas coisas e um pouco mais: a erótica senil. In: REGUERA, N. M. de A.; BUSATO, S. (Orgs.). *Em torno de Hilda Hilst*. São Paulo: Editora Unesp Digital, 2015. p. 115-119.
- PATI, C. História ou estória, qual é o certo?. *Revista Exame*, 6 dez. 2013. Disponível em: <https://exame.com/carreira/historia-ou-estoria-qual-e-o-certo/>. Acesso em: 19 mar. 2021.
- PÉCORA, A. Hilda Hilst: *call for papers*. *Germina Literatura*, ago. 2005. Disponível em: [https://www.germinaliteratura.com.br/literatura\\_ago2005\\_pecora.htm](https://www.germinaliteratura.com.br/literatura_ago2005_pecora.htm). Acesso em: 26 mar. 2021.
- PERRAULT, C. *A Chapeuzinho Vermelho*. Tradução de Francisco Balthar Peixoto. Porto Alegre: Kuarup, 1987. (Coleção Era uma vez, 3).
- PRATA, M. *Chapeuzinho vermelho de raiva*. Rio de Janeiro: Editora Globo, 1970.
- PRETI, D. *A linguagem proibida: um estudo sobre a linguagem erótica*. São Paulo: T. A. Queiroz, 1983.
- PUGINA, Rosana Leticia. “Era uma vez” às avessas: a constituição paródica do poema “A chapéu”, de Hilda Hilst. *Scripta Uniandrade*, v. 19, n. 1 (2021), p. 375-394.  
Curitiba, Paraná, Brasil  
Data de edição: 07 ago. 2021.

ROBLES, M. Fadas e bruxas. In: ROBLES, M. *Mulheres, mitos e musas*. Tradução de William Lagos e Débora Dutra Vieira. 3. ed. São Paulo: Aleph, 2019, p. 227-234.

ROSA, J. G. *Fita verde no cabelo*. Velha nova estória. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.

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

SODRÉ, P. R. Hilda Hilst e as bufólicas. *Revista Letras*, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, n. 78, p. 47-58, maio/ago. 2009.

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

WERNECK, H. Hilda se despede da seriedade. In: HILST, H. *Pornô Chic*. São Paulo: Globo, 2018. p. 244-250.

ROSANA LETÍCIA PUGINA é mestra em Linguística pela Universidade de Franca (2014) e doutora em Estudos Literários pela Universidade Estadual Paulista (2020). Fez doutorado-sanduiche na Universidade Nova de Lisboa em Portugal (2019). Além de diversos artigos publicados, tem ainda capítulos nos seguintes livros: *Linguagem, sentido e sociedade* (Pontes, 2017); *Mulheres contemporâneas* (Pedro & João Editores, 2019); *Literatura erótica e pornográfica: estudos teórico-críticos* (Bordô-Grená, 2020); e *Ciências da linguagem em perspectiva* (Pontes, 2020). Além disso, publicou a sua tese em formato de livro: "Um 'depoimento sócio-histórico-litero-pornô': relações dialógicas, carnavalização e corpo grotesco em *A casa dos budas ditosos*, de João Ubaldo Ribeiro" (Pedro & João Editores, 2020). Participa do Grupo de Estudos Bakhtinianos de Gêneros do Discurso (Universidade de Franca) e do Grupo de Estudos Filhas de Avalon sobre literatura de autoria feminina (Universidade Estadual do Ceará).