

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E NATURAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
MESTRADO EM LETRAS

ISABELA DE SOUZA DANTAS

DEUS, EROTISMO E MORTE: A SANTÍSSIMA
TRINDADE EM *A OBSCENA SENHORA D* DE
HILDA HILST

VITÓRIA
2021

ISABELA DE SOUZA DANTAS

DEUS, EROTISMO E MORTE: A SANTÍSSIMA
TRINDADE EM *A OBSCENA SENHORA D* DE
HILDA HILST

Pesquisa de Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras do Centro de Ciências Humanas e Naturais da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Letras.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Maria Mirtis Caser

VITÓRIA
2021

Ficha catalográfica disponibilizada pelo Sistema Integrado de
Bibliotecas - SIBI/UFES e elaborada pelo autor

D192d Dantas, Isabela de Souza, 1993-
Deus, erotismo e morte: : a santíssima trindade em A
obscena senhora D de Hilda Hilst / Isabela de Souza Dantas. -
2021.
109 f.

Orientadora: Maria Mirtis Caser.
Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Federal do
Espírito Santo, Centro de Ciências Humanas e Naturais.

1. Literatura brasileira contemporânea. 2. Hilda Hilst - A
obscena senhora D. 3. Deus. 4. Erotismo. 5. Morte. I. Caser,
Maria Mirtis. II. Universidade Federal do Espírito Santo. Centro
de Ciências Humanas e Naturais. III. Título.

CDU: 82

Isabela de Souza Dantas

Deus, erotismo e morte: a santíssima trindade em *A obscena senhora D* de Hilda Hilst

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras do Centro de Ciências Humanas e Naturais, da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para obtenção do Grau de Mestre em Letras.

Aprovada em 28 de julho de 2021.

Comissão Examinadora:

Profa. Dra. Maria Mirtis Caser (UFES)

Orientador(a) e Presidente da Comissão Examinadora

Profa. Dra. Fabíola Simão Padilha Trefzger (UFES)

Examinador(a) Titular Interno(a)

Profa. Dra. Andréia Penha Delmaschio (IFES)

Examinador(a) Titular Externo(a)



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO

PROTOCOLO DE ASSINATURA



O documento acima foi assinado digitalmente com senha eletrônica através do Protocolo Web, conforme Portaria UFES nº 1.269 de 30/08/2018, por
MARIA MIRTIS CASER - SIAPE 99992085
Departamento de Linguas e Letras - DLL/CCHN
Em 28/07/2021 às 16:44

Para verificar as assinaturas e visualizar o documento original acesse o link:
<https://api.lepisma.ufes.br/arquivos-assinados/238496?tipoArquivo=O>



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO

PROTOCOLO DE ASSINATURA



O documento acima foi assinado digitalmente com senha eletrônica através do Protocolo Web, conforme Portaria UFES nº 1.269 de 30/08/2018, por
FABIOLA SIMAO PADILHA TREFZGER - SIAPE 3324080
Departamento de Linguas e Letras - DLL/CCHN
Em 28/07/2021 às 17:11

Para verificar as assinaturas e visualizar o documento original acesse o link:
<https://api.lepisma.ufes.br/arquivos-assinados/238528?tipoArquivo=O>



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO

PROTOCOLO DE ASSINATURA



O documento acima foi assinado digitalmente com senha eletrônica através do Protocolo Web, conforme Portaria UFES nº 1.269 de 30/08/2018, por
VIVIANA MONICA VERMES - SIAPE 1312946
Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Letras
Programa de Pós-Graduação em Letras - PPGLe/CCHN
Em 04/08/2021 às 11:42

Para verificar as assinaturas e visualizar o documento original acesse o link:
<https://api.lepisma.ufes.br/arquivos-assinados/242616?tipoArquivo=O>

A mulher da voz multiplicava-se em inúmeras mulheres... Mas onde estava afinal a divindade delas? Até nas mais fracas havia a sombra daquele conhecimento que não se adquire com a inteligência. Inteligência das coisas cegas. Poder da pedra que tombando empurra outra que vai cair no mar e matar um peixe. Às vezes encontrava-se o mesmo poder em mulheres apenas ligeiramente mães e esposas, tímidas fêmeas do homem, como a tia, como Armanda. No entanto, aquela força, a unidade na fraqueza... Oh, estava exagerando talvez, talvez a divindade das mulheres não fosse específica, estivesse apenas no fato de existirem... Sim, sim, aí estava a verdade: elas existiam mais do que os outros, eram o símbolo da coisa na própria coisa. E a mulher era o mistério em si mesmo, descobriu. Havia em todas elas uma qualidade de matéria-prima, alguma coisa que podia vir a definir-se mas que jamais se realizava, porque sua essência mesma era a de “tornar-se”.

Perto do Coração Selvagem, Clarice Lispector

AGRADECIMENTOS

Esta dissertação, produzida em grande parte em um período político, social, sanitário e educacional nebuloso, só existe por conta do apoio, atenção e auxílio que recebi de queridos a quem dedico todo o meu afeto, admiração e gratidão:

Aos meus amores, Izac e Vic, pela aventura duradoura e por fazerem com que eu me sinta sã e salva e com sorte, mesmo em contextos tão difíceis. Nas horas em que mergulhei nuns escuros como Hillé, foram as mãos firmes e gentis de vocês que me fizeram emergir de volta. Palavras são insuficientes para expressar o quanto vocês significam para mim e o quanto é recompensador terminar um trabalho sobre tríade, sabendo que faço parte da melhor que existe.

Aos meus pais e a minha avó Fátima, pelas possibilidades infinitas. Vocês me permitiram um horizonte bem mais amplo do que o que tiveram e mesmo que as vezes isso seja motivo de assombro ou de pequenos choques ideológicos entre a gente, eu espero que vocês saibam que serei para sempre grata.

Aos meus irmãos, por me lembrarem de não levar as coisas tão a sério. Dan e Mig: ser a irmã mais velha de vocês é definitivamente o curso sem prazo de duração que eu mais gosto de fazer. Aproveito ainda para deixar uma nota de carinho a todos os meus outros familiares – Souzas e Dantas, próximos e distantes – pela partilha e pela diferença. Eu amo vocês.

À minha querida professora orientadora Maria Mirtis Caser, e também a Andréia Delmaschio, Fabíola Padilha, Ester Abreu e Ana Beatriz Gonçalves, por aceitarem compor a banca de avaliação do trabalho. Essa pesquisa não seria a mesma sem o olhar acurado, generoso e cuidadoso de vocês. Obrigada por me inspirarem, eu não poderia ter referências profissionais melhores.

Aos meus amigos, Aisha, André, Bárbara, Banny, Bianca, Clara, Denise, Eduarda, Ewerton, Fernando, Gabriela, Graziela, Gustavo, Jennifer, Jessica, Juliana, Laryssa, Letícia, Luiz, Lúcia, Marina, Nathália, Paulo, Rebeca, Renan, Ruth, Samantha, Thayná, Thayza, Thiago, Vitor e Wallysson por serem só ouvidos, sorrisos (e algumas lágrimas em conjunto) quando eu mais precisei. Quem tem amigo tem tudo. Não sei o que eu faria da vida sem vocês.

Às minhas companheiras do grupo de pesquisa “Mulheres com todas as letras”, Mariana, Nathalia, Fabrícia, Kamillan e Maristela. Que coisa boa poder contar com as nossas trocas. Alegria na vida é não andar – nem estudar – só.

Também agradeço aos que me auxiliaram no processo de aprendizagem, em especial o corpo docente do IFES que me preparou tão bem durante a graduação e aos professores do Programa de Pós-Graduação de Letras da UFES pela sequência na minha formação acadêmica.

Ao pessoal da SIP pelas orientações e pequenas gentilezas semestrais; à CAPES, pelo financiamento que tornou essa pesquisa viável.

E à Hilda, de novo e sempre, pelo susto.

Para a Isa (do futuro), com esperança.

RESUMO

Esta pesquisa propõe a análise do livro *A obscena senhora D* (1982), da escritora paulistana Hilda Hilst, objetivando investigar o modo com que traços dicotômicos como vida-morte, sagrado-profano, divino-humano e lucidez-loucura se apresentam reversíveis, confluem entre si e ressaltam o aspecto enigmático que circunda o universo literário hilstiano. A partir da narrativa que descortina as percepções de mundo da protagonista, verifica-se ainda de que forma as vivências de Hillé constroem os três principais eixos temáticos identificados no *corpus* ficcional selecionado – a saber, o erotismo, a morte e a ideia de Deus. Assim, para a consecução do objetivo proposto, o trabalho conta com a pesquisa bibliográfica a respeito da ficção hilstiana como metodologia. Paralelamente, também se ocupa da revisão da literatura especializada em relação aos temas analisados, baseando-se em conceitos postulados pela filosofia e pela psicanálise em consonância com teorias literárias. Do arcabouço teórico utilizado, destacam-se Georges Bataille, Jacques Derrida, Simone de Beauvoir e Shoshana Felman, cujas reflexões auxiliam na exploração das questões contidas em *A obscena senhora D*.

Palavras-chave: Literatura brasileira contemporânea. Hilda Hilst - *A obscena senhora D*. Erotismo. Deus. Morte.

ABSTRACT

This research proposes an analysis of the book *A obscena senhora D* (1982), by Hilda Hilst, a writer from São Paulo, aiming to investigate the way in which dichotomous traits such as life-death, sacred-profane, divine-human and lucidity-madness are reversible, converge between themselves and highlight the enigmatic aspect that surrounds the Hilst literary universe. From the narrative that unveils the protagonist's perceptions of the world, it is also verified how Hille's experiences build the three main thematic axes identified in the selected fictional corpus – namely, eroticism, death and the idea of God. Thus, to achieve the proposed objective, the work relies on bibliographical research on Hilst fiction as a methodology. At the same time, it is also concerned with the review of specialized literature in relation to the themes analyzed, based on concepts postulated by philosophy and psychoanalysis in consonance with literary theories. The theoretical framework used includes Georges Bataille, Jacques Derrida, Simone de Beauvoir and Shoshana Felman, whose reflections help to explore the issues contained in *A obscena senhora D*.

Keywords: Contemporary Brazilian Literature. Hilda Hilst – *A obscena senhora D*. Eroticism. God. Death.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	10
CAPÍTULO 1. A ESCRITA HILSTIANA.....	21
1.1 ALGUÉM-MULHER: FIGURAÇÕES DO FEMININO EM HILLÉ.....	30
CAPÍTULO 2. A VIA SACRÍLEGA DA SENHORA D.....	50
2.1 O ERÓTICO, O SAGRADO E O PROFANO.....	54
2.2 DEUS QUE É SEM SER.....	67
CAPÍTULO 3. VIDA-MORTE.....	73
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	96
REFERÊNCIAS.....	98

INTRODUÇÃO

Quero falar tudo nos meus textos e posso dizer ainda mais. Faço perguntas possíveis a mim mesma: se eu falasse com a voz do mundo, como falaria? Se eu falasse com a voz dos ancestrais (que representa o sangue e o sêmen dentro de mim) haveria a refulgência de uma nova voz? É preciso tentar tudo, experimentar tudo. Talvez assim a verdade, a resposta, seja encontrada. (...) As proposições são sempre ambiciosas, e os resultados? Não sei. Temos todos nós, escritores, os nossos textos infelizes, mas sempre sobra algum deles tatuado de sagrado e de magia.

Hilda Hilst

Por veicular reflexões sobre a obra *A obscena senhora D* de Hilda Hilst, já de início o texto aqui apresentado se depara com uma questão cara a qualquer pesquisa que pretenda seguir pela via dos estudos literários, a saber, “o que é a literatura?”. Múltiplas são as atribuições conferidas ao termo e antes de principiar a análise literária pretendida, faz-se necessário expor algumas considerações sobre a questão levantada e também sobre a perspectiva adotada na confecção deste trabalho. Assim, trazemos o estudo de Leyla Perrone-Moisés para verificar algumas das características que, historicamente, permearam o assunto:

‘Arte de representar a realidade por meio de palavras’. Essa é a acepção tradicional, desde que Aristóteles, em sua *Poética*, definiu a arte verbal como mimese, imitação. Mas ao longo dos séculos a resposta foi mudando. ‘Produção de discursos caracterizados por sua coerência interna e ausência de finalidade externa’ — é a acepção que tem sua origem na estética de Kant e na teoria dos românticos alemães. ‘Expressão verbal de sentimentos’ — é a acepção do romantismo vulgarizado. ‘Processo de comunicação que põe a ênfase na própria mensagem’ — é a acepção do formalismo russo (Jakobson) e das vanguardas do século XX. Todas essas acepções, mescladas em doses variadas e até mesmo contraditórias, chegaram até o século XX e permanecem subentendidas até hoje, causando confusões quando se trata de crítica literária e de ensino da literatura. *Não é possível, portanto, definir-se a literatura de modo essencial e intemporal.* A noção que temos ainda hoje de literatura data, em suas linhas gerais, do fim do século XVIII. Antes disso, a palavra “literatura” designava o conjunto de produções escritas em qualquer gênero. Desde então, ela passou a designar um tipo de discurso, uma instituição e uma disciplina escolar. (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 12 – grifos nossos)

O breve panorama historiográfico traçado por Perrone-Moisés demonstra que a questão não se encerra em uma resposta simples. Em consonância com o trecho grifado, Evando Nascimento (2014, p. 14), em nota introdutória ao ensaio de Jacques Derrida intitulado *Essa estranha instituição chamada literatura*, assina que a essência da literatura é não ter uma essência.

E justo por não possuir uma ou algum sentido preestabelecido é que não se pode apontar natureza nem função da literatura em si. Para o autor, o que reconhecemos como literatura deriva de convenções e intenções mais ou menos conscientes que “se estabelecem do lado de quem escreve e são reconhecidas como tais do lado de quem lê. Mas essa legitimação do literário em momento algum se faz de forma homogênea, nem tem duração permanente no tempo ou no espaço” (NASCIMENTO, 2014, p. 15).

A maleabilidade do conceito através dos tempos é o que possibilitaria, portanto, que o espaço da literatura não fosse somente o de uma “ficção instituída”, mas também o de uma “instituição fictícia”, à qual seria, a princípio, permitido “dizer tudo”, de acordo com Derrida. Daí que surge a estranheza de uma instituição que põe em questão e suspende performativamente os limites de toda e qualquer instituição.

Essa é a perspectiva literária que adotaremos na pesquisa. Como afirma Fabíola Padilha (2015, p. 41), a literatura, nutrindo-se do real de que parte, reapresenta-o, conferindo-lhe espessura, densidade e relevo. Entretanto, Padilha sinaliza para o fato de que reinventar literariamente o real implica reconhecê-lo a priori como *insuficiente*. Assim, longe de ignorar as acepções desenvolvidas ao longo do tempo ou o fato de que, historicamente, o que se estabeleceu como literatura foi (e, em grande medida, ainda é) de acesso reduzido e elitizado, é por visualizarmos como a autora mexicana Marina Fe (apud Marín, 2007, p. 551), que a literatura também pode ser “um espaço onde é possível organizar, representar, interpretar e articular experiências diversas”, possibilitando assim a exploração de ideais e valores dos distintos grupos socioculturais e linguísticos que determinam a construção do significado, da identidade de gênero e da sexualidade, por exemplo.

É em consonância com o pensamento de Marina Fe que entendemos que atualmente a literatura pode ser um espaço para averiguar a noção de alteridade como traço relevante da escrita produzida por mulheres, escrita essa que vem respondendo de diversas formas à tradição do discurso hegemônico propagado ao longo dos séculos, desmitificando

estereótipos e propondo novas representações, como declara a autora María Adriana Velasco Marín (2007, p. 552).

Ainda de acordo com Marín, é a partir da análise de textos escritos por mulheres que é possível descrever e interpretar as contribuições das escritoras não apenas em relação à historiografia da literatura, mas também em relação à crítica tradicional, o que, por sua vez, abre espaço para contestação da ideia de “universalidade” da expressão literária, uma vez que esta vem sendo histórica e majoritariamente atravessada por discursos específicos que se pretendem neutros.

Sabe-se que falar em mulheres é falar, como expõem Regina Dalcastagnè e Virgínia Leal (2015, p. 9), sobre um grupo heterogêneo e complexo, formado por identidades múltiplas e contraditórias, que não se esgotam no sexo biológico ou no gênero, mas que, em grande medida, partilham pressões e expectativas impostas por uma sociedade patriarcal. Em *O segundo sexo* (2009, p. 267), Simone de Beauvoir diz que não há nenhum destino (biológico, psíquico ou econômico) que dita a forma que a fêmea humana assume na sociedade. É o modo como a civilização se estabelece que cria as desigualdades entre gêneros, ratifica o pensamento de oposição binária e relega a mulher ao papel da alteridade, do *outro*.

Acrescentamos ainda o exposto em “Perspectivas e articulações de uma pesquisa feminista”, quando, ao falar de patriarcado e gênero, Debora Diniz adverte que as pedagogias do gênero, isto é, os discursos que engendram papéis específicos a partir do sexo biológico, são as garantias que reproduzem o sistema patriarcal:

A encarnação do gênero é desde sempre agressiva e nos torna isso que somos – superfícies naturalizadas pela ilusão ontológica do binarismo sexual com finalidades reprodutivas. [...] *sexo e gênero são categorias políticas que resignificam o acaso da matéria*. O gesto de sexagem dos corpos é o primeiro que instaura a ordem lexical entre sexo e gênero, fazendo-se crer que há uma anterioridade do sexo. A ilusão naturalista da sexagem é um dos pilares da moral patriarcal. Há uma cumplicidade entre a ilusão da natureza sexual e a ordem do patriarcado. (DINIZ, 2014, p. 12 – grifos nossos)

Constatando com Diniz a raiz social e, portanto, cultural, do sistema patriarcal vigente, argumentamos sobre a importância dos diversos estudos teóricos a respeito das vozes historicamente silenciadas ou desprivilegiadas. Como escreve Jaime Ginzburg no texto

“Literatura e Direitos Humanos: notas sobre um campo de debates” (2012), tanto a criação quanto a circulação de palavras estão vinculadas a interesses sociais.

Assim, quando tais interesses são excludentes, é necessário, para a manutenção do controle das relações sociais, evitar que se desenvolva uma linguagem propícia e de resistência da parte dos grupos excluídos, que, não raras vezes, tiveram suas vivências apagadas, distorcidas e/ou manipuladas pelos discursos oficiais.

Daí a importância de se adotar uma ótica a partir da crítica literária feminista: não é sobre reduzir o estudo ao aspecto biologizante, mas evidenciar de que modo essas vozes historicamente suprimidas narram a si próprias, bem como expor a pluralidade de perspectivas que essas narrativas incitam.

Em um contexto político como o que vivemos, em que o representante do maior símbolo de poder social, isto é, o chefe de Estado, fomenta, em discursos diretos ou indiretos, o ódio, a exclusão, bem como a opressão (de gênero, de etnia, de classe, de identidade sexual, entre outras vertentes), é imprescindível o exercício de escuta, leitura e análise de textos que ousam subverter a linguagem autoritária que se pretende hegemônica.

É, portanto, a partir desses conceitos que sustentamos a leitura de *A obscena senhora D*, de Hilda Hilst (1930-2004), poeta, cronista, ficcionista e dramaturga, que se encontra entre as vozes autorais femininas que adentraram o espaço do cânone da literatura brasileira contemporânea. Mas se falamos de cânone, faz-se necessário também dedicar algumas linhas ao assunto.

De acordo com o E-dicionário de termos literários, a etimologia da palavra vem do grego “kanon” e “designava uma espécie de vara com funções de instrumento de medida; mais tarde o seu significado evoluiu para o de padrão ou modelo a aplicar como norma” (DUARTE, 2009). Assim, o cânone serve como um parâmetro, como uma régua de qualidade: um cânone literário é composto por uma seleção de obras literárias reconhecidas por autoridades da área que servem como modelos.

O que não se pode perder de vista, é que, como afirma Terry Eagleton, o “cânone literário” é

(...) modelado por determinadas pessoas, por motivos particulares e num determinado momento. Não existe uma obra ou uma tradição

literária que seja valiosa *em si* (...) Valor é um termo transitivo: significa tudo aquilo que é considerado como valioso por certas pessoas em situações específicas, de acordo com critérios específicos e à luz de determinados objetivos. (EAGLETON, 2006, p. 17)

Como o autor, entendemos que a literatura pode ser tanto uma questão daquilo que as pessoas fazem com a escrita como daquilo que a escrita faz com as pessoas e que há sempre juízos de valor – conscientes ou não – que perpassam as predileções de algumas obras em detrimento de outras. Dito isso, o que queremos ao afirmar que a escrita de Hilda Hilst se insere no cânone literário brasileiro é dizer que a sua produção artística atingiu um espaço dentro da crítica literária especializada que lhe conferiu valor linguístico e estético.

Apesar desse reconhecimento, o espaço conferido a Hilda Hilst, à semelhança do lugar ocupado por Hillé, a narradora de *A obscena senhora D* e foco de estudo desta dissertação, nos parece um *entrelugar*: embora a autora contasse com o apoio da crítica, de maneira geral sua escrita era ignorada pelo grande público. Mesmo na academia, um dos principais locais de circulação da obra, sua projeção não costumava ser ampla.

Em *A obscena senhora D*, somos apresentados à Hillé, uma mulher que pensa a fundo a sua condição humana. Também chamada de senhora D, “D de Derrelição, ouviu? Desamparo, Abandono, desde sempre a alma em vaziez” (HILST, 2016, p. 11), Hillé é a narradora sexagenária de um monólogo que percorre quase toda a história.

Durante sua fala, ela flerta com questões metafísicas e com a ideia de (in)finitude da vida ao construir numa linha de tempo descontínua entre passado, presente e futuro – misturando, desse modo, memórias, vivências e previsões, a ponto de nem sempre ser possível ao leitor distinguir os tempos narrados –, sua relação consigo mesma, com o mundo, bem como sua relação erótica-amorosa com Ehud, agora apenas *in memoriam*. Essa desordem narrativa parece evidenciar o que Tailane de Jesus Sousa menciona no artigo “A problemática da voz feminina na contemporaneidade”:

[...] escritoras contemporâneas problematizam as noções “tradicionais” de tempo-espço na sua escrita literária, engendrando uma percepção do tempo de forma distinta. Portanto, seguramente, também é a partir da perversão da lógica temporal exercida em suas narrativas que essas autoras propõem problematizar a inserção do feminino como sujeito de enunciação do discurso literário. Além do tempo, a linguagem torna-se sintomática dessa atitude: a língua, bem

como a cenografia que ela instaura, não se condiciona como mero elemento imerso no tecido literário, mas como construto essencial e autorreferente na composição desse texto. Tais traços, inseridos na composição do artifício da voz feminina, seriam singularidades expressas no recurso da autoconsciência. Diante disso, podemos inferir que, no corpo de suas produções literárias, essas autoras assumem um projeto de desejo reivindicatório. (SOUSA, 2015, p. 105)

Sobre a questão do desejo, recorremos à escritora Patricia de Souza, para quem toda escritura está estritamente ligada ao tema. Como a linguagem, em sua forma material bruta, está completamente desprovida de sentido até ser uma palavra falada, sentida, escrita e encarnada por alguém, a autora afirma que sem desejo em movimento não existiria produção de signos, nem linguagem ou comunicação. Escrever, portanto, seria sair da clandestinidade para resgatar esse desejo, seria assumir uma briga no plano social para ganhar um espaço, uma luta por uma identidade tão volátil quanto sujeita a leis e regras que nem sempre nos pertencem.

Souza afirma ainda que a identidade não é constante nem única, mas que muda todo o tempo, é sempre um canteiro de obras. O *quem* é importante nesse aspecto: quem nomeia, quem assinala. Origem, nome, sexo (gênero, que ao ser sexuado, homem/mulher, se converte em um problema político e deixa de ser somente gramatical) e cor de pele são algumas das marcas para quem decide falar.

A escrita de Hilda Hilst (o principal *quem* desta pesquisa) produzida durante cinquenta de seus setenta e três anos de vida, tinha como propósito a comunicação com o outro através da materialidade da linguagem. Hilst queria escapar dos conceitos, ou melhor, superá-los a partir da palavra.

Para ela, a literatura (e apenas ela) seria a exata medida do sujeito que se procura, como afirma Alcir Pécora. Daí talvez o motivo para a anarquia de gêneros literários que vemos em sua prosa poética, os temas existenciais e metafísicos repetidamente retroalimentados, os personagens como “proliferações discursivas impossíveis de serem contidas numa unidade psicológica estável” (PÉCORA, 2018, p. 410).

Em *A obscena senhora D*, é principalmente a partir dos relatos de Hillé durante o seu autoexílio doméstico que se descortinam as percepções da personagem, para quem a dor

de viver sem a certeza de um “sentido último” faz com que gradualmente sua noção de identidade pessoal seja cindida e fragmentada. Decidida a viver no vão da escada, ela narra a partir do ponto em que se viu “afastada do centro de alguma coisa” (HILST, 2016, p. 11) a que não soube dar nome.

Como em tantas outras personagens hilstianas, a percepção agônica do fardo existencial se experiencia no corpo, que se move em desconforto pela iminência da deterioração (e morte): “Que coisa a gente, a carne, unha e cabelo, que cores aqui por dentro, violeta vermelho. Te olha. Onde você está agora? Tô olhando a barriga. É horrível, Ehud. E você? Tô olhando o pulmão. Estufa e espreme. Tudo entra dentro de mim. Tudo sai”. (HILST, 2016, p. 25)

Para Hillé, possuir uma natureza dual, como define Ernest Becker em *A negação da morte*, isto é, ter uma parte simbólica (a construção identitária do “eu” que imagina e tem consciência de mundo) e uma parte mortal (o corpo físico), é motivo de angústia. Nesse sentido, a decisão de mudar-se para o vão da escada soa como um estamento da condição psicológica da personagem: mantendo-se nesse espaço físico, sem acesso ao pavimento superior, Hillé reafirma corporalmente sua impossibilidade de ascensão (psicológica, espiritual ou qualquer outra).

Ela está ciente de que há algo além do espaço que ela ocupa, mas isso não o torna disponível. Se, no plano mental, ela se vê no entrelugar razão e loucura¹, à margem do senso comum, no plano físico, habitar um lugar da casa impróprio para isso apenas reforça a ideia de não-lugar em que se encontra a personagem, sempre na tentativa de compreender o incognoscível.

Para além dos múltiplos eixos temáticos possíveis de análise graças à busca de Hillé, o motivo pelo qual a presente pesquisa dedica-se ao estudo de *A obscena senhora D* está em sintonia com a afirmação do crítico literário e organizador do acervo de Hilda Hilst, Alcir Pécora (2001), para quem a obra sintetiza um momento de perfeito equilíbrio de desempenho, no qual se cruzam todos os grandes temas e registros da prosa de ficção que Hilst vinha praticando desde o início dos anos 70.

¹ Aqui utilizamos o termo do mesmo modo proposto por Carola Saavedra (2018, p. 420): não no sentido de um diagnóstico, mas de um espaço fora da “razão”, da lógica cartesiana.

Além disso, na narrativa há pequenas marcas que possibilitam a leitura a partir do viés autoficcional². Como afirmou Hilda Hilst, “a senhora D, aliás, foi a única mulher com quem eu tentei conviver – quer dizer, tentei conviver comigo mesma, não é?” (HILST, 2018, p. 429). Em outro registro³, Hilst declarou que a ficção aparecia como imagens dela mesma. Imaginava que podia ser várias pessoas – vários homens, várias mulheres, – e, a depender de como se sentia consigo mesma e com o mundo, surgia uma personagem.

Essa última fala de Hilst nos lembra o texto de Eurídice Figueiredo, *Autoficção feminina*: a mulher nua diante do espelho, quando a autora recupera o pensamento de Régine Robin, para quem, na busca de uma identidade pluralizada pelos fantasmas de auto-engendramento, “existe uma zona limite, uma margem em que a passagem ao ato tende a apagar as fronteiras entre o mundo fantasmático do autor e o real sociobiográfico” (ROBIN, 1997 apud FIGUEIREDO, 2010, p. 16).

Em *A obscena senhora D* é possível notar o apagamento dessas fronteiras. Além disso, tal como Arlete Parrilha Sendra, entendemos que, seguindo o roteiro que está dentro de si própria, Hilda Hilst se apoia em sua identidade pessoal e na obra – em cena – se desvela. Ela se apresenta em todos os seus textos, personagem principal, jamais coadjuvante. Os protagonistas são os “eus” que registram, de maneira visceral, o diálogo de Hilst com a vida. Sendra afirma:

Hilda desvela as acontecências da vida, mostra a vida em alicerces de crueza, mostra o homem perdido em seus vazios, vazios preenchidos, muitas vezes, por estranhas oscilações que vão do escatológico ao espiritual, documentados por uma consciência sombria, em dobras do sentido. Registrando o mundo pela ótica da mulher, Hilda quebra as lentes que eufemizam o acontecer e mostra a vida em sua obscenidade cultural, em percurso do baixo ao sublime e desficcionalando sua literatura ficcional, metaforicamente grita: eu vi. Eu vejo. Eu denuncio. (SENDRA, 2018, p. 14)

² Provém do vocábulo autoficção, cunhado pela primeira vez por Serge Doubrovsky em *Fils* (1977). Para o autor: “a autoficção é o meio de tentar retomar, recriar, remodelar num texto, numa escrita, experiências vividas – de sua própria vida –, que não são de modo algum uma reprodução, uma fotografia... É literal e literariamente uma reinvenção” (DOUBROVSKY apud NASCIMENTO, 2007, p. 64).

³ Entrevista concedida à Sônia Mascaro de Amorim denominada “Hilda Hilst, uma conversa emocionada sobre a vida, a morte, o amor e o ato de escrever” (1986), publicada em *O Estado de São Paulo* em 21 de junho de 1986.

Assim, apostar nessas chaves de leitura evidencia o desejo, como pesquisadora, de contribuir para a fomentação da análise do conjunto da obra de uma das escritoras brasileiras mais prolíficas, bem como evidenciar a importância da literatura produzida por mulheres.

Sabe-se que ao longo do tempo a recepção do trabalho de Hilda Hilst foi – e continua sendo – gradualmente ampliada. Se antes os seus leitores eram “uma espécie de militância rara”, como brinca Zélia Duncan na abertura do livro *132 crônicas: cascos e carícias e outros escritos de Hilda Hilst* (2018), nas últimas décadas o público leitor de Hilst cresceu de maneira considerável, em parte pela atenção e extensa reedição da obra por editoras como a Companhia das Letras e a Globo.

De acordo com arquivo⁴ escrito por Alcir Pécora e lançado pela UNICAMP em abril de 2018, graças a um levantamento de dados feito por Cristiano Diniz, é possível observar como a fortuna crítica a respeito da literatura hilstiana também aumentou vertiginosamente. Segundo esse registro, de 1949 a 2017 foram produzidos: 209 capítulos e livros, 782 artigos (em periódicos, jornais e revistas), 88 entrevistas e 184 trabalhos acadêmicos (monografias, dissertações e teses acadêmicas), num total geral de 1263 referências.

Com os dados também foi possível observar que até 2001 o número anual dessas referências variava entre um e dois. Em alguns anos não houve trabalho algum citando a autora. A partir de 2002, no entanto, o número de referências sobe para três e duplica no ano seguinte. Em 2008, a contagem sobe de treze para mais e em 2012 chega ao pico de dezessete dissertações ou teses anuais sobre Hilda Hilst: mais de uma por mês.

No mesmo ano de publicação desses dados, Hilst foi homenageada na 16ª edição da Festa Literária Internacional de Paraty (FLIP). Também houve o lançamento do documentário *Hilda Hilst pede contato*, dirigido por Gabriela Greeb e, além disso, inspirado em dois textos hilstianos, o filme *O unicórnio*, de Eduardo Nunes. Coincidentemente, em maio de 2018 a primeira versão da pesquisa aqui apresentada foi concluída.

⁴ Disponível em: <https://www.unicamp.br/unicamp/sites/default/files/2018-07/Notas_sobre-a-Fortuna-critica_Hilda-Hilst.pdf>. Acesso em: 18 abril 2020.

Apresentada originalmente por mim como Trabalho de Conclusão de Curso de Licenciatura em Letras-Português no Instituto Federal do Espírito Santo sob orientação de Andréia Delmaschio e a denominação *Rastros da morte em A obscena senhora D*, o estudo – como sugere o título –, a princípio, se concentrava em torno de apenas um tema axial. Aqui, no entanto, divide-se em três (o erotismo, o sagrado e a morte), a fim de contemplar um aspecto mais abrangente da narrativa, observando como tais motes afetam a narradora Hillé, uma mulher de sessenta anos que vive em autoexílio doméstico enquanto transita entre o luto pela perda do seu marido, Ehud, e a busca por respostas para as próprias crises existenciais.

O objetivo é analisar o modo como os temas supracitados são retratados no *corpus* ficcional escolhido e investigar a construção e a desconstrução da personagem Hillé considerando sua identidade de gênero e os traços estruturais apresentados na narrativa, discutindo ainda de que modo conceitos dicotômicos como vida-morte, sagrado-profano, divino-humano e lucidez-loucura se desenvolvem, complementam e se mesclam na prosa poética hilstiana.

Para a consecução da proposta, utilizamos a pesquisa bibliográfica atinente à ficção da escritora Hilda Hilst. Paralelamente, também nos ocupamos da revisão da literatura especializada em relação aos temas da morte, erotismo e o sagrado, recorrendo, por vezes, a conceitos postulados pela filosofia e pela psicanálise em consonância com teorias literárias. Nesse sentido, nosso aporte teórico conta com as contribuições de Eliane Robert Moraes, Ernest Becker, Georges Bataille, Jacques Derrida, Judith Butler, Simone de Beauvoir, Shoshana Felman, Rudolf Otto, entre outros.

Dentre a ampla fortuna crítica de Hilda Hilst acessível atualmente, foram selecionados alguns trabalhos que contribuíram com esta pesquisa. Como expõe Jacques Derrida em *Salvo o Nome*, é necessário sempre mais que um para falar: é necessário que haja várias vozes. Portanto, para além das que já foram citadas nessa apresentação, destacamos ainda os livros *Em torno de Hilda Hilst*, organizado por Nilze Maria de Azeredo Reguera e Susanna Busato, *Por que ler Hilda Hilst*, organizado por Alcir Pércora, *Eu e não outra* e, por fim, *Cadernos de Literatura*, a edição dedicada a Hilda Hilst.

Na ficção hilstiana, é recorrente o uso de tríades: na primeira história de *Fluxo Floema*, “Fluxo”, são três os personagens que se sobressaem. O mesmo acontece em “O

unicórnio”, “O projeto” e na narrativa tripla de *Tu Não Te Moves de Ti*. Em *A obscena senhora D*, Hillé, Ehud e Deus (Porco-Menino) também figuram no centro da narrativa.

De acordo com Chevalier e Gheerbrant (1982), simbolicamente o três é um número universalmente fundamental porque representa a unidade subjacente ao múltiplo, e expressa a totalidade através das múltiplas formas, como vemos nos três níveis do cosmo (criação, conservação e destruição), nos diferentes aspectos de um mesmo ser (corpo, mente e espírito) e do tempo (passado, presente, futuro). Em referência, aqui também desdobramos a pesquisa em três capítulos:

No primeiro, discorreremos sobre a biografia de Hilda Hilst e o panorama geral da obra estudada. Em seguida, analisamos a personagem Hillé a partir dos relatos que descortinam as percepções de mundo da personagem, a fim de verificar de que modo as vivências da narradora a tornam, nos dizeres da própria personagem, “alguém-mulher” e de que modo a perspectiva de gênero influi – ou não – em sua realidade e busca pessoal.

No segundo capítulo, desenvolvemos a análise da via transcendental que a narradora intenta fazer. A partir disso, mapearemos de que modo Hillé se corresponde com as manifestações divinas e, especialmente, com a falta delas. Analisar o anticonceito de Deus da maneira como *A obscena senhora D* o apresenta é o principal objetivo dessa seção que também trata do erotismo e de sua constituição como elemento estrutural na história. Os dois assuntos se complementam, pois é a relação erótica-amorosa desenvolvida com o divino o ponto fundador dos pares opositivos sagrado-profano e divino-humano no livro analisado.

Quanto ao último capítulo, destina-se ao tema da morte, ao modo como ela dialoga com os outros traços já retratados e como ela, por fim, usurpa o posto da personagem principal. Essa última sessão se ocupa da análise de como a construção da personagem Hillé e dos traços que compõem a narrativa ressoam na obra de Hilda Hilst e corroboram com a marca de sua escrita.

CAPÍTULO 1. A ESCRITA HILSTIANA

E nenhuma emoção, só essa de estar aqui se dizendo, cores,
calêndulas, anêmonas, espumas sobre um rio leitoso, onde?
Onde? Alguém se atirou no Ouse... Quem?

Hilda Hilst

Quando Hilda Hilst publicou *A obscena senhora D* pela primeira vez, em 1982, já contava com uma vasta obra poética, teatral e ficcional. O seu primeiro trabalho, a coletânea de poemas *Presságio*, havia sido lançado em 1950; na janela de tempo entre esse marco inicial e o ano de publicação da prosa poética aqui analisada, a autora publicou onze livros poéticos, oito peças de teatro e ainda quatro ficções.

Apesar da escrita profícua, Hilst contava com um público leitor pequeno. Era frequente que Hilst reclamasse disso em entrevistas (que se avolumaram especialmente após os anos 90, quando ela declarou que pararia de escrever literatura “séria” e se concentraria em “bandalheiras”), como pode ser visto em *Fico besta quando me entendem* (2013), livro de Cristiano Diniz que reúne e organiza cronologicamente um compilado de vinte entrevistas concedidas por Hilst durante a vida.

Em uma entrevista de 1977 realizada por Clelia Pisa e Maryvonne L. Petorelli, Hilst diz “eu sempre tentei me aproximar do outro (...) a dificuldade de comunicar é muito grande. Eu sou editada, mas não sou lida”. Na sequência, quando contestada sobre prêmios importantes que teria recebido, ela volta a afirmar:

Sim. Sou alguém sobre quem as pessoas falam, mas meus livros não são lidos (...) acho que as tentativas que eu fiz em seguida, meu teatro, a ficção, foram tentativas de aproximação. Um ir em direção ao outro. Mas algo de trágico aconteceu, porque foi um fracasso completo, a distância ainda é muito grande.” (DINIZ, 2013, p. 42).

No mesmo registro, há uma última queixa: “escrevi oito peças para o teatro, dez textos, minhas coletâneas de poesia, e nada, sempre nada: *estou à margem*” (p. 44, grifos nossos). Dez anos depois, quando entrevistada por Caio Fernando de Abreu, disse: “tive

um certo ressentimento de não ser lida, porque quando comecei a escrever ficção, senti que minha prosa era um passo à frente” (DINIZ, 2013, p. 98).

Já em 1989, quando, após a publicação de *Amavisse* (datado no mesmo ano), declarou para o *Correio Popular* que este seria o seu último livro “sério” publicado, sua justificativa foi: “Não vou publicar mais nada nesse sentido (...) porque considere um desaforo o silêncio. O editor não faz nada para que leiam os autores brasileiros. É uma despedida mesmo” (DINIZ, 2013, p. 105).

Não é como se Hilda Hilst desconsiderasse o contexto social e político do nosso país. Na entrevista para o amigo Caio Fernando de Abreu, quando o autor pergunta “Desde fluxo-floema, de 1970, você corre à margem na literatura brasileira. Por que você acha que acontece isso? Será que a tua literatura atemoriza as pessoas?”, ela diz:

Eu tinha tanta vontade de saber... Você não tem ideia? Eu acho que é assim: são 30 milhões de analfabetos, mais ou menos 70 milhões de pessoas com uma vida miserável – isso é o nosso país. Não acho que atemorize as pessoas. O que acontece é que elas estão preocupadas com outras coisas. Não há por que minha literatura ter prioridade, existem coisas mais imediatas. Daqui a algum tempo, talvez... (DINIZ, 2013, p. 99)

Hilst compreendia as dificuldades de se escrever no Brasil. Ainda assim, dedicou a vida ao ofício e, apesar das adversidades com editoras, tiragens de exemplares e com o estigma de “escritora difícil”, logrou relativo sucesso: em 1962, recebeu o *Prêmio PEN Clube de São Paulo*, por *Sete Cantos do Poeta para o Anjo* (1962). Sete anos depois, recebeu o prêmio *Anchieta*, pela peça *O Verdugo. Ficções* (1977) recebeu o prêmio de melhor livro do ano pela APCA.

A mesma instituição tornou a premiá-la em 1981 com o *Grande Prêmio da Crítica para o Conjunto da Obra*. Em 1984 e em 1993, Hilst recebeu dois Prêmio Jabuti por *Cantares de Perda e Predileção* (1983) e *Rútilo Nada* (1993). *Cantares de Perda e Predileção* também lhe rendeu o *Prêmio Cassiano Ricardo*, do *Clube de Poesia de São Paulo*.

Para além das premiações, críticos literários como Anatol Rosenfeld, Leo Gibson Ribeiro e Nelly Novaes Coelho dedicaram-se a sua obra. Sobre a prosa poética hilstiana, o crítico norte americano Thomas Colchie chegou a afirmar: “o potencial e o impacto de

suas palavras não têm nada semelhante, fora a experiência única de Guimarães Rosa, no domínio da língua portuguesa. Ela é, talvez, mais universal do que Guimarães” (DINIZ, 2013, p. 47).

Nesse sentido, nos parece sintomático que mesmo uma escritora que possuía visibilidade e prestígio como Hilda Hilst relate a sensação de marginalidade, uma aproximação da insígnia “maldita” que ronda alguns autores. De fato, em *Fico besta quando me entendem*, há textos em que o termo é empregado para falar de Hilst e/ou de sua escrita, como na entrevista “Potlatch, a maldição de Hilda Hilst” (1984), de José Castello, e “Hilda Hilst” (1998), de Bruno Zeni.

Sobre essa questão, rememoramos as contribuições da escritora peruana Patricia de Souza sobre *malditismo* e escritas extraterritoriais em *Eva no tiene paraíso* (2011). Para a autora, o malditismo é consequência de uma determinada posição no mundo, assumida a partir de uma busca de liberdade. No entanto, Souza adverte que é preciso distinguir entre o malditismo por vezes desejado por autores homens e o malditismo como fatalidade social. Para a autora:

As mulheres que têm escrito e seguem escrevendo não são malditas por uma decisão pessoal, mas antes padecem uma série de circunstâncias [...] para poder entrar no mundo masculino da literatura. Sejam precisas: as mulheres não são senão uma prótese do patriarcado literário, por chamá-lo de algum modo. Por isso me parece importante compreender que a marginalidade, estigmatizada como malditismo, pode levar-nos a pensar que se trata de uma condição eleita, escolhida livremente, quando na realidade é uma forma de castigo de parte de uma sociedade que não tem respeitado o contrato social que a legitima, a dizer, a igualdade entre homens e mulheres. Por isso não é fácil aceitar uma série de determinismos sobre as mulheres que têm decidido escrever e publicar, que sejam vistas como um epifenômeno repetitivo, castrado pela lei e o *logos* masculino⁵. (SOUZA, 2011, p. 30)

Quando Souza expõe que as mulheres são “uma prótese do patriarcado literário”, indiretamente denuncia o discurso androcêntrico que produziu o apagamento das figuras femininas enquanto sujeitos do discurso ao longo do tempo. Como afirma Vera Queiroz (1997, p. 34), a tradição da literatura tem sido eminentemente masculina e autorreferente, constituindo um campo intelectual que aspira a deter o capital simbólico

⁵ A tradução do texto utilizada aqui foi cedida pela escritora e Prof^a. Dr^a. Andréia Delmaschio (IFES campus Vitória) que, até o momento da confecção dessa pesquisa, prepara o livro de Patricia de Souza para sua primeira edição em português.

do saber sobre o literário. Nas palavras da própria Hilda Hilst: “existe um grande preconceito contra a mulher escritora. Você não pode ser boa demais, não pode ter uma excelência tão grande. Se você tem essa excelência e ainda por cima é mulher, eles detestam e te cortam” (HILST, 2018, p. 429).

Tal fala, recuperada pela escritora Carola Saavedra no posfácio de *Da prosa* (2018), edição feita pela Companhia das Letras que compila todo o trabalho de ficção de Hilst, é acompanhada por uma série de considerações biográficas sobre Hilda Hilst. Uma passagem, em especial, é pertinente ao nosso trabalho pois perpassa a perspectiva de gênero que buscamos evidenciar nesta pesquisa:

Ser mulher parece ter sido para Hilda uma batalha na qual só havia extremos, luz ou sombra: “Minha mãe me contou que, quando eu nasci, ao saber que era uma menina, ele [pai] disse: ‘Que azar!’ [...] Quando ele soube que era uma menina, falou daquele jeito. Uma palavra que me impressionou demais: *azar*. Aí eu quis mostrar que era deslumbrante”.
(...) esse excesso de luz e sombra ricocheteia em suas personagens, mulheres-deslumbre versus mulheres-latrina. (SAAVEDRA, 2018, p. 429)

As contradições e perspectivas de sua condição de mulher atravessam, portanto, biografia e escrita. Sabe-se que Hilda de Almeida Prado Hilst nasceu em Jaú, em 21 de abril de 1930, sendo a única filha do casal – que nunca se casou formalmente, fato incomum para o início do século XX – Bedecilda Vaz Cardoso e Apolônio de Almeida Prado Hilst. Apolônio, fazendeiro de café e entusiasta do movimento modernista, era poeta e padecia de esquizofrenia paranoide.

A doença, apesar de diagnosticada apenas em 1935, parece ter sido um fator relevante para o fim do relacionamento amoroso e a consequente mudança de Bedecilda com os filhos⁶ para Santos ainda no verão de 1932. Também é uma das explicações para o pouco contato paterno que Hilda Hilst teria ao longo da vida e ainda para o impacto da temática lucidez/loucura posteriormente implementada em seu trabalho.

⁶ Folgueira e Destri (2018, p. 21) afirmam que antes de conhecer Apolônio Hilst, Bedecilda Vaz Cardoso foi casada com Franklin Cardoso, com quem teve três filhos. Duas crianças faleceram ainda pequenas, mas Ruy, irmão mais velho de Hilda, mudou-se com a mãe quando esta se separou do primeiro marido e migrou de Barbacena/MG para Jaú/SP.

Como afirma Eliane Robert de Moraes, a exemplo da senhora D, Hilst se entrega a uma busca que atende pelo nome de loucura, a ela revelada desde cedo como realidade, ameaça e fantasia:

Pode-se imaginar que, diante da delicada situação paterna, a escritora tenha pouco a pouco se delegado a imperiosa tarefa de transformar o sofrimento da doença em matéria de conhecimento. E o fez com tamanha obstinação que, como confirmam todos os seus escritos, o desejo de conhecer a loucura jamais viria a se dobrar aos intentos de domesticá-la. Se pai e louco reverberam na literatura hilstiana, não raro se confundindo, sua aparição está quase sempre vinculada a um ato de revelação que, à maneira das epifanias, se impõe em tom grave e solene. Por isso, os tresloucados da autora pouco se acomodam à nomenclatura médica, adaptando-se bem menos à categoria dos doentes mentais que à dos lunáticos, desvairados ou desatinados. Não é a psiquiatria, portanto, nem a psicologia ou mesmo a psicanálise que fornecem as chaves para o entendimento dessas criaturas, mas antes aqueles saberes mágicos que retiram o louco do surto para reconhecê-lo na exuberância do transe. (MORAES, 2020, p. 70)

A exuberância do transe: estudando desde os sete anos em um colégio de freiras em São Paulo, Hilda Hilst teve contato com relatos de experiências místicas cristãs. O ingresso no colégio, no entanto, quase não ocorreu. O fato de Bedecilda ser uma mulher divorciada (duas vezes) quase impediu a admissão da filha. Como expõem Laura Folgueira e Luisa Destri (2018, p. 28) na biografia *Eu e não outra – a vida intensa de Hilda Hilst*: “a menina só foi admitida porque Bedecilda conhecia a diretora. Ao saber a história da nova aluna, não foram poucas as mães que protestaram, nada felizes em ver suas pequenas estudando com a filha de uma desquitada”.

Foi a mãe desquitada, no entanto, quem criou Hilda e custeou boa parte dos seus estudos até a vida adulta. Hilst, que era uma leitora assídua desde criança, “tinha gosto por biografias de santas. De tanto ler sobre o assunto, ficou com uma vontade: *ser santa*. Na menor das possibilidades, freira” (FOLGUEIRA; DESTRI, 2018, p. 31). O sonho infantil não vingou e ela acabou graduando-se no curso de Direito do Largo São Francisco, embora também não tenha exercido por mais do que alguns meses a profissão. Hilst tornou-se poeta e, mais tarde, aos 36 anos, construiu em Campinas, em terras herdadas pela mãe, a Casa do Sol, uma chácara aos moldes dos mosteiros carmelitas, onde passou a residir para se dedicar integralmente à sua escrita.

Na Casa do Sol escreveu boa parte de sua ficção, na qual as personagens femininas são muitas vezes relegadas ao segundo plano, frequentemente encerradas em seus papéis de esposas. Em *Tu Não te Moves de Ti* (1980) e *Com Meus olhos de Cão* (1986), por exemplo, conhecemos Rute e Amanda, respectivamente: em ambas as histórias, elas compõem o plano raso da realidade que agora, no tempo da enunciação, causa horror aos protagonistas masculinos.

Quando perguntada sobre a razão para que a maioria de suas personagens fosse composta por homens, cabendo às mulheres quase sempre o papel de “estorvo”, Hilst diz: “porque meus personagens pensam muito. É difícil você imaginar uma mulher assim, com tudo isso na cabeça” (DINIZ, 2013, p. 180).

Na contramão dessa declaração e em oposição às “mulheres-latrina”, a mesma Hilda Hilst que afirma que são raras as mulheres com fantasias muito enriquecedoras é a que nos apresenta com “mulheres-deslumbre”, como Agda (*Kadosh*, 1973), Maria Matamoros (*Tu Não Te Moves de Ti*, 1980) e Hillé (*A obscena senhora D*, 1982). Sobre essa última, em especial:

A mulher que em outros livros de Hilda Hilst é relegada a objeto, a ironia, em *A obscena senhora D*, sofre uma transformação, adquire profundidade, aqui é ela toda busca e espírito, enquanto Ehud, seu marido, pede o cotidiano, o raso. (SAAVEDRA, 2018, p. 429).

Como os protagonistas masculinos Ruiska, Hiram, Tadeu, Axelrod, Amós entre tantos outros, Hillé, apesar de não compartilhar com eles o gênero, também se destaca por conta da sua busca existencial. Ela não é uma matemática como Isaiiah (*Pequenos discursos e um grande*, 1977), nem dirige uma empresa importante como Tadeu (*Tu não te moves de ti*, 1980) ou leciona em uma universidade como Amós Kéres (*Com meus olhos de cão*, 1986); nenhum aspecto social poderia sugerir a personalidade em ebulição a que somos apresentados. A senhora D é “apenas” uma dona de casa sexagenária, mas a qualidade de suas perguntas revela a sua impressionante capacidade intelectual e sensibilidade diante do assombro que pode ser a vida se pensada a fundo.

Em *A obscena senhora D*, o jogo entre opostos encarnado nos papéis de marido/esposa visto em tantos outros escritos da autora se inverte e é Ehud quem representa, em algum nível, o banal, o simplório, como podemos ver desde a primeira página da prosa poética: “escute, Senhora D, se ao invés desses tratos com o divino, desses luxos de pensamento,

tu me fizesses um café, hen?” (HILST, 2016, p. 11). Hillé, no entanto, não se deixa persuadir.

A senhora D não usa o seu tempo para nada além de conjecturas e perguntas e desse modo faz coro a outras personagens hilstianas que se envolvem com questões semelhantes. Certa vez, quando perguntada sobre o seu processo de criação tanto na poesia quanto na prosa, Hilst fala sobre os personagens como flexões dela mesma, usando a senhora D como exemplo:

Surgiu assim a Hillé, num momento em que eu sentia uma necessidade enorme de falar do desamparo que a pessoa sente envelhecendo, tendo desejado tanta compreensão e não tendo conseguido. Então surge uma personagem dentro de mim e o nome Hillé vem de repente. Talvez seja de lembranças de leituras, do meu nome, Hilda Hilst... Depois uma amiga me contou que Hillé quer também dizer doença. E eu, antes de tudo, estava sendo Hillé naquele momento, estava passando por um processo de busca muito desesperada, me sentindo desamparada em relação ao mundo (...) E, então, a Hillé ficou me acompanhando um ano, dois anos. (...) Para mim é assim. Escrevo na primeira pessoa porque sinto que fico mais próxima do outro para contar. (...) Tenho a impressão de que todo o meu trabalho é mesmo um círculo buscando as mesmas coisas. A pergunta é sempre a mesma. Quem eu sou, por que exatamente essa é a minha vida, será que vou terminar como? (DINIZ, ANO, p. 92-93)

É a partir desse prisma que nos interessa o conceito de autoficção. Cunhado por Serge Doubrovsky em 1977, o que o neologismo sugere vem sendo interpretado por vertentes teóricas distintas tanto na França, seu país de origem, quanto em outras localidades. Para a pesquisa, seguimos na esteira do pensamento de Evando Nascimento, que entende a autoficção como um dispositivo narrativo de caráter híbrido que auxilia na redefinição e na recontextualização da escrita do eu.

Para o autor, a autoficção “serve, entre outras coisas, para mostrar que nenhuma temática, por mais objetiva que pareça, é neutra e impessoal, seja na ficção, seja no ensaio” (NASCIMENTO, 2017, p. 612). Nesse sentido, a autoficção funcionaria como uma reinvenção da própria vida, ou melhor,

Reinvenção de si como outro através do outro ou da outra. De si como outro significa que a identidade absoluta é impossível, porque nenhum indivíduo pode coincidir consigo mesmo, com a memória plena de suas vivências, tal como ocorreria, em princípio, na autobiografia clássica. O si se reinventa como eu escrito [...] mas isso só é possível porque o outro e a outra existem, pelo bem e pelo mal,

ou seja, os personagens que fazem parte do teatro da existência individual. O motor será sempre, portanto, a alteridade, próxima ou distante, sem a qual nenhuma existência faz sentido. (NASCIMENTO, 2017, p. 621)

De acordo com o autor, a questão da alteridade seria tão influente para a autoficção que Nascimento cunhou o termo *alterficção* para tratar desse *outro eu* na autoficção que nunca se revela em sua identidade última, está sempre em transformação, como nos parece ser o caso de Hillé em *A obscena senhora D*.

Nascimento (2017, p. 621) afirma que o autor e a autora se escrevem “por meio, através de, por, para, em função de, a fim de e por causa” do outro/da outra. Nesse sentido, também trazemos para diálogo o pensamento de Eurídice Figueiredo, que, ao falar especificamente sobre autoficção feminina, diz que, quando utilizam a estratégia narrativa de se escrever por meio de outra, as autoras podem se colocar em cena de maneira especular:

É graças à possibilidade de criar um duplo de si que essas escritoras podem expor-se (...) nessas formas de autoficção, desvelando assuntos tabus como incesto e prostituição, ou ainda, explorando temas como lesbianismo, desdobramento esquizoide ou paranoico, porque a autoficção não tem compromisso com a verdade, ela é uma ficção que se inspira e joga, livremente, com os biografemas (FIGUEIREDO, 2010, p. 101)

Em *A obscena senhora D*, o monólogo transgressor⁷ de Hillé toca também em pontos que são tabus. Uma das primeiras características que ela dá a si mesma é o de “teófaga incestuosa”. Como veremos no segundo capítulo, a ideia de Deus-pai, do próprio pai e de Ehud, seu marido, se confundem ao longo da narrativa. O modo como a senhora D expõe sua relação erótica-amorosa com essa tríade difusa e esquiva compõe o aspecto sagrado/profano na obra.

No entanto, é importante dizer que a advertência de Figueiredo em relação ao modo como a sexualidade pode ser retratada nesses relatos autoficcionais femininos cabe

⁷ Tal aspecto não se restringe ao conteúdo da prosa poética, mas também à forma como Hilst a escreve: a mescla de gêneros, a ausência de pontuação, as mudanças bruscas tanto de tempo quanto de voz, a forma como os diálogos irrompem na narrativa sem sinalização prévia de início ou fim, são alguns dos aspectos subversivos na tessitura textual.

também ao texto aqui estudado: “se a autoficção é, para Doubrovsky, ‘autofricção, pacientemente onanista, que espera agora compartilhar seu prazer’” (1977, p. 10), a autoficção feminina parece querer compartilhar menos seu prazer – quase sempre ausente – e mais suas angústias” (FIGUEIREDO, 2010, p. 101).

Por essa razão, resgatamos ainda a ideia de Mercedes Arriaga Flórez (2003, p. 37), quando diz que o surgimento de biografemas parecidos em autoras de condições culturais e temporais muito distintas aponta para uma situação que, ao menos no imaginário social, é compartilhada. A autora sugere que a falta de reconhecimento social acaba se manifestando no texto a partir de sentimentos como insegurança e automarginalização, ao mesmo tempo em que desvela dobras controversas de autoafirmação amordaçadas, sobrepostas ou manifestas, que são lidas e divulgadas como “diferença”, “excentricidade” ou mesmo “delírio” e “loucura”.

Como sabemos, as ideias de delírio, excentricidade e loucura permeiam a figura da senhora D durante toda a história. Para analisar esses e os demais construtos de identidade que fazem da personagem alguém-*mulher*, como a narradora diz, utilizaremos a corrente de investigação literária feminina iniciada por Kate Millet e Mary Ellman, que examina as imagens das mulheres na literatura.

O estudo, que se convencionou chamar de “figuras do feminino”, como destaca Sánchez Dueñas (2009, p. 119) em *Literatura y Feminismo*, trata da análise de estereótipos, arquétipos e iconografia construídos culturalmente a respeito do ser feminino nos textos de ficção, tanto do ponto de vista simbólico quanto físico, assim como por suas funções, qualidades ou ações.

Analisando desse modo as marcas de gênero disseminadas pela obra, esperamos perscrutar a identidade de Hillé, desde sua perspectiva de mulher, de um modo que nos permita conhecer a personagem a partir de como ela reforça ou nega os papéis de gênero culturalmente instaurados e de que forma isso influi em sua realidade, antes, durante e depois do desfacelamento do “eu”, uma vez que a voz de Hillé, mesmo quando ela deseja, não consegue se esconder por completo no anonimato transcendental. É, para todos os fins, uma voz individual que fala de um lugar que é, por escolha de Hilda Hilst, o lugar – instável, contraditório e múltiplo – do feminino.

1.1 ALGUÉM-MULHER: FIGURAÇÕES DO FEMININO EM HILLÉ

A prosa poética de Hilda Hilst tem como uma de suas principais características a hibridização de gêneros literários que se incorporam no texto, tornando difícil sua classificação. Como afirmam Alcir Pécora (2010, p. 10) e Eliane Robert de Moraes (2020, p. 72), há uma mescla de materiais de origens diversas, matrizes canônicas de diferentes gêneros da tradição que, sobrepostas, criam uma miscelânea cujos signos que se sobressaem são sempre o da procura e da perplexidade.

Isto posto, é possível notar em *A obscena senhora D*, claras referências a metáforas teatrais. O monólogo da narradora, as máscaras que ela usa para assustar os vizinhos, as vozes que por vezes se sobrepõem à da protagonista à semelhança do coro na tragédia grega são alguns dos elementos que podem ser citados como sustentação para essa afirmação.

É a partir da referência teatral, portanto, que iniciamos a análise da protagonista, tomando como ponto de partida o traço de Hillé que nos é concedido desde o título da obra, o adjetivo “obscena”. No livro *A metáfora paterna na psicanálise e na literatura*, Ana Vicentini de Azevedo nos diz que no teatro grego clássico existia a seguinte divisão – a *skéné* era o lugar onde os atores se trocavam para representar outros personagens e o *proskénion* (proscênio) era onde ocorria a encenação visível à plateia.

Mas, para além desses dois espaços, havia um terceiro, um não-lugar, que a autora chama de *opíso-skénion*, isto, é, o fora de cena, ou o ob-sceno, como o lugar das ações impossíveis e proibidas, o espaço que abrigaria o irrealizável:

Se usarmos, de forma herética, a mediação do latim, podemos colocar o *opíso-skénion* como étimo, em várias línguas modernas, do adjetivo “obsceno”, definido pelo *Dicionário Caldas Aulete da Língua Portuguesa* como algo “que é contrário ao pudor; torpe; impuro (...); impudico; lascivo, sensual”. De acordo com essa definição, ao obsceno é dado o poder de ofender o bem-estar moral de um certo grupo, ou seja, de desestabilizar certos códigos ou normas de conduta social. Uma vez identificado (ou outorgado), esse poder deve ser repellido ou reprimido (...). A conjugação da psicanálise com uma etimologia heterodoxa torna visível a constituição do *opíso-skénion* (daqui por diante ob-sceno) por ações que, em razão de seu caráter ameaçador, dentre eles o obsceno, devem ser

mantidos, ou reprimidos, atrás da cena. (AZEVEDO, 2001, p. 81)

Para a pesquisadora, tal qualidade pode ser desdobrada tanto em termo psicanalítico quanto poético/literário, e é a partir desse embasamento que propomos a leitura de que o que estaria sugerido na construção de Hillé enquanto *obscena* é a ideia de trazer luz para o que deveria ficar atrás da cena, ou mesmo fazer cena da cena impossível de ser feita, como afirma Luciana Menezes (2009, p. 94).

Hillé, fora do centro – “vi-me afastada do centro de alguma coisa que não sei dar nome” (HILST, 2016, p. 11) – e fora de cena (*ob-scena*), é a transcrição do flerte com o impossível. O que Hilda Hilst parece ter se proposto a criar é uma figura que se situa nos limites da linguagem, e que perfaz um movimento entre o que é “possível e impossível de ser dito, entre o representável e o irrepresentável” (AZEVEDO, 2001, p. 26). O que nos faz considerar o pensamento de Luce Irigaray, elucidado por Judith Butler (2017, p. 31) em *Problemas de Gênero*, ao dizer que as mulheres constituem um paradoxo, se não uma contradição, no seio do próprio discurso da identidade.

Para a autora, as mulheres são o “sexo” que não é “uno”. Numa linguagem difusamente masculinista, uma linguagem falocêntrica, as mulheres constituem o irrepresentável. Nesse sentido, as mulheres significariam o sexo que não pode ser pensado, uma ausência e opacidade linguísticas.

Nessa tentativa de apreender o indizível, ou de dar forma ao que permanece dis-forme e, portanto, fora da simbolização, a personalidade da obscena senhora é desvelada em muitas camadas. Em seu processo de alheamento da realidade rumo a uma nova conotação de existência (ou, ao menos, uma outra forma de expressão de subjetividade), é como se o nome próprio de Hillé não desse mais conta de denominar tudo o que ela é, o que parece ter uma relação direta com o movimento de desnominalização.

Antes de tornar-se “Nada, Nome de Ninguém” (HILST, 2016, p. 11), porém, Hillé se lembra de ser “alguém-mulher querendo compreender a penumbra, a crueldade” (HILST, 2016, p. 13). É no afã de entender a existência e seus desdobramentos que a senhora D trilha uma rota à margem da vida comum. Como afirma Eliane Robert Moraes:

Palmilhando caminhos que se repõem indefinidamente, seu deslocamento radical do mundo para o vazio da escada contempla seguidas passagens entre o espírito e o corpo, o humano e o animal, a filosofia e a porcária, num incessante vaivém que termina por explodir essas dicotomias. Perdida na “vertigem do nada”, ela vasculha as origens e os confins de sua humana condição. (MORAES, 2020, p. 72).

É por se encontrar na busca explicitada no trecho acima que Hillé, sentindo-se abandonada por uma entidade maior que ela não alcança, recebe de seu marido o apelido de senhora D: “E para Ehud, Hillé, foi apenas uma letra D, primeira letra de Derrelição, doce curva comprimindo uma haste, verticalidade sempre reprimida” (HILST, 2016, p. 18).

O próprio texto nos fornece o significado da palavra, “Derrelição, aqui está: do latim, derrectione, Abandono, é isso, Desamparo, Abandono” (HILST, 2016, p. 21). Além do conceito fornecido por Hilst, no dicionário *Houaiss* encontramos: 1) abandono desobediente ou transgressivo (de preceitos morais), 2) situação do ser humano lançado no mundo, abandonado às próprias forças, sem um poder superior que o oriente (filosofia existencialista), 3) solidão moral, especialmente com relação a Deus. As três acepções da palavra sintetizam a situação emocional de Hillé.

Ademais, o vocábulo suprimido em apenas uma letra, precedido por um pronome de tratamento (“senhora D”), nos faz pensar tanto no termo comum utilizado para nomear o divino, isto é, “senhor Deus” (entidade para quem Hillé se volta vezes sem fim, como veremos no capítulo seguinte), quanto em outras palavras iniciadas pela mesma consoante que parecem ressoar na história, como: dúvida, dor, desabrigo, descontinuidade, desordem, delírio e deslumbre.

Para além dessas margens de interpretação já elucidadas no título da obra, uma das primeiras informações que temos a respeito de Hillé a partir de seu próprio monólogo é que ela está há “sessenta anos à procura do sentido das coisas” (HILST, 2016, p. 11). Ao fornecer a sua idade cronológica, Hillé nos entrega uma noção delimitada de temporalidade.

Ao longo da narrativa, podemos observar de que modo essa passagem de tempo marca a experiência física, psicológica e simbólica para a senhora D. Corporalmente, os

aspectos descritos nos revelam sua condição envelhecida, como podemos observar no trecho:

Memórias, velhice, tato nada, amizades que se foram, objetos que foram acariciados, pequenas luzes sobre eles nesta tarde, neste agora, cerco-os com minha pequena luz, uma que me resta, ínfima, amarela, e eles continuam estáticos e ociosos, sobre as grandes mesas, sobre as arcas, sobre a estante escura, sonâmbula vou indo, meu passo pobre, meu olho morrendo antes de mim, a pálpebra descida, crestada, os ralos cabelos, os dentes que parecem agrandados, as gengivas subindo, procuro um naco de espelho e olho para Hillé sessenta, Hillé e emoções desmedidas, fogo e sepultura, e falas falas, desperdícios (HILST, 2016, p. 41)

Para tratar de “Hillé sessenta”, portanto, utilizamos *A velhice*, de Simone de Beauvoir, onde a autora tematiza a questão da velhice a partir de duas perspectivas: tanto do ponto de vista da exterioridade (tal como se apresenta a outrem) quanto do ser-no-mundo (enquanto o sujeito a assume).

Já de início, Beauvoir esclarece que o momento em que começa a velhice é difícil de definir, pois varia de acordo com as épocas e os lugares. Mesmo ao analisar o tema pelo viés biológico, psicológico, histórico e social, o assunto não se exaure: a velhice assume uma multiplicidade de aspectos que são irreduzíveis uns aos outros. A autora diz ainda que a idade cronológica e a biológica estão longe de coincidir sempre, de modo que a aparência física, sobrepondo-se aos exames fisiológicos, informa mais sobre a condição do indivíduo.

Tal ocorrência se dá porque, à medida que se envelhece, a aparência física se transforma. O tempo produz marcas visíveis no corpo, que, em maior ou menor grau (a depender de fatores diversos), passa a apresentar sinais como embranquecimento e rarefação dos cabelos e pelos, perda de elasticidade da pele, envergadura por conta do empilhamento dos discos da coluna vertebral, etc. Tais características permitem a leitura de que uma pessoa atingiu a velhice e, uma vez que isso se define:

Os mitos e os clichês postos em circulação pelo pensamento burguês se aplicam em mostrar o velho como um outro. (...) *Se os velhos manifestam os mesmos desejos, os mesmos sentimentos, as mesmas reivindicações que os jovens, eles escandalizam*; neles, o amor, o ciúme, parecem odiosos ou ridículos, a sexualidade repugnante, a violência irrisória. *Devem dar o exemplo de todas as virtudes*. Antes de tudo, exige-se deles a serenidade; afirma-se que possuem essa serenidade, o que autoriza o desinteresse por sua infelicidade. A

imagem sublimada deles mesmos que lhes é proposta é a do Sábio aureolado de cabelos brancos, rico de experiência e venerável, que domina de muito alto a condição humana; se dela se afastam, caem no outro extremo: a imagem que se opõe à primeira é a do velho louco que caduca e delira e de quem as crianças zombam. *De qualquer maneira, por sua virtude ou por sua abjeção, os velhos situam-se fora da humanidade.* (BEAUVOIR, 2018, p. 9 – grifos nossos)

Nesse sentido, ser uma mulher sexagenária confere uma dupla marca de alteridade (tanto de gênero quanto corpórea) na narradora. Os comportamentos de Hillé, que são vistos com maus olhos por seus vizinhos, dificilmente passariam pelo crivo social em outras circunstâncias, mas o julgamento é potencializado pela questão etária: para eles, é como se as vicissitudes de Hillé fossem inadmissíveis, não condizentes com sua idade. Como afirma Beauvoir (2018, p. 337), a moral social considera vergonhosas ou ridículas as extravagâncias senis. Não nos parece insignificante, portanto, que muitos dos insultos dirigidos a Hillé reforcem sua senescência sob um aspecto negativo: “É uma sapa velha. Viu a pele pintada?” (HILST, 2016, p. 24).

Apesar disso, é curioso notar que, mesmo sendo, diante da vila “uma grande porca acinzentada” (e aqui entendemos que a cor cinza está intimamente associada à velhice devido ao fato de essa ser a cor dos cabelos quando passam pelo processo de despigmentação natural), há um aspecto físico da protagonista que se destaca tanto na fala de EHUD quando ainda estava vivo, “não podia falar dos teus peitos duros mas falei tem um lindo busto ah isso falei” (HILST, 2016, p. 16) quanto na voz dos vizinhos: “Ainda tem umas boas tetas” (HILST, 2016, p. 24).

Enquanto a velhice é comumente associada à invalidez e ao declínio, indo na contramão do “ideal viril ou feminino adotados pelos jovens e pelos adultos” (BEAUVOIR, 2018, p. 45), na geografia corpórea, os seios são um símbolo de feminilidade. O que significaria, portanto, ter “peitos duros”, nesse contexto?

É necessário destacar que, dentre os muitos comentários cruéis destinados à senhora D, esse que superficialmente desponta como um contraponto (embora seja importante destacar o uso do termo pejorativo “tetas” para se referir aos seios) desvela a posição de ‘ser relativo’, como chama Simone de Beauvoir à condição das mulheres, constantemente reduzidas a seu valor enquanto objeto erótico.

Quando é Hillé quem se expressa através da via do desejo, por exemplo, tentando tocar o rapaz que passa pela sua janela, o fato é mencionado (mais uma vez pelas vozes-outras que cortam abruptamente o discurso) com desprezo:

sabe que o mocinho verdureiro passou hoje pela janela dela e a
porca quis tocar a cabeça do boneco? porque ele é bem
 bonitinho
 o boneco verdureiro
 quem que cê disse?
 o Zico, tô te dizendo, a *bruxa* quis afagar a cabecinha dele, hoje
 ela tava sem máscara, com a cara dela mesma, toda
 amarfanhada, e aquela blusa cor de bosta toda trançada, o
 mocinho olhou com o zoio assim ó, parou, e cuspiu na mão dela
 credo, que gente ruim também
 tu defende a *porca*?
 é caridade, né gente, *a mulher tá sozinha, escurecendo* (HILST,
 2016, p. 42-43 – grifos nossos)

No trecho, temos contato com alguns dos nomes utilizados pelos vizinhos para denominar Hillé, como *porca* e *bruxa*. Nos debruçaremos sobre eles em breve, mas, por ora, nos deteremos na ação da senhora D, na reação do rapaz e, ainda, na última fala proferida. No ensaio em que nos apoiamos para a leitura da velhice aqui pretendida (originalmente publicado em 1970), Simone de Beauvoir afirma não ter encontrado, nem na literatura, nem na vida, qualquer mulher que considerasse sua velhice com complacência:

Do mesmo modo, nunca se fala em ‘bela velha’; no máximo se dirá ‘uma encantadora anciã’. Ao passo que admiramos certos ‘belos velhos’: o macho não é uma presa; *não se exige dele nem frescor, nem doçura, nem graça, mas a força e a inteligência do sujeito conquistador; os cabelos brancos e as rugas não contradizem esse ideal viril.* (BEAUVOIR, 2018, p. 311 – grifos nossos)

A disparidade que existe entre os papéis socioculturais delimitados por gênero no curso de toda existência salienta-se no modo como os indivíduos podem ou não ser vistos na velhice. Se esse é um período fisiologicamente desfavorável para ambos os sexos, socialmente as desvantagens pesam mais para as mulheres.

A carga simbólica de Hillé tentando tocar a beleza a partir do contato físico com o verdureiro e a repulsa do rapaz explicitada no cuspe são exemplos não apenas da ojeriza suscitada pela ideia da senescência (e, conseqüentemente, de temporalidade finita), mas

também dessa falta de referencial positivo para mulheres idosas para além da figura de sábia ou da “avó serena e desencarnada” (BEAUVOIR, 2018, p. 365).

Enquanto a história é contada um dos interlocutores parece se sensibilizar com o ocorrido e se justifica dizendo: “é caridade né gente, a mulher tá sozinha”. A ideia de auxiliar Hillé surge porque, na concepção de quem se compadece, ela se encontra em condição inferior (e por isso deveria ter algum tipo de benefício concedido em seu favor). Além disso, o argumento é que ela está sozinha. O fato de que uma mulher idosa sozinha suscita pena confirma as observações feitas acima.

Para além dessas perspectivas apresentadas até aqui, há, ainda, uma outra possibilidade de leitura da velhice, como cita Marcos de Campos Visnadi em sua Dissertação de Mestrado denominada *Buracos não envelhecem: velhice e erotismo na prosa de Hilda Hilst*. No texto, o autor lembra que na maioria dos livros em prosa de Hilda Hilst constam personagens velhos.

Em alguns, como em *A obscena senhora D*, a velhice é evidente, apresentando-se como uma das questões centrais na vida da protagonista, mas o tema, tanto nos textos quanto em episódios espetacularizados pela própria Hilst, como no caso da cerimônia da chave da cidade⁸, sugerem também a velhice como performance. E Visnadi diz que, como tal, ela é fundamentalmente uma aparência. A velhice, portanto, poderia ser lida como conteúdo e também como forma:

O que talvez possamos chamar como o estilo exercitado por Hilst se constrói com um acúmulo de referências, gêneros, estilos e personagens, mas também, quando consideramos a cronologia da obra, com um acúmulo de tempo. Cada texto incorpora seus antecessores, e dessa autofagia resulta algo que é simultaneamente original e já conhecido, novo e velho. *A recorrência da velhice ficcionalizada pode ser lida, nessa chave, como indicadora de um procedimento composicional orientado, em princípio, pela soma*. No entanto, mesmo a palavra ‘acúmulo’ fica aquém de uma descrição satisfatória para esses textos, pois o que se acumula neles não faz de maneira ordenada ou previsível. ‘Quando menos se espera, tudo reverbera’ (HILST, 2017, p. 505), diz um verso da escritora. Em Hilst,

⁸ Em 2002, dois anos antes de sua morte e com uma dívida exorbitante de IPTU, Hilst foi homenageada pela Câmara de Vereadores de Campinas (SP) com a chave da cidade. Quando um representante foi até a Casa do Sol para isto, conta-se que a autora teria se encurvado, vestido um xale sobre os ombros e se utilizado de uma bengala para se apresentar ao funcionário. A imagem de velhinha indefesa contrasta com o desfecho do episódio, que teria encerrado com Hilst dizendo “Vocês querem que eu pague uma fortuna para morar na minha própria casa e ainda acham que vão me comprar com uma chave idiota que não abre porta alguma? Pois diga a seus pares que os mandei enfiar, um de cada vez, a chave em seus respectivos cus. O senhor faça o mesmo” (VIEIRA apud VISNADI, 2017).

o acúmulo só interessa na medida em que transborda, em que excede o acumulado e despenca em direção a algo que não foi ainda vivido ou nomeado. (VISNADI, 2017, p. 12 – grifos nossos)

Se encarada por esse viés, a velhice enquanto acúmulo nos diz tanto sobre a escrita de Hilda Hilst quanto sobre a protagonista da prosa poética aqui analisada. No ensaio “Refulgência, dor e maravilha – os conceitos de tempo, deterioração, finitude e morte na obra de Hilda Hilst”, Alva Martínez Teixeira diz que a escrita de Hilst favorece o teor construtivo da linguagem como espelho e mecanismo indagador a respeito de diversas experiências metafísicas radicais, retroalimentando-se em muitos textos hilstianos.

O resultado é um complexo universo literário de *personagens em crise* que se indagam a respeito da vida e da condição humana e que, por vezes, são reorientados por certos instantes de iluminação que lhes conferem um novo sentido à realidade. Para Teixeira, se centramos a nossa atenção na biografia da maior parte dessas personagens, seria possível atingir uma visão de conjunto, pois elas coincidem em muitos dos seus traços caracterizadores, como, por exemplo, na obscuridade existencial provocada pelo sentimento da degenerescência e morte.

Em consonância com Teixeira, entendemos que esse mote concentraria e irradiaria as linhas de sentido de grande número de textos de Hilda Hilst, o que fomenta a defesa de uma articulação discursiva uníssona da escrita. Além disso, a criação por parte de Hilst de personagens tão esquivas e mutáveis permite-lhe abranger os dois extremos possíveis do ser humano: a glória e a decadência, a redenção e a perda, pois esses seres são elevados o suficiente para intuir a precariedade e o absurdo da existência dos seres humanos, mas não para ultrapassá-los.

Nesse sentido, as personagens hilstianas manifestam uma consciência impiedosa da fugacidade e da exiguidade do tempo de que dispõem. A senhora D, na velhice do corpo, no teor de suas questões, representa bem seus pares dispostos em outras obras: a experiência de sua temporalidade em constante tensão com a sensação subjetiva de duração ajuda a aprofundar o sentimento agônico no qual vemos Hillé submergir.

A consciência – e o inconformismo – com a ideia de finitude, aliás, parecem os principais propulsores para a busca empreendida por Hillé. À medida que a narrativa

avança, constatamos que o que gera desconforto na personagem não nasce a partir do luto por Ehud, apenas é ressaltado depois que ela se torna viúva.

Hillé, consternada com as próprias “obsessões metafísicas” (HILST, 2016, p. 16), passa a viver no vão da escada por não conseguir encontrar respostas satisfatórias para “isso de vida e morte, esses porquês” (HILST, 2016, p. 11), antes de o marido vir a óbito. É possível afirmar isso com base na seguinte declaração:

Agora que Ehud morreu vai ser mais difícil viver no vão da escada, *há um ano atrás quando ele ainda vivia, quando tomei este lugar da casa*, algumas palavras ainda, ele subindo as escadas
Senhora D, é definitivo isso de morar no vão da escada? você está me ouvindo Hillé? Olhe, não quero te aborrecer, mas a resposta não está aí, ouviu? (HILST, 2016, p. 12 – grifos nossos).

É interessante notar que apesar de Ehud se apresentar nas memórias de Hillé como o último elo entre ela e o mundo fora de casa, ou seja, entre ela e qualquer perspectiva de vida social e apesar de Hillé dedicar uma espécie de devoção póstuma à imagem dele (muitas vezes confundida com a imagem do próprio Deus, deidade a quem busca desesperadamente), em vida ele não exerceu sobre ela a influência necessária para convencê-la a desistir de sua busca por respostas existenciais.

Assim, mesmo que em uma leitura superficial a veneração póstuma da senhora D em relação ao marido possa sugerir uma ideia de submissão feminina, apurando os vestígios de memória que a narradora apresenta, bem como sua motivação principal (compreender o sentido último da existência), é possível concluir que tal interpretação é equivocada.

Em sua busca desenfreada pela verdade e/ou “essência” das coisas, Hillé não se submete a ninguém. Ela não escuta Ehud, nem os vizinhos, nem a figura religiosa que chamam para exorcizá-la dos supostos demônios responsáveis pelas suas atitudes reprováveis aos olhos da vizinhança. Reclusa em casa, Hillé desfigura também o conceito de espaço doméstico, pois o seu confinamento no lar não envolve as tarefas domésticas tradicionalmente associadas ao papel feminino.

O que a senhora D faz é pensar a vida a fundo, subvertendo universos simbólicos e rompendo com os estatutos sociais esperados. Seu autoexílio no vão da escada, as

máscaras artesanais que fabrica para aparecer na janela e assustar os transeuntes de vez em quando, o modo como reage de maneira brusca às tentativas de comunicação dos vizinhos – estes são os aspectos que gradualmente fazem dela a *louca*, a *porca*, a *sapa*, a *bruxa*.

No texto, a ideia de loucura está, para além do que se pode dizer do estado psíquico da personagem, associada às transgressões de comportamento social (algumas reforçadas pelo gênero) ousadas por Hillé, que, durante seu percurso interno, desordena as noções simbólicas de traços opositivos, mesclando-os e tornando-os reversíveis, enquanto permanece propositalmente alheia ao que acontece ao seu redor.

Embora a loucura não seja uma condição intrínseca a um sexo biológico em específico, há todo um aspecto histórico, cultural e social construído ao longo dos séculos de estruturação da sociedade androcêntrica em que vivemos que permite e endossa a livre associação entre mulheres e loucura.

No artigo *Women and Madness*, Shoshana Felman (1975, p. 4) nos lembra que o vocábulo *histeria* deriva da palavra grega *hystera*, que significa útero. Por um longo período de tempo, foi postulado sobre a histeria que se tratava de um tipo de neurose relacionada à disfunção uterina, o que lhe computava um caráter feminino. Mesmo que se tenha provado posteriormente que a condição não é destino e prerrogativa das mulheres, ainda hoje, afirma a autora, as estatísticas sociológicas estabelecem uma relação privilegiada e uma correlação definitiva entre mulheres e loucura.

Em seus estudos – e experiência profissional – sobre o tema, Phyllis Chesler (apud Felman, 1975, p. 2) afirma: “mulheres, mais do que os homens, e em maior número do que sua existência na população em geral poderia prever, estão envolvidas em 'carreiras' como pacientes psiquiátricas”. Esse comportamento socialmente definido de necessidade e busca de ajuda é, em si mesmo, parte do condicionamento feminino, ideologicamente inerente ao padrão de comportamento e ao papel dependente e desamparado atribuído à mulher como tal.

A autora atenta ainda para o fato de que a ética da saúde mental, em nossa cultura, é masculina: Chesler expõe que para uma mulher ser considerada *sã*, ela deve se ajustar às normas de comportamento social definidas para o seu gênero, mesmo que esses

comportamentos sejam geralmente menos desejáveis. Nesse sentido, o que consideramos loucura (quer apareça em mulheres ou em homens) é a representação do papel feminino desvalorizado ou a rejeição total ou parcial do estereótipo do papel de gênero por um indivíduo.

A loucura seria, então, o impasse que confronta os indivíduos a quem o condicionamento cultural privou dos próprios meios de protesto ou autoafirmação. Assim, ser uma “mulher louca” ganha níveis distintos de significação e pode se referir a qualquer mulher que não compactua – em menor ou maior grau – com os ideais de feminilidade propostos ou com os pressupostos da ordem patriarcal ainda vigente.

Dando sequência a esse pensamento, trazemos novamente para o texto a escrita de Felman (1975, p. 9) quando analisa que a loucura, se concebida por esse viés é, portanto, o que torna uma mulher uma *não-mulher*. Se culturalmente, "mulher" é um ser definível – acorrentada assim a uma série de performances que implicam um modelo, uma definição comandada por uma lógica de semelhança, se ser uma mulher é estritamente "o que se assemelha a uma mulher", torna-se evidente que a feminilidade é muito menos uma categoria natural do que uma categoria retórica, analógica e metafórica.

Para Felman (1975, p. 8), a mulher se vincula à ideia de ‘loucura’ ao ser o *outro*, diferente do homem. Loucura é a ausência de feminilidade na medida em que ‘feminilidade’ é o que se assemelha precisamente ao equivalente universal masculino, na divisão polar dos papéis sexuais (masculino/feminino). Assim, a mulher é louca, quando ela marca a diferença.

Essa questão teórica, cuja importância os estudos feministas ajudaram a destacar, aponta também para a dificuldade da posição das mulheres no discurso crítico. Para a autora, se, em nossa cultura, a mulher está por definição associada à loucura, o problema é descobrir como romper com essa imposição cultural. O desafio das mulheres seria mesmo o de "reinventar" a linguagem, reaprender a falar: falar não só contra, mas fora da estrutura dominante, estabelecer um discurso cujo estatuto não faria mais ser definido pela falácia do significado masculino.

Defendemos que a prosa poética de Hilda Hilst ao empreender o flerte com a loucura não apenas através de Hillé, mas da construção do próprio texto a partir da narrativa vertiginosa, da ausência de marcações ortográficas, dos gêneros literários mesclados, entre outros aspectos, se inscreve fora dessa estrutura citada por Shoshana Felman.

Além disso, a loucura como mote tanto da protagonista quanto da escrita em si, nos convida a refletir, para além do vínculo entre mulheres e loucura, a respeito do diálogo entre literatura e loucura também. Por essa razão, nos debruçamos sobre outro estudo de Shoshana Felman, o livro *Writing and Madness (Literature, Philosophy, Psychoanalysis)*, que se propõe a explorar a literatura e a sua relação constitutiva com o que a cultura excluiu sob o rótulo de loucura (sendo a palavra utilizada para denominar, para além de doença mental, tudo que pareça absurdo, estranho, alienante, excessivo, transgressivo, ilusório e delirante).

A partir da leitura de escritores como Nerval, Balzac e Flaubert, Felman pretende entender por que e como os escritores literários reivindicam o discurso do louco, do pária, e como essa reivindicação dramatiza algo essencial sobre a relação entre literatura e poder, bem como entre literatura e conhecimento. O que ela denota dos textos analisados – e que nos serve também para *A obscena senhora D*, – é que a tematização do discurso sobre a loucura, mobilizando todas as ressonâncias linguísticas da eloquência, afirma a loucura como sentido, como enunciado do texto.

Felman (2003, p. 251) chama esse fenômeno de *retórica da loucura* e observa que tanto quando o discurso sobre a loucura é uma forma de dizer sobre si quanto quando é uma forma de dizê-lo sobre outrem, projetando a loucura para fora e localizando-a no outro, a retórica da loucura sempre se revela mistificada e mistificadora. A autora afirma ainda que falar de loucura é sempre, na verdade, negá-la. Que representar a loucura é, consciente ou inconscientemente, representar a cena da negação da própria loucura, uma vez que, apesar de a loucura poder se encenar na linguagem, ela é inapreensível.

Para Felman (2003, p. 252), é no mesmo ponto em que a retórica da loucura é minada, que a loucura (retórica) do texto é situada. Se a retórica da loucura é uma retórica da negação, a própria negação é habitada pela loucura que nega. Loucura, portanto, seria o que, ao mesmo tempo, não se pode simplesmente negar nem simplesmente afirmar ou assumir. Mas, ao indagar o que significa ser louco, os textos literários desestabilizam a

linha divisória entre o que a sociedade define que deve estar dentro (incluído) ou fora (excluído) e subvertem a nítida oposição entre o que é definido como outro ou como igual.

Ao se comunicar com a loucura – com o que foi excluído, decretado anormal, inaceitável ou sem sentido – o texto literário dramatiza uma relação revitalizada entre sentido e absurdo, entre razão e irracionalidade, entre o legível e o ilegível. É essa dramatização da irreducibilidade da relação entre o legível e o ilegível, aliás, que a autora chama de *a coisa literária* (FELMAN, 2003, p. 259-260).

A loucura, bem como a literatura, não consistiria, desse modo, nem em sentido nem em não-sentido. Não haveria um significado final nem um significante último que resistisse à decifração exaustiva; seria, antes, como afirma Felman (2003, p. 252), uma espécie de ritmo; um ritmo imprevisível, incalculável, indizível, mas que não deixa de ser fundamentalmente narrável como a história do escorregamento de uma leitura entre a excessiva plenitude e o excessivo vazio de sentido. Para a autora:

Se é verdade que a questão subjacente à loucura não pode ser feita, que a linguagem não é capaz de fazê-la, que pela própria formulação da pergunta a questão é de fato excluída, tornando-se uma afirmação da razão [...] não é menos verdade, porém, que na trama de um texto e pelo próprio ato de escrever, a questão está em ação, movendo-se, mudando de lugar e vagando: a questão subjacente à loucura escreve a si mesma. E se não podemos localizá-la, lê-la, exceto onde já escapou, para onde se deslocou - e nos afastou - não é porque a questão relativa à loucura não questiona, mas porque questiona a partir de outro espaço: em um lugar naquele ponto de silêncio onde já não somos nós que falamos, mas onde, na nossa ausência, somos falados. (FELMAN, 2003, p. 55 – tradução nossa)

Assim, analisado, portanto, o duplo aspecto em que a loucura reverbera na obra, partimos para a questão relativa aos animais. Sabe-se que tanto em *A obscena senhora D* quanto em outros textos de Hilda Hilst, figura a imagem do porco. Simbolicamente, o animal é associado à ideia de devorador, uma vez que o hábito de comer muito e com voracidade lhe atribui esse caráter. Por isso, outra associação é estabelecida: a dos desejos impuros, o que também tem a ver com a relação do porco com a lama e o

esterco. De acordo com Chevalier e Gheerbrant (1982, p. 734), o porco é geralmente o símbolo das tendências lúgubres, da ignorância, da gula, da luxúria e do egoísmo.

Tendo em perspectiva a carga simbólica apresentada, a associação com a personagem que narra torna-se clara: Hillé é, ao seu modo, também um sorvedouro. Ela se alimenta de todos os conceitos possíveis na tentativa desesperada de absorver algo que lhe faça sentido. No entanto, não importa o quanto tente, ela se vê presa na impossibilidade de encontrar respostas para as insolúveis questões metafísicas formuladas, daí o status permanente de ignorante.

Além disso, faz-se necessário considerar ainda os fatores que potencializam a negatividade da palavra *porca*, transformando-a em instrumento de xingamento que os vizinhos utilizam para Hillé: a ideia de impureza, de algo que gera repugnância, bem aos moldes do outro animal que utilizam para retratá-la – o sapo, anfíbio que também gera asco, o que parece intimamente relacionado a sua predileção por cantos sombrios e úmidos.

Correlacionando-se com a ideia de sujeira, os dois animais nos fazem pensar em uma leitura a partir do viés da metáfora da pureza moral, sugerida por Lakoff e Johnson (1999). Em *Philosophy in the flesh*, os autores afirmam que a ciência cognitiva (em especial a semântica cognitiva), possibilita uma análise abrangente do que são nossos conceitos morais e como sua lógica funciona.

Para Lakoff e Johnson, a moralidade está em diálogo estrito com o bem-estar dos seres humanos. Desse modo, todos os ideais morais (como justiça, imparcialidade, compaixão, virtude, tolerância, liberdade e direitos) derivariam da preocupação fundamental com o melhor modo de se viver.

Na pesquisa desenvolvida pelos autores, descobriu-se que o inconsciente cognitivo é povoado por um extenso sistema de mapeamentos metafóricos para conceituar, raciocinar e comunicar nossas ideias morais. O que Lakoff e Johnson defendem é que praticamente todos os nossos conceitos morais abstratos são estruturados metaforicamente.

Da gama de metáforas que definem esses conceitos morais, a que contribui para a leitura aqui pretendida é a *metáfora da pureza moral*, como dito anteriormente. Sobre

ela os autores iniciam pautando o fato de que uma substância é considerada pura quando não contém mistura de nenhuma outra substância.

Desse modo, as substâncias puras geralmente são percebidas como limpas e as substâncias sujas geralmente são consideradas impuras. Essa correlação entre pureza e limpeza dá origem à metáfora: pureza é limpeza. Assim, quando a moralidade é conceituada como pureza e a pureza como limpeza, obtém-se a metáfora derivada – moralidade é limpeza.

Apesar de não haver nada inerente à noção de pureza que a alinhe com a bondade, a palavra assume um valor moralmente positivo – permanecer puro é uma coisa boa e desejável, enquanto ser impuro (por exemplo, ter pensamentos impuros) é visto como algo negativo. Pureza contrasta, portanto, com estar sujo/manchado.

Na maioria das vezes, na metáfora da pureza moral, o corpo é a fonte de impureza. Uma versão filosófica bem conhecida dessa teoria se apropria de uma psicologia de faculdade metafórica e considera a vontade como a fonte da ação moral. A vontade deve permanecer pura em sua deliberação e escolha moral.

Ser “puro” significaria ser racional e não se deixar contaminar por nada do corpo, como desejos, emoções ou paixões. Nessa concepção, a vontade e o coração são puros quando agem sob a orientação da razão e não sob a influência do corpo, que é visto como uma força estranha que luta com a razão pelo controle da vontade. Hillé, que intenta a via da transcendência a partir de sua experiência corporal, figuraria justamente no polo oposto ao da pureza, daí a sua associação a animais ligados à ideia de sujeira, de imundície.

Nesse sentido, trazemos como acréscimo ao texto o poema “Uma mulher limpa”, apresentado em *Um útero é do tamanho de um punho*, da escritora contemporânea Angélica Freitas, que dialoga com as correlações feitas por Lakoff e Johnson e também com as considerações a respeito das impressões que os vizinhos de Hillé fazem dela:

porque uma mulher boa
é uma mulher limpa
e se ela é uma mulher limpa
ela é uma mulher boa

há milhões, milhões de anos
pôs-se sobre duas patas

a mulher era braba e suja
braba e suja e ladrava

porque uma mulher braba
não é uma mulher boa
e uma mulher boa
é uma mulher limpa

há milhões, milhões de anos
pôs-se sobre duas patas
não ladra mais, é mansa
é mansa e boa e limpa

(...)

dos animais deste mundo
com unhas ou sem unhas
é da mulher ébria e suja
que tudo se aproveita

as orelhas o focinho
a barriga os joelhos
até o rabo em parafuso
os mindinhos os artelhos (FREITAS, 2017, p. 11-13)

Nos primeiros versos se estabelece com ironia o mesmo indicado na metáfora da pureza moral – ser uma mulher limpa, lembra a voz poética, reproduzindo o discurso tradicional de subserviência feminina, é o mesmo que ser boa e mansa. Ser “limpa”, portanto, condensaria o que se espera do comportamento feminino adequado. Quanto à mulher que não é limpa, mas, que, ao contrário, é ébria e suja, a esta se destina a analogia, como em *A obscena senhora D*, à porca.

Aqui, alguns detalhes parecem importantes. De início, apontamos para a conotação negativa que a comparação entre espécies possui, uma vez que se computa uma condição inferior aos outros animais, de modo que o intuito último de utilizar um animal como impropério/xingamento não é outro se não rebaixar alguém, reduzindo-o em sua humanidade.

Para além disso, a leitura da mulher como porca faz recordar que o porco é, dentre todas as coisas já citadas, também um animal criado para o abate; assim, ao escrever “dos animais deste mundo [...] é da mulher ébria e suja que tudo se aproveita”, Freitas produz uma imagem forte que leva a inferir a mulher como símbolo de impureza e, ao mesmo tempo, como matéria para degustação/alimento. Esse duplo movimento – de eliminar a

existência do bicho e saciar-se com seu corpo abatido – nos faz pensar no longo alcance da metáfora da pureza moral.

Em sentido amplo, Lakoff e Johnson afirmam que, assim como as impurezas físicas podem arruinar uma substância, cria-se a ideia perigosa de que as impurezas morais podem arruinar uma pessoa ou sociedade. Desse modo, do mesmo jeito que as impurezas podem ser eliminadas das substâncias, entende-se que as pessoas e as sociedades devem ser resguardadas de elementos, indivíduos ou práticas que a corrompem. Se a essência moral de uma pessoa é pura, espera-se que essa pessoa aja moralmente. Se a essência de alguém for corrupta, isto é, se tiver sido conspurcada por alguma influência maligna, então a pessoa agirá de forma imoral. Nesse contexto, a questão da reabilitação moral equivale à questão de saber se é possível limpar o ato de alguém e restaurar a pureza de vontade. A doutrina do pecado original, por exemplo, narra a visão de que a essência moral humana é corrompida e impura e que as pessoas, portanto, agirão de forma imoral quando deixadas por conta própria.

Esse parece ser o pensamento dos vizinhos que circundam a senhora D. Imbuídos do sentimento de que ela é impura e de que seu caso é irreversível, eles planejam inclusive sua morte sob essa justificativa:

Podemos botar fogo na casa durante a lua nova. Com as casas quase coladas? Dá-se um jeito, fogaréu que vai dar gosto. O Nonô metido a demo, a polícia, tu sabe que vive enfiando prego no cu do gato, pois é, pois o Nonô se mijô quando viu a caretona dela na janela. Casa da Porca. Olhe, eu tive um porco que era um ouro, era um *porco de bem* (...) (HILST, 2016, p. 24)

No trecho, o que parece o mote para o plano – além do fato de ela ser uma *porca* – são as máscaras utilizadas por Hillé que incomodam as pessoas que passam por sua janela. Assim, concordamos com José Antônio Cavalcanti quando diz que as máscaras representam retratos de um desvelamento existencial e incomodam os outros pelo que o escracho revela, isto é, por exibirem, de maneira crua, a ilogicidade e a hipocrisia que permeiam a vida social. De acordo com o autor:

É o mundo, do outro lado da máscara, que esconde sua certeza e sua civilização e exprime a forma clandestina do seu rosto: o medo, o receio, o pavor ao que não pode ser controlado. E não há nenhuma

certeza, nenhuma forma de controle sobre a existência. Como mecanismo de defesa, a vizinhança, alteridade sem troca, sem diálogo, transforma-se em vigilância e estatui um código de conduta para situações em que se veja ameaçada: em seus implícitos e explícitos, o estigma, a censura, a condenação, o preconceito, a exclusão, a zombaria e outros processos similares: em seus pressupostos, a anulação de toda diferença (CAVALCANTI, 2008, p. 135).

Hillé é – pelo gênero, pela idade, pelo comportamento psicológico e social – o expoente dessa *diferença* que se teme. E entendemos ser essa a razão pela qual, em última análise, ela veste tão bem o arquétipo da bruxa. Para tanto, resgatamos o conceito de arquétipo difundido por Carl Gustav Jung em seus estudos sobre psicologia analítica. Na obra *Os Arquétipos e o Inconsciente Coletivo*, o autor define o termo da seguinte maneira:

O conceito de arquétipo, que constitui um correlato indispensável da ideia do inconsciente coletivo, indica a existência de determinadas formas na psique que estão presentes em todo tempo e em todo lugar. A pesquisa mitológica denomina-as "motivos" ou "temas"; na psicologia primitiva elas correspondem ao conceito das *représentations collectives* de Levy-Bruhl e no campo das religiões comparadas foram definidas como "categorias da imaginação" por Hubert e Mauss. Adolf Bastian designou-as bem antes como "pensamentos elementares" ou "primordiais". A partir dessas referências torna-se claro que a minha representação do arquétipo - literalmente uma forma preexistente - não é exclusivamente um conceito meu, mas também é reconhecido em outros campos da ciência. (JUNG, 2000, p. 53-54)

Jung afirma que há dois sistemas psíquicos inconscientes: um pessoal, formado a partir das experiências individuais de uma pessoa, e o coletivo, que é herdado. Esse inconsciente coletivo consiste de formas preexistentes chamadas de arquétipos, que seriam elementos permanentes que acabaram se constituindo em unidades como que de uma “linguagem temática” (MELETÍNSKI, 2019, p. 18).

Essa linguagem temática, disponível em esquemas narrativos diversos, forma um repertório de figuras-chave ou objetos-símbolos que dão origem a alguns motivos que são universalmente reconhecidos. Dentre eles, temos a figura da bruxa, que, de acordo com Martha Robles (2019), formaria o par opositivo à figura da fada: enquanto estas estariam responsáveis por reger e auxiliar o destino humano desde antes do nascimento,

as bruxas, por sua vez, alteram a ordem e o bem-estar no instante em que se entregam aos mistérios da feitiçaria.

No lado luminoso, isto é, como fadas, essas entidades são descritas de maneira agradável: não apresentam marcas da idade nos rostos, são sensíveis à beleza e inclinadas a corrigir os problemas em que tenham intervindo outras criaturas extraordinárias. As bruxas, por outro lado, são representadas como velhas, mal-humoradas, feias e envoltas em sombras.

A elas são atribuídos papéis assombrosos, mutáveis e por vezes associações com espíritos que vagueiam sem rumo. As bruxas também personificam, além de propensões desalumiadas, a tentação do poder. Donas de uma potência terrível, encarnam a sombra do rancor que subsiste no espírito humano, como projeção dos elementos do inconsciente. A autora diz ainda:

Personificações do diabo na prédica cristã, as bruxas absorveram a herança das sibilas, magas e sacerdotisas [...]. Acentuaram-lhes a fealdade ao relacioná-las ao pecado; reduziram-nas à ponte emblemática entre o visível e o tenebroso, habitantes de um mundo intangível ou irreal, e a mera travessura da criação entre o humano e o sobrenatural, até diminuírem-nas à caricatura humanoide de Lúcifer. Ao tipificar a perversidade na mulher madura, que traz às costas a experiência e, seguramente, muitas tristezas não resolvidas, os moralistas impingiram a elas o maior preconceito antifeminino. Mesmo em nossos dias, com ideias próprias e juízos críticos, as mulheres que desafiam o diferente ou o proscrito ainda são qualificadas de bruxas, especialmente quando manifestam condutas contrárias ao preestabelecido, embora se tente camuflar esse termo com o de ‘velhas terríveis’, aplicado àquelas inconformistas que provocam medo por causa de seus atrevimentos ofensivos às pessoas de boa consciência. (ROBLES, 2019, p. 131-132)

A senhora D, especialmente após a morte de Ehud, incomoda e provoca medo em seus vizinhos justamente por “seus atrevimentos ofensivos”. Não nos admira, portanto, que o arquétipo da bruxa seja um dos recursos utilizados para citá-la também. Como na iconografia das bruxas, Hillé se mantém à sombra e à margem. É uma decisão própria – reforçada pelo rechaço dos outros que a cercam –, mas é também uma espécie de jogo poético construído no texto.

Ressaltando a deterioração, a escuridão, o desamparo, Hilst conclama os pares opositivos desses vocábulos, ainda que por via da negação, para atuarem em cena

também. Como afirma Alcir Pécora (2019, p. 412), “em geral, a prosa de ficção de Hilda Hilst parte de situações polarizadas, até mesmo maniqueístas, e evolui até implodir as duas pontas da oposição”.

É um modo de radicalizar as contradições, de romper com a lógica binária, pois as oposições vistas em pares dicotômicos nunca são destituídas de hierarquia ou valoração entre os polos antagônicos. No artigo *Madness and Women*, Felman (1975, p. 3), recuperando o pensamento de Derrida, afirma que há um mecanismo de hierarquização que assegura a valorização apenas do polo positivo dos pares, o que incide na subordinação repressiva de toda “negatividade”, visando o domínio da diferença como tal. Nesse sentido, por meio de Hillé, Hilst produz um contradiscurso que dialoga diretamente com a acepção de escrita feminina aqui defendida, isto é, como marca de diferença e alteridade frente a um discurso tradicionalmente homogêneo.

As características da senhora D aqui analisadas confirmam que ela protagoniza em contraste com os estereótipos de gênero esperados. Na pesquisa, reafirmamos gênero do modo como o descreve Norma Telles (1992, p. 50): uma categoria, um modo de fazer distinções entre pessoas; uma construção cultural que classifica com base em traços sexuais, expandindo-se por cruzamentos de representações e linguagens, possuindo dimensões internas e externas (não sendo, pois, sinônimo de sexo). Assim, a partir das chaves de leitura disponibilizadas nos traços que fazem de Hillé “alguém-mulher”, intentaremos, no segundo capítulo, observar de que modo ela utiliza a sua experiência corporal e sexual em prol da sua busca pelo divino.

CAPÍTULO 2. A VIA SACRÍLEGA DA SENHORA D

Posso blasfemar muito, mas o meu negócio é o sagrado. É Deus mesmo, meu negócio é com Deus.

Hilda Hilst

O erotismo é uma dimensão fundante da nossa humanidade, como afirma Eliane Robert Moraes (2019). É inerente a todos e nos coloca de frente para o mistério da nossa própria existência. Por isso mesmo, argumenta a pesquisadora, é capaz de fundir sentimentos paradoxais: atrai e gera repulsa, sendo propulsor do discurso mais sublime ao mais chulo.

Nesse sentido, o modo como Hilda Hilst foi capaz de trafegar entre esses dois polos em sua prosa poética parece um dos traços mais marcantes de sua escrita. De acordo com Moraes (2003) o poder de desvio da ficção erótica de Hilst decorre de sua recusa em reproduzir qualquer convenção corrente.

É nesse ponto que reside a capacidade de transgressão do texto hilstiano, manifesta numa sintonia entre forma e fundo: para responder aos dilemas da representação do sexo, Hilst subverte os gêneros literários e, desse modo, como salienta Moraes, deixa o texto livre para promover as associações mais imprevisas, revelando certas relações entre corpo e espírito que nossa cultura, por tradição, tenta esconder. No entanto, para tratar dessas relações, é necessário antes analisar os conceitos que estão intrinsecamente relacionados ao erotismo. Assim, a princípio nos deteremos nas acepções de sexualidade, que, da segunda metade do século XIX em diante, ganhou notoriedade e caráter científico.

Em *História da Sexualidade I*, Michel Foucault, partindo da era vitoriana, sinaliza para o modo como o sexo foi registrado em discurso ao longo do tempo bem como as técnicas multiformes de poder de regulação das práticas sexuais. Em síntese, temos na obra a história dos discursos sobre a sexualidade e quais mecanismos estes acionam. A interdição seria apenas um desses dispositivos, mas não o único. Segundo o autor, “nas relações de poder, a sexualidade não é o elemento mais rígido, mas um dos dotados da maior instrumentalidade: utilizável no maior número de manobras e podendo servir de

ponto de apoio, de articulação às mais variadas estratégias” (FOUCAULT, 2017, p. 112).

Quando se trata da sexualidade feminina, podemos notar construções discursivas específicas. Foucault diz que a partir do século XVIII, quatro grandes conjuntos estratégicos que desenvolveram dispositivos de saber e poder a respeito do sexo foram formados e adquiriram eficácia na ordem do poder, além de produtividade na ordem do saber. O primeiro deles diz respeito justamente à *histerização do corpo da mulher*, que o autor define como:

Tríplice processo pelo qual o corpo da mulher foi analisado – qualificado e desqualificado – como corpo integralmente saturado de sexualidade; pelo qual, este corpo foi integrado, sob o efeito de uma patologia que lhe seria intrínseca, ao campo das práticas médicas; pelo qual, enfim, foi posto em comunicação orgânica com o corpo social (cuja fecundidade regulada deve assegurar), com o espaço familiar (do qual deve ser elemento substancial e funcional) e com a vida das crianças (que produz e deve garantir, através de uma responsabilidade biológico-moral que dura todo o período da educação): a Mãe, com sua imagem em negativo que é a ‘mulher nervosa’, constitui a forma mais visível dessa histerização (FOUCAULT, 2017, p. 99)

A proliferação de afirmações filosóficas, científicas e médicas sobre a “verdadeira natureza” das mulheres revela uma aproximação teórica entre as mulheres e as suas determinações biológicas. Tais discursos tentavam explicar e determinar os comportamentos das mulheres, reduzindo-os aos aspectos fisiológicos. É desse espaço que se origina também a noção de *feminilidade* como o conjunto de atributos, funções, predicados e restrições próprios a todas as mulheres, em função das particularidades de seus corpos e de sua capacidade procriadora, como afirma Maria Rita Kehl (2008, p. 47-48) em *Deslocamentos do Feminino*.

A partir dessa ampla produção teórica entre séculos XVIII e XIX, construiu-se a ideia de que a sexualidade feminina “só estaria plenamente realizada com a maternidade. As intensidades do parto e dos prazeres do aleitamento seriam o coroamento da vida sexual das mulheres – e de sua autoestima também” (KEHL, 2008, p. 64). É necessário salientar que tanto Foucault quanto Kehl assinalam que os discursos médico e moral se confundiam o tempo todo.

Se trazemos essa perspectiva histórica é porque, direta ou indiretamente, partes desses discursos vigentes em séculos anteriores conseguiram se perpetuar no tempo, mesclando-se com outros de ordens distintas. Como Kehl (2008, p. 58), entendemos que as relações entre mulheres, sexualidade e feminilidade (e aqui utilizamos a acepção de feminilidade não apenas como construção social, mas como construção discursiva produzida a partir da posição masculina), vêm sendo constantemente construídas e abaladas, reconstruídas e novamente desestabilizadas ao longo da história.

Para a pesquisa nos interessa notar que *A obscena senhora D*, publicada ainda no século XX, é uma obra – tanto escrita quanto narrada – por uma mulher. No monólogo, Hillé subverte não só a noção de espaço doméstico, mas também a ideia de domesticação do corpo feminino. O modo como a senhora D manifesta sua sexualidade destoa em muito das designações científicas e positivistas vistas acima. A maneira como ela se expressa através do corpo e através das relações sexuais que mantém com Ehud não possui como fim a reprodução biológica, e sim a possibilidade, a partir do gozo, de transcendência.

Em *A obscena senhora D*, o teor erótico-amoroso do texto se desvela na relação de Hillé com Ehud, mas também com o pai e com a figura divina. Essas três personagens masculinas por vezes se confundem e confluem entre si. Como todas apresentam um ar fantasmático e existem apenas nas evocações, nas reminiscências e na memória de Hillé, suas figuras são difusas, por vezes inapreensíveis.

Hillé se define como “Édipo-mulher⁹” (HILST, 2016, p. 41) e, ainda no início da narrativa, diz: “Vi-me afastada do centro de alguma coisa que não sei dar nome, nem porisso (sic) irei à sacristia, *teófaga incestuosa*, isso não” (HILST, 2016, p. 11). Em “teófaga incestuosa” temos a ideia de alguém que come Deus, como sugere o primeiro vocábulo. Mas o sentido de comer parece comportar tanto o viés formal da palavra, mastigar e engolir o alimento, quanto o informal, usado corriqueiramente no sentido de ter relações sexuais com alguém. Nos dois exemplos, e de maneira ainda mais explícita no segundo, com o uso do vocábulo “incestuosa”, o texto sugere um vínculo sexual consanguíneo e pode aludir tanto à figura do progenitor de Hillé quanto à figura de

⁹ Aqui há uma clara referência psicanalítica desenvolvida por Freud (1931). O autor afirma que a comparação entre o pênis e o seu equivalente no corpo feminino, o clitóris, desencadeia na criança de sexo feminino a “inveja do pênis”. Isso iniciaria o complexo de Édipo: a menina passaria a olhar para o pai enquanto objeto de desejo, como sendo aquele que supostamente detém o que falta à mãe e a ela própria, o falo.

“Deus-Pai”, tão cara à tradição cristã. A temática do incesto também é evocada por Ehud, quando diz:

sabe, Hillé, às vezes penso que fomos pai e filha, mãe e filho, irmão irmã, que houve lutas e nós, e fios de sangue, que eu tinha fome de ti, [...] infinitas vezes nós dois em flashes nítidos rapidíssimos, recortados em ouro, em negro, numa luz esvaída sombra e sépia, nós dois muito claros num parapeito de pedra cor de terra, depois me vi a mim nos corredores brancos, atado, e tu mesma a dez passos de mim, a voz um fundo, longe: lembra-te, sou eu, não podes ter esquecido, Ehud, sou eu, e alguém te segurou, Hillé, antes que me esbofeteasses a cara. Eras tu, sim, mas naquele instante eu me pensava Deus e me sabendo Deus me sabia louco. (HILST, 2016, p. 34-35)

O atributo “universal” do incesto é a proibição: o interdito em relação ao relacionamento sexual e/ou amoroso entre pares consanguíneos é vigente na maioria das sociedades atuais. Tratar do tema-tabu parece um modo – entre muitos utilizados por Hilst – de provocar e de transgredir. Além disso, o que podemos inferir do trecho em análise é que as ideias incertas e vagas que tornam os personagens esquivos, são dispostas não apenas pelas construções sintáticas, mas também pelas vozes que se atropelam, pela interpelação múltipla a que Hillé recorre constantemente ao utilizar Deus, Ehud e o pai como interlocutores, entre outras incidências.

Esses jogos dúbios promovidos pela escrita hilstiana – que sempre permitem significações plurais – se multiplicam e são reiterados ao longo da narrativa, emaranhando as linhas limítrofes entre as personagens. Como dito no ensaio de Raquel Cristina de Souza e Souza (2007, p. 56), é flagrante que palavrões e palavras obscenas permeiam sem pudor a narrativa e que a transgressão do interdito se mostra também na forma em que o texto está escrito, pois quebrar os padrões narrativos também é um modo de subverter a ordem estabelecida.

Souza também registra que falar de sexualidade (em forma e em conteúdo) está diretamente relacionado com a trajetória existencial de Hillé, que incide sobre a questão do corpo (perecível, finito) e a questão divina sintetizada na figura de Deus e suas diversas alcunhas (símbolo da realidade metafísica, infinito). Ao tratar do erótico no texto, nos interessa observar de que forma o tema é articulado, bem como analisar como se opera o diálogo entre as manifestações e incidências sexuais e amorosas da senhora D com a sua busca pessoal.

De acordo com Pécora (2005, p. 10), na escrita de Hilst se configura uma “erótica vicária, substitutiva, ostensivamente precária, na qual o desejo do conhecimento de Deus imbrica-se com o conhecimento do corpo do homem”. É a partir dessa relação que em *A obscena senhora D* se constrói a ligação entre o erótico e o sagrado. Tal junção também é explicitada por Leandro Soares Silva ao dizer que o texto hilstiano “busca divinizar o humano e humanizar o divino” (SILVA, 2018, p. 63).

No nosso entendimento, quando Hillé se propõe a pensar o divino a partir da relação com a sua corporeidade, sexualidade e com suas questões erótico-amorosas, ela intenta implodir as oposições aparentes entre as instâncias humana e divina, transformando-as numa coisa só, uma mesma linha contínua.

Em *O erotismo*, Bataille afirma que o ser humano, em sua finitude corpórea, é um ser descontínuo. À medida que ele se percebe como um indivíduo, começa a almejar uma resolução para sua natureza descontínua. Esse desejo pode ser suplantado a partir de certas experiências e, para o autor, quando essa busca de uma continuidade do ser é “levada a cabo sistematicamente para além do mundo imediato, designa uma abordagem essencialmente religiosa” (BATAILLE, 2014, p. 29). É por isso que se pode falar em *erotismo sagrado*, termo que o autor usa para denominar o tipo erótico que se confunde com a busca, exatamente com o amor por Deus, uma vez que o divino (sintetizado na figura de Deus) representaria a continuidade.

Por essa razão Bataille (2014, p. 279) afirma que a experiência erótica se avizinha da noção de santidade. Não pelo fato de que as acepções possuem a mesma natureza e sim porque ambas exigem uma intensidade extrema. Quando o autor fala de santidade, fala da noção que a possibilidade dessa realidade determina: a de nos transtornar até o limite. Assim, é a partir desse intercâmbio proposto na obra de Bataille que leremos as incidências eróticas em *A obscena senhora D*.

2.1 O ERÓTICO, O SAGRADO E O PROFANO

Em ensaio disposto no livro *Deuses em poéticas: estudos de literatura e teologia*, ao dissertar sobre a poética hilstiana (cujos motes em muito se assemelham aos vistos em sua prosa), as autoras Geruza Zelnys de Almeida e Cristiane Fernandes Leite (2008) explicitam que o sentimento religioso e o sentimento erótico são frutos do desejo de união, de completude. Por essa razão, teriam relação direta com a busca pelo

transbordamento, pelo arrebatamento, pela sensação indizível de intenso prazer e gozo: o êxtase. Partindo desse pressuposto, as autoras se propuseram a analisar cópula e comunhão como as duas faces – proibição e transgressão – do elemento sagrado na poesia de Hilst. Nesta pesquisa, intentamos empreender a mesma ocorrência com a prosa poética hilstiana.

Como resume Fernando Scheibe (2014), apresentador e tradutor da obra de Bataille, o erotismo é uma dança propriamente humana que se dá entre a esfera do interdito e a esfera da transgressão. Bataille, ao se debruçar sobre o tema, perpassa a história da humanidade, detendo-se em aspectos importantes como a relação do homem com o trabalho e com as religiões, explicitando como esses traços fundamentais para o estabelecimento do funcionamento social, tal qual o conhecemos hoje, foram determinantes também para a constituição dos interditos e das transgressões, elementos que auxiliam a manutenção da vida em sociedade.

Os interditos, isto é, as proibições, estão diretamente vinculados ao mundo do trabalho, da identidade, da conservação e da sensação de descontinuidade de que falamos anteriormente. São os interditos que, ao mesmo tempo que tornam o indivíduo humano, também o esvaziam de sua humanidade. É um paradoxo. Já a transgressão – do interdito, da lógica do trabalho (que é também a da linguagem) – é o *ápice do humano*, como lembra Scheibe. O erotismo é justo a experiência interior dessa transgressão, desse ápice:

A transgressão excede, sem o destruir, um mundo profano de que é o complemento. A sociedade humana não é apenas o mundo do trabalho. Simultaneamente – ou sucessivamente – o mundo profano e o mundo sagrado a compõem, sendo suas duas formas complementares. O mundo profano é aquele dos interditos. O mundo sagrado se abre a transgressões limitadas. [...] Essa maneira de ver é difícil uma vez que sagrado designa ao mesmo tempo os dois contrários. De uma maneira fundamental, é sagrado o que é objeto de um interdito. O interdito que designa negativamente a coisa sagrada não tem apenas o poder de nos dar – no plano da religião – um sentimento de pavor e de tremor. Esse sentimento se transforma, no limite, em devoção: torna-se adoração. [...] O interdito, o tabu, só em certo sentido se opõe ao divino, mas o divino é o aspecto fascinante do interdito: é o interdito transfigurado. (BATAILLE, 2014, p. 91-92)

Para Bataille (1989, p. 18-19) o domínio do interdito é o *domínio trágico*, que, por sua vez, é o domínio sagrado. O autor entende que, se a humanidade o exclui, de certo modo é para engrandecê-lo. Nesse sentido, o interdito diviniza aquilo a que ele proíbe o acesso. Ele subordina este acesso à expiação – à morte –, mas nem por isso deixa de ser um convite, ao mesmo tempo que um obstáculo.

Assim, a partir da transgressão do interdito seria possível acessar essa concepção de sagrado – que Bataille (2014, p. 207) descreve em outras passagens como uma espécie de animação interna, secreta, um frenesi essencial, uma violência que apossa/consome. Nesse sentido, o movimento erótico, bem como a atividade sexual, seriam vias de transgressão para este fim. Como expõe Eliane Robert Moraes (2014) no posfácio da obra de Bataille, no limite, o erotismo tem sempre o mesmo fim, implicando uma convulsão interior, não importa se motivado pelo desejo sexual, pela paixão amorosa ou pela fé religiosa.

Para Bataille e para Moraes, trata-se de violar a integridade dos corpos, de profanar as identidades definidas, de destruir a ordem descontínua das individualidades, de dissolver as formas constituídas. Trata-se, em última instância, de ignorar a oposição entre os domínios de Eros e Tanatos¹⁰ (o amor e a morte), para aceder ao caos da continuidade: “o sentido último do erotismo é a fusão, a supressão do limite” (BATAILLE, 2014, p. 311). Assim, nos valem dessa aceção por ser a que melhor justifica a nossa chave de leitura para a senhora D, que, em sua ânsia de conhecimento, apaga as fronteiras entre o divino e o humano:

Engolia o corpo de Deus a cada mês, não como quem engole ervilhas ou roscas ou sabres, engolia o corpo de Deus como quem sabe que engole o Mais, o Todo, o Incomensurável, por não acreditar na finitude me perdia no absoluto infinito

te deita, te abre, finge que não quer mas quer, me dá tua mão, te toca, vê? está toda molhada, então Hillé, abre, me abraça me agrada

Engolia o corpo de Deus, devo continuar engolia porque acreditava, mas nem porisso compreendia, olhava o porco-mundo e pensava: Aquele nada tem a ver com isso, Este aqui dentro nada tem a ver com isso, Este, O Luminoso, O Vívido, O nome, engolia fundo, salivosa

¹⁰ Eros e Tanatos são, respectivamente, as personificações do amor e da morte na mitologia grega. Em um dos mitos que versa sobre Eros, conta-se que ele dormiu em uma caverna que pertencia a Tanatos. Ao acordar, suas flechas (que tinham potencial de despertar o amor nos humanos atingidos por elas) estavam misturadas com as de Tanatos, as quais ele acabou coletando por engano junto com as suas. Em escritos como *Mal-estar na civilização* e *Mais além do princípio do prazer*, Freud se utiliza do mito para tratar dos conceitos de pulsão de vida e pulsão de morte.

lambendo e pedia: que eu possa compreender, só isso. (HILST, 2016, p. 12)

Na passagem transcrita, a relação sexual tem uma finalidade: Hillé busca a união com a figura divina a fim de que, a partir desse contato, ela possa compreender os mistérios existenciais que permeiam a natureza humana. Há, entre o primeiro e o último parágrafo, uma fala suplicante – que parece pertencer a Ehud – que dita à narradora o que ela deve fazer corporalmente. É esse trecho que, em concorrência com a voz de Hillé, confirma a cena erótica. A ideia de “engolir” Deus na esperança de adquirir consciência, no entanto, não se limita a essa cena. Ela é reafirmada em outros momentos do texto e reforçam a mesma tentativa de Hillé, como podemos verificar abaixo:

Há lugar para a carne no teu coração, Senhor? Há uns veios fundos e gemidos com o som do UMM? Ehud, sabes como é a palavra Intelecto em russo? É UMM. O M prolongado UMMMMMMMM. a carne é que deveria ter o som do UMM, é assim no teu peito, Senhor, o sentir da carne? de lá do escuro venho vindo, teias à minha volta, estou presa a ti, do UMM à carne, um torcido elástico no espaço de nós dois, não te separe nunca, não tentes, é sangue e gosma, é dubiez na aparência mas é cristal de rocha, vívido empedrado, é úmido também UMM, o intelecto pulsando, a carne remançosa na aparência, se me olhas não vês febricidade mas se me tocas te seguro numas duras babas, tu e eu, um único novelo espiralado, não te separe nunca, não tentes, subo até teus tornozelos, vou te lambendo lassa, aspiro pelos, cheiros, encontro coxa e sexo, queria te engolir, Ehud, descias em UMM pela minha laringe, UMM pelas minhas tripas, nódulos, lisuras, trituro teus conceitos, teu roxo intelecto, teu olhar para os outros, te engulo Ehud, altaneria, porte, teu compassado, teu não saber de mim, teu muito-nada compreender, deslizas em UMM pelos tubos das vísceras, teu misturar-se a mim, adentrando desfazido, não és mais Ehud, és Hillé e agora não te temo (HILST, 2016, p. 35)

Aqui, novamente, Hillé entrelaça a ideia de corpo e intelecto. A experiência de *ser humano* é, necessariamente, uma experiência corpórea, e em *A obscena senhora D*, o corpo, ao invés de ser dissociado da mente (ou do espírito) atua como um veículo senciente e imprescindível para se pensar sobre as questões da matéria e também do divino. Há um diálogo entre Hillé e Ehud que explicita essa chave de leitura: Hillé pergunta como pode saber se a alma não compreende. Ehud diz então que a alma sente, ao que ela responde: “a carne é que sente” (HILST, 2016, p. 32). É a partir da carne, portanto, que se “desnuda um processo metafísico que não busca extrapolar o corpóreo,

mas inscrever-se nele mesmo” como afirmam Geruza Zelnys de Almeida e Cristiane Fernandes Leite (2008).

O “UMM” reiterado ao longo de toda a passagem transcrita acima, nos remete a sílaba sagrada OM¹¹, da tradição hindu, considerada a corporificação sonora do Absoluto e, no contexto em que se encontra, também poderia ser lido como uma onomatopeia para gemido: mais uma vez, os conceitos de sagrado e profano se combinam na atividade erótica que, como na cena anterior, apresenta um traço antropofágico que reforça a ideia de que ao comer/engolir alguém, adquire-se suas qualidades/habilidades. Essa vontade de Hillé de devorar, deglutir, vai ao encontro da nossa principal referência teórica quando diz que

Toda a operação erótica tem por princípio uma destruição da estrutura do ser fechado que é, no estado normal, um parceiro do jogo. A ação decisiva é o desnudamento. Nudez se opõe ao estado fechado, ou seja, ao estado de existência descontínua. É um estado de comunicação, que revela a busca de uma continuidade possível do ser para além do fechamento em si mesmo. Os corpos se abrem à continuidade através desses canais secretos que nos dão o sentimento de obscenidade. A obscenidade significa a perturbação que desordena um estado dos corpos conforme à posse de si, à posse da individualidade duradoura e afirmada. [...] O que está em jogo no erotismo é sempre uma dissolução das formas constituídas. Repito-o: dessas formas de vida social, regular, que fundam a ordem descontínua das individualidades definidas que somos. (BATAILLE, 2014, p. 41-42)

A possibilidade de abertura – de si, do outro, do conhecimento não atingido a respeito do mistério profundo da existência – é o que Hillé deseja ao expressar a vontade de engolir o corpo de Deus e de Ehad. A fome que a personagem expressa é, simultaneamente, de ordem sexual, intelectual e espiritual. Para sanar sua vontade, há um duplo movimento (de passividade e de agência), uma vez que para engolir o que quer, Hillé se coloca como receptáculo desse Outro que ela almeja.

Nesse sentido, é possível dizer que Hillé espera que a manifestação sexual se converta em uma forma de manifestação do sagrado. Mas se, em algum nível ela consegue realizar o seu objetivo, nunca é de forma integral. A perseguição erótico-religiosa ao

¹¹ “A sílaba Om, representada pelo signo especial ॐ aparece desde a literatura védica como um símbolo supremo. Ela não tem um significado conceitualmente inteligível. É o equivalente sonoro da realidade última e, ao mesmo tempo, um meio pelo qual esta realidade transcendente é alcançada” (KLOSTERMAIER, 1994, *apud* MARTINS, 2013).

sublime é sempre fracassada. De suas tentativas infrutíferas resta a sensação agônica da espera por uma figura divina esquiiva e silente.

A busca de Hillé por conexão espiritual por meio do êxtase advindo do erotismo parece sintetizada no poema hilstiano “VIII” contido em *Poemas malditos, gozosos e devotos* (publicado originalmente em 1984, dois anos após a publicação da obra aqui analisada):

É neste mundo que te quero sentir.
 É o único que sei. O que me resta.
 Dizer que vou te conhecer a fundo
 Sem as bênçãos da carne, no depois
 Me parece a mim magra promessa.
 Sentires da alma? Sim. Podem ser prodigiosos.
 Mas tu sabes da delícia da carne
 Dos encaixes que inventaste. De toques.
 Do formoso das hastes. Das corolas.
 Vês como fico pequena e tão pouco inventiva?
 Haste. Corola. São palavras róseas. Mas sangram.
 Se feitas de carne.
 Dirás que o humano desejo
 Não te percebe as fomes. Sim, meu Senhor,
 Te percebo. Mas deixa-me amar a ti, neste texto
 Com os enlevos
 De uma mulher que só sabe o homem. (HILST, 2017, p. 414-415)

Tanto Hillé quanto a voz poética desejam conhecer o sagrado por meio da carne, do que é tangível e palpável: é uma tentativa de comunicação entre o espírito humano e o espírito divino. Por não alcançá-lo com o corpo, em dado momento Hillé se abstém do sexo e apesar de, durante o seu monólogo, existirem muitas lembranças que confirmam a leitura (advindas, por vezes, das solicitações e das reclamações de Ehud enquanto vivo), destacamos a que melhor dialoga com a nossa análise até então:

a vida foi isso de sentir o corpo, contorno, vísceras, respirar, ver, mas nunca compreender. Porisso (sic) é que me recusava muitas vezes.
 queria o fio lá de cima, o tenso que o OUTRO segura, o OUTRO, entendes?
 que OUTRO mamma mia?
 DEUS DEUS, então tu ainda não compreendes?
 [...]
 Ehud, minha carne era tua, e disciplina e ascese tudo que me pretendi para livrar o coração de um fogo vivo, ah, inútil inútil os longos exercícios, a fome do teu toque ainda que me recusasse, então tu não compreendias? Queria escapar, Ehud, a boca numa fome eterna da tua boca [...] o desejo era demasiado para a carne, que grande fogo vivo insuportável, que luz-ferida (HILST, 2016, p. 31-32)

Essa expectativa frustrada de se ligar a Deus vinda desse fogo vivo no coração não se extingue sequer com a morte de Ehud. Ao contrário, parece se intensificar. Sozinha, Hillé assume por completo o seu apelido de senhora D: ela é toda desamparo e derrelição. Como afirma Leandro Soares da Silva, a diferença entre a teofania vivenciada pelas personagens de Hilst e a dos místicos e santos reside na ausência de êxtase: “em nenhum momento existe o júbilo de união com Deus. Toda poética nasce exatamente, aliás, da impossibilidade dessa união. A busca de transcendência não é realizada” (SILVA, 2008, p. 76).

Hillé, convencida de que “pensar o corpo” é “tentar nitidez” (HILST, 2016, p. 25), lamenta a matéria de que é feita e, diante da sua incapacidade física de alcançar a transcendência, conjectura que se tivesse “ao invés da carne uma matéria de fibras muito duras, e esticadas e tesas, essas cordas do arco, justapostas, ligadas, Jonathas e David fundidos, cordas de outra carne, massa imbatível e viva sobre Hillé” (HILST, 2016, p. 20) ela seria capaz de resistir aos horrores da vida e do tempo.

O que chama atenção nessa passagem é que, ao descrever uma forma corpórea melhor, mais resistente, Hillé a compara com as cordas do arco que são ligadas umas às outras e, ainda, com Jonathas e David fundidos, o que remete à seguinte passagem bíblica:

E sucedeu que, acabando ele de falar com Saul, a alma de Jonatas se ligou com a alma de Davi; e Jonatas o amou, como à sua própria alma. (...) E Jonatas e Davi fizeram aliança; Porque Jonatas o amava como à sua própria alma. E Jonatas se despojou da capa que trazia sobre si, e a deu a Davi, como também as suas vestes, até a sua espada, e o seu arco, e o seu cinto (BÍBLIA, 1Sm, 8, 1-4, 1969, p. 278).

No nosso entendimento, a passagem abre espaço para a leitura de uma relação erótico-amorosa, sinalizamos para a possibilidade de uma relação homoerótica entre os personagens. Essa parece ser também a leitura de Hillé, uma vez que a palavra escolhida por ela é “fundidos”, o que sugere a fusão dos corpos. A ideia de ligação entre Jonatas e Davi, que dialoga diretamente com a descrição que Hillé faz das cordas, seria, de acordo com ela, a resistência, força inerente àquela matéria ideal que substituiria a carne.

Tal concepção nos transporta de volta ao pensamento de Bataille, de que é através da união entre os seres a partir da atividade sexual (e dos processos que levam até este fim,

a saber, a própria concepção de erotismo descrita pelo autor) que os homens buscam alcançar a ideia de continuidade para a descontinuidade (assinada pela morte) que nos marca.

Sabe-se que na união carnal entre Hillé e Ehud sempre vem implícito o desejo dela de conexão e de *unidade*, não apenas física, mas, principalmente espiritual, algo que sobrepuje a morte. Hillé imbui na pele de Ehud o seu desejo pelo divino, na tentativa de fazer com que o seu pensar sobre esse ausente não seja uma operação abstrata. É nas cenas eróticas que a figura de Ehud mais se mescla com a figura de Deus, como já foi descrito. Por essa razão, a transcendência buscada por Hillé pode ser considerada tanto erótica quanto mística. Em algum nível, Ehud parece estar consciente disso:

Se pudesse esquecer, Hillé, teias, torsões, sentir a minha mão sem o teu vivo-morte, te acaricio apenas, olha, é a mão de um homem, vê que simples [...] eu Ehud não sou esse que vivencias em ti, és Hillé apenas, Hillé que pode ser feliz só sendo assim tocada, não é bom? [...] é linda a carne, não mete o Outro nisso, não me olhes assim, o Outro ninguém sabe, Hillé, Ele não te vê, não te ouve, nunca soube de ti, sou eu Ehud [...] é apenas um homem que te toca, e metemos, é isso senhora D, merda, é apenas isso [...] agora vamos, tira a roupa, pega, me beija, abre a boca, mais, não geme assim, não é para mim esse gemido, eu sei, é pra esse Porco-Menino que tu gemes, pro invisível, pra luz pro nojo, fornicas com aquele Outro, não fodes comigo, maldita, tu não fodes comigo (HILST, 2016, p. 36-37).

Ehud entende-se como “apenas um homem”, e frustra-se, tanto nessa cena quanto em outras, com o fato de não conseguir que sua esposa o veja – ou se veja – de uma maneira simples. No fim do trecho, colérico, ele pede que Hillé não gema de tal forma, porque entende que não é para/com ele, e aí temos acesso a um interessante jogo de opostos exposto na frase: “tu gemes (...) pra luz pro nojo”.

É possível que, a princípio, tais vocábulos não pareçam imediatamente antagônicos. Pode-se inferir dois vastos campos semânticos tanto para a palavra luz quanto para a palavra nojo. No entanto, se considerarmos que luz remete à pureza, à espiritualidade, e que nojo remete à repulsa, à impureza, conseguimos notar a dicotomia entre sagrado e profano que se retroalimenta durante toda a narrativa.

Além de que, nojo também significa o período de luto pela morte de alguém, o que amplia o campo semântico da morte. E, por falarmos de morte, convém lembrar ainda

um último aspecto em que o tema se aproxima do sexo. Bataille afirma que, embora a atividade erótica nem sempre tenha abertamente esse aspecto nefasto, secretamente há uma ligação entre as duas coisas. O autor afirma:

O que, na apreensão da morte, suprime o fôlego, deve de alguma maneira, no momento extremo, cortar a respiração. O princípio mesmo do erotismo aparece primeiramente do lado oposto a esse horror paradoxal. Trata-se da pletora dos órgãos genitais. A origem da crise é em nós um movimento animal. Mas a angústia sexual não é livre. Ela não pode se dar livre curso sem o acordo da vontade. A ansiedade sexual perturba uma ordem, um sistema sobre o qual repousam a eficiência e o prestígio. O ser, na verdade, se divide, sua unidade se rompe, desde o primeiro instante da crise sexual. Nesse momento, a vida pletórica da carne choca-se com a resistência do espírito. Mesmo o acordo aparente não basta: a convulsão da carne, para além do consentimento, exige o silêncio, a ausência do espírito. O movimento carnal é singularmente alheio à vida humana: ele se desencadeia independente dela, contanto que ela se cale, contanto que ela se ausente. Aquele que se abandona a esse movimento não é mais humano. Como os animais, reduzir-se-á ao cego desencadeamento dos instintos, gozando momentaneamente da cegueira e do esquecimento (BATAILLE, 2014, p. 69).

Não por coincidência, o termo francês *la petite mort* (a pequena morte) é uma referência direta ao ápice erótico. A morte como metáfora para o orgasmo se dá porque durante esse momento específico da relação sexual, a experiência em si é – assim como pressupomos na morte – inefável, individual e paradoxalmente solitária; transcende o “eu simbólico”: realiza-se no corpo. Em um dos muitos trechos enigmáticos de *A obscena senhora D*, é possível, inclusive, fazer uma leitura sob a ótica do orgasmo como alegoria para a morte:

vamos, toca
se está muriendo, sí, que gemidos meu Deus, não tenho muito tempo
[...] é a hora, viver foi uma angústia escura, um nojo negro
não fales assim, não o ódio agora, o ódio não
viver é afundar-se em cada caminhada, como me arrastei, que peso,
que vaidade, e tu uma ternura sobre os meus ossos, uma redondez
sobre os espinhos, um luxo de carícias
aquieta-te, deixa-me limpar o molhado da cara
a gosma da boca, aqui, limpa, já está bem, preciso continuar, olha,
quis te tocar lá dentro na ferida da vida, ouviste? segurei o toque para
te fazer em dor, em mais dor, ouviste? ah cadela lixo porca maldita *eu*
mesma
não fales assim, *não nesta hora*
não é a hora da morte? por que me interrompes nesta hora? cala-te, é
morte minha (HILST, 2016, p. 30-31 – grifos nossos).

A voz de Hillé é acompanhada por uma segunda. Infere-se que seja a de Ehud. Os turnos de fala se alternam e são perceptíveis não pela pontuação ortográfica usual, que ali é ausente, mas pelo modo como, ao fim de uma sentença, ignora-se o espaço restante da linha e inicia-se outra. Esses espaços em branco são visualmente informativos e representam pausas, lapsos de tempo, lembrando pequenos vácuos ou mesmo momentâneos lapsos de consciência, que costumam entremear as relações sexuais.

Nessa concepção, na primeira linha temos a voz de Ehud, enquanto na segunda quem fala é Hillé. A percepção de que se trata das falas desses personagens se prova pelo traço de intimidade que perpassa a cena e na familiar postura de Ehud de tentar, sem sucesso, fazer com que Hillé se distancie desse estágio contínuo de desespero. Também é pela intimidade demonstrada e por comandos como “vamos, toca”, a descrição dos gemidos e do toque, o “luxo de carícias”, a importância de uma hora específica que está para chegar e, ainda, da entrega (emocional e confessional) possibilitada por essa iminência que o viés do orgasmo como morte se apresenta.

Ainda sob essa perspectiva, observamos que em *A literatura e o mal*, Bataille expõe o erotismo como a aprovação da vida até na morte. O autor faz tal afirmação pensando tanto no sentido da relação sexual enquanto possibilidade de reprodução ("a sexualidade implica a morte, não somente no sentido de que os recém-chegados prolongam e substituem os desaparecidos, mas por ela faz entrever a vida do ser que se reproduz") quanto no sentido de que a efusão sexual é uma forma de negação do isolamento do 'eu', que, por sua vez:

[...] só conhece o desfalecimento ao se exceder, ao se ultrapassar no abraço em que a solidão do ser se perde. Quer se trate do erotismo puro (de amor-paixão) ou de sensualidade de corpos, a intensidade é maior na medida em que a destruição, a morte do ser transparecem. (BATAILLE, 1989, p. 13)

O desfalecimento possibilitado pela via erótica é o elemento em comum tanto nessa cena como em outros momentos da narrativa. Também cabe analisar o modo como, no ato sexual o corpo ao mesmo tempo impede e possibilita um vislumbre de transcendência. O que se constrói a partir desse impasse é a ideia de que a completude dessa transcendência só é passível de *realização plena* através da morte.

Sabe-se que, em *A obscena senhora D*, conceitos opostos (bem-mal, sagrado-profano, espiritual-material) são constantemente projetados, transformando-se em elementos reversíveis, adquirindo valores ora positivos, ora negativos, que são evidenciados a depender do contexto. Nesse sentido, tanto a presença quanto a associação entre os termos opostos como vida-morte, serve para expô-los na sua ambivalência e reversibilidade.

A mesma lógica se aplica à alcunha Porco-Menino, que é um dos nomes que designam o deus da história para quem Hillé geme. Os desdobramentos simbólicos que se desprendem desses vocábulos (porco/menino) constituam figuras que, ao serem confrontadas entre si, deixam entrever um insuperável campo de tensão.

Tensão reforçada não apenas no jeito de nomear o divino ou nos jogos de opostos, mas também no modo como Hilda Hilst utiliza a escrita, “com uma certa conformação barroca, a linguagem mais grotesca, baixa, vulgar, convive de modo antitético com sofisticada pesquisa ontológica e indagação teológica” (CAVALCANTI, 2008, p. 133). Temos um vislumbre disso no fragmento seguinte:

Convém lavarmo-nos, pelos e sombras, solidão e desgraça, também lavei Ehud no fim algumas vezes, sovacos, coxas, o escuro buraco, sexo, bolotas, Ai Senhor, tu tens igual a nós o fétido buraco? Escondido atrás mas quantas vezes pensado, escondido atrás, todo espremido, humilde mas demolidor de vaidades, impossível ao homem se pensar espirro do divino tendo esse luxo atrás, discurseiras, senado, o colete lustroso dos políticos, o cravo na lapela, o cetim nas mulheres, o olhar envesgado, trejeitos, cabeleiras, mas o buraco ali, pensaste nisso? Ó buraco, estás aí também no teu Senhor? Há muito que se louva o todo espremido. Estás destronado quem sabe, Senhor, em favor desse buraco? Estás me ouvindo? Altares, velas, luzes, lírios e no topo uma imensa rodela de granito, umas dobras no mármore, um belíssimo ônix, uns arremedos de carne, do cu escultores líricos. (HILST, 2016, p. 27)

Toda a reflexão que a Senhora D se dispõe a fazer – em tom provocativo e jocoso – em relação ao ânus, dirigindo-se diretamente ao Senhor como seu interlocutor, parece baseada na concepção bíblica do ser humano ser feito à imagem e semelhança de Deus-Criador¹². Assim, quando Hillé pergunta se ele tem, como nós, “o fétido buraco”, ela

¹² A ideia se baseia na passagem bíblica contida em Gn 1, 26-28: “Então disse Deus: ‘Façamos o homem à nossa imagem, con-for-me a nossa semelhança. Domine ele sobre os peixes do mar, sobre as aves do

está inquerindo se há, em sua natureza, o mesmo paradoxo que reside na nossa: a dualidade de possuir uma individualidade simbólica em um corpo material finito que excreta dejetos, se deteriora com o tempo e morre.

Ainda tecendo conjecturas sobre o ânus nesse debate unilateral com o divino, a personagem prossegue, “e dizem os doutos que Tua Presença ali é a mais perfeita, que ali é que está o sumo, o samadhi, o grande presunto, o prato” (HILST, 2016, p. 27). Samadhi é um termo sânscrito para o estado máximo de contemplação atingido através de práticas meditativas. Já os vocábulos “sumo, presunto, prato” remetem à alimentação e, como em outras passagens, possibilitam também uma leitura erótica. O ânus, pela abordagem adotada, liga o que há de mais humano ao que há de mais divino, lembrando o modo como o mesmo é retratado no poema *Taberna Culu Dei* do poeta capixaba Waldo Motta:

Onde o germe é imortal
e crepita o fogo eterno,
no lugarzinho por onde
o espírito entra nos ossos
é neste lugar terrível
a casa de Deus dos deuses
e a entrada dos céus.
Desposando este rochedo
podereis vencer a morte.
Mas quem há de se abrigar
neste fogo devorador?
Quem poderá habitar
nesta fogueira perpétua? [...] (MOTTA, 1996)

Valendo-se de referências bíblicas, tanto Hilst quanto Motta entrelaçam os conceitos de sagrado e profano inscrevendo-os no corpo. De acordo com Ricardo Santos (2015, p. 58), na poesia de Motta, o ânus como espaço sagrado contido no corpo não é consagrado como suporte de diferenciação (uma vez que se trata de orifício comum independente do gênero biológico) e sim como abertura de contato com o incognoscível.

Em *A negação da morte*, Ernest Becker (2017, p. 54) afirma que “o ânus e seu incompreensível e repulsivo produto representam não apenas determinismo e sujeições

céu, sobre os grandes animais de toda a terra e sobre todos os pequenos animais que se movem rente ao chão’. Criou Deus o homem à sua imagem, à imagem de Deus o criou; homem e mulher os criou”.

físicos, mas também o destino de tudo que é físico: deterioração e morte”. Temos então o ânus como símbolo da vitória do corpo, e, num sentido mais amplo, da natureza sobre o eu-simbólico. A partir desse viés, podemos refletir sobre o teor escatológico visto nas passagens acima.

Para tratar desse aspecto em específico, encontramos apoio nos estudos de Edson Costa Duarte (2010, p. 324), que afirma que a escatologia atua em sua dupla significação no texto de Hilda Hilst. Trata-se tanto da ideia de excrementos (*skatoslogos*) quanto da assunção da doutrina teológica a respeito do fim do mundo (*eskhatoslogos*):

Ao questionar os porquês da existência do homem na Terra, Hilst revitaliza o corpo e toda a matéria da qual ele é constituído: desde a víscera, os buracos [...], até as sensações e os sentimentos [...]; pela elevação do “escatológico ao escatológico”, sempre por meio de um pensar e de um pensar-se até o extremo, Hilda Hilst alcança uma intensidade da palavra que é rara, mesmo entre os raros. Assim, a escritora ousa ir além de qualquer conceito definidor de uma busca, subvertendo todos os limites do puro e do impuro, porque persegue não apenas uma dimensão do além-humano, desses fins últimos de qualquer ser vivente (o segundo sentido da escatologia), mas mescla a esse pensar-se em profundidade, um outro pensar-se que está mais colado aos contornos do corpo (escatologia no primeiro sentido), para daí, desse lugar único, observar a transparência das coisas. (DUARTE, 2010, p. 325)

É, portanto, por essa via que conecta o erótico, o escatológico, o sagrado e o profano, no trânsito entre o humano e o divino, como afirma Duarte (2010, p. 329), entre os registros alto e baixo da linguagem, que se interpõe a realidade física do corpo como uma espécie de fonte que espelha o desejo humano de transcendência ao mesmo tempo que lhe mostra sua condição de matéria perecível. Diante do que parece irresolúvel, a tensão entre os conceitos de corpo finito e de um Deus eterno, o texto nos fornece o elemento do porco (entre outras coisas, como alcunha para a figura divina), o que nos permite pensar:

Se Deus é porco e porco é o corpo às avessas, então deus é o corpo às avessas. Se cada um tem que encontrar seu próprio porco, significa, então, que tem de encontrar Deus – metonímia da realidade metafísica. Logo, para conhecer Deus, é preciso conhecer o corpo, causa da inquietação; por isso o campo semântico predominante na obra ser aquele ligado às sensações do corpo humano. Conhecer Deus é então pensar o corpo, pensar no teu corpo lá dentro, ou seja, às avessas. (SOUZA, 2007, p. 59)

Para Souza, o porco seria o auge da transgressão perpetrada por Hilda Hilst ao longo da narrativa. Equiparar Deus ao animal seria o máximo de subversão, porque sacraliza o porco ao mesmo tempo em que rebaixa Deus à categoria de criatura. Além disso, pensá-lo como porco pressupõe uma certa restauração da nossa animalidade e superação do nojo, afora um conhecimento profundo do próprio corpo (na tentativa de se alcançar o avesso), o que só parece ser possível a partir da experiência radical de todos os sentidos. Afinal, é a partir das sensações que a senhora D tateia os rastros dessa figura divina vaga que se corporifica na matéria do texto pela via da negação, como veremos a seguir.

2.2 DEUS QUE É SEM SER

Em *Salvo o Nome*, Jacques Derrida disserta sobre a nomeação (questões como: que se entende de nome e o que acontece quando se dá um nome) e sobre a teologia negativa. De acordo com Nícia Adan Bonatti (1995, p. 7), tradutora do ensaio derridiano para a língua portuguesa, tal teologia constitui-se num método de abordagem de Deus que consiste em aplicar-lhe proposições negativas. Nesse sentido, ao invés de atribuir à figura divina analogias ou qualidades positivas, a via negativa (também chamada de via apofática ou de apofatismo) consiste em dizer aquilo que Deus não é. A ideia se vincula assim às correntes místicas que entendem que o que está sintetizado na palavra “Deus” manifesta uma realidade transcendente que excede as possibilidades da linguagem.

O modo como Hillé intenta corporificar a deidade através da palavra nos remete a esse método, assim, optamos por utilizar a obra de Derrida como principal referência teórica desta sessão. Como visto, o viés erótico-amoroso do texto desagua na busca de Hillé por Deus. Porém, na impossibilidade de conhecer o incognoscível sintetizado na figura divina, a senhora D recorre a diversas alcunhas na intenção de interpelá-lo.

É assim que, em *A obscena senhora D*, Deus é denominado: Este, O Luminoso, O Vívido, O Nome, Porco-Menino Construtor do Mundo, Menino-Porco, Menino Precioso, Senhor, Luzidia Divinoide Cabeça, Outro, La Oscura Cara, Pai e Ausente. A entidade de muitos nomes, no entanto, não aparece na história de modo ortodoxo, e sim de modo apofático, como “Deus que é sem ser ou Deus que (está) além do ser” (DERRIDA, 1995, p. 8). Nesse sentido, as alcunhas e referências

Nomeiam Deus, falam dele, falam-no, falam-lhe, deixam-no falar em si, deixam-se levar por ele, (se) fazem referência àquilo mesmo que o nome supõe nomear para além dele mesmo, o nomeável além do nome, o nomeável inomeável. Como se fosse preciso ao mesmo tempo salvar o nome e tudo salvar, exceto o nome, salvo o nome, como se fosse preciso perder o nome para salvar aquilo que porta o nome, ou aquilo na direção do qual se dirige por meio do nome. Mas perder o nome não é incriminá-lo, destruí-lo ou feri-lo. Pelo contrário, é simplesmente respeitá-lo: como nome. Isso quer dizer pronunciá-lo, o que equivale a atravessá-lo na direção do outro, que ele nomeia e que o porta. Pronunciá-lo sem pronunciá-lo. Esquecê-lo, chamando-o, (se) lembrando-o. (DERRIDA, 1995, p. 40-41)

O ato de nomear Deus de diferentes formas é um dos recursos utilizados por Hillé (e por diversas personagens hilstianas, como visto em *Kadosh*, de 1973, com as alcunhas Grande Obscuro, Máscara do Nojo, Cão de Pedra e em *Estar sendo, ter sido*, de 1997, com apelidos como “Cara-mínima”) para tentar atravessar a fronteira entre ela mesma e esse outro que é radicalmente outro, mas o sagrado manifestado na figura divina não se deixa apreender nem mesmo pelos múltiplos conceitos e caracterizações que os nomes sugerem. Como afirma Rudolf Otto (2007, p. 37), a categoria do sagrado apresenta um elemento bem específico, que foge ao acesso racional, “sendo algo árreton [‘impronunciável’], um ineffabile [‘indizível’], na medida em que foge totalmente à apreensão conceitual”. Deus, portanto, excederia qualquer possibilidade de categorização.

Tal ideia conflui com o viés da teologia negativa exposta por Derrida, na qual a deidade transpõe o conhecimento, transborda a essência e a divindade, frustrando assim as oposições do negativo e do positivo, do ser e do nada, da coisa e da não-coisa – transcendendo de uma só vez qualquer atributo teológico. Nesse sentido, em última medida, Deus seria “o nome desse desmoronamento sem fundo, dessa desertificação sem fim da linguagem” (DERRIDA, 1995, p. 37).

Hillé parece consciente disso, pois, mesmo diante da impossibilidade de apreendê-lo, é por intermédio da linguagem (afinal, é o monólogo dela que nos guia pela maior parte da narrativa), da possibilidade de expressão a partir da palavra, que ela tenta interceptar fragmentos dessa figura. Além do silêncio, o que se ressalta na deidade hilstiana é o aspecto de *mysterium tremendum* (mistério arrepiante) do qual Rudolf Otto (2007) trata em sua obra *O sagrado*. Ao abordar os elementos que podem compor o sentimento de

religiosidade, o autor designa o termo “numinoso” para tratar dos aspectos sacros que vão além da ideia de perfeição moral/ética e da racionalidade.

De acordo com Otto, seria próprio do numinoso o traço de *mysterium* (“totalmente outro”) *tremendum* (arrepiaante). O atributo *tremendum* seria justamente o assombro que provoca temor/tremor (e que pode ainda despertar fascínio) diante do pressentimento do mistério, da sensação do “inquietantemente misterioso” e estaria diretamente relacionado com a ideia de “inacessibilidade absoluta” do sagrado. Já o mistério em si teria como característica a alteridade máxima e por isso atuaria em três níveis distintos, causando estranheza, paradoxo e antonímia:

Enquanto “totalmente outro” é a) primeiramente o incompreensível e inconcebível [...] aquilo que foge ao nosso “entendimento” na medida em que “transcende [nossas] categorias”, b) além de ultrapassá-las, ele ocasionalmente parece contrapor-se a elas, anulá-las e confundi-las. Então deixa de ser apenas incompreensível e chega a ser paradoxal; encontra-se então não apenas acima de toda e qualquer razão, mas parece “contrariar a razão”, c) e mais: sua forma mais radical é então o que chamamos de antinômica. Isto é mais do que meramente paradoxal. Aí parecem resultar não só afirmações contrárias à razão, a seus critérios e às suas leis, mas que ainda se bifurcam e enunciam opostos a respeito do seu objeto, contradições incompatíveis e insolúveis. (OTTO, 2007, p. 62)

Para o autor, esses aspectos se revelam principalmente na “teologia mística”, na medida em que ela se caracterize pela “exacerbação do irracional na ideia de Deus” (OTTO, 2007, p. 62). Atuando na via do inaudito, das coisas diferentes e estranhas, ela leva à lógica da coincidência dos opostos. Na nossa perspectiva, a descrição também se assemelha à escrita hilstiana. Partindo, portanto, desses dois pressupostos – a teologia negativa e a mística – lemos as incidências da figura divina na obra *A obscena senhora D*.

Como assinala Derrida (1995, p. 31), a passagem no limite é um dos traços essenciais da teologia negativa. O autor registra que ir até onde não se pode ir, no impossível, é, no fundo, a única forma de ir ou vir, uma vez que ir aonde é possível não seria ir e sim já estar no lugar e se paralisar na in-decisão do inacontecimento. É a ultrapassagem, por meio da linguagem, que Hillé empreende. E ela o faz pelo veio da teologia negativa, que, em suma, se deixa abordar como um *corpus* amplamente arquivado de proposições

cuja modalidades lógicas (a gramática, o léxico, a própria semântica) não são já acessíveis, ao menos por aquilo que nelas é determinável.

A deidade de Hillé só se faz presente na sua absoluta ausência. É uma figura que se materializa apenas na corporeidade da palavra, seja através da negação, aporia ou implosão dos opostos, desferida por Hillé. Trata-se de um Deus vago, um Deus-névoa como em determinado momento uma segunda voz (que parece pertencer a Ehud) sugere:

olha Hillé a face de Deus
onde onde?
olha o abismo e vê
eu vejo nada
debruça-te mais agora
só névoa e fundura
é isso. adora-O. Condensa névoa e fundura e constrói uma cara.
(HILST, 2016, p. 28)

Construir caras para Deus e para si, através das máscaras e da palavra é o que Hillé parece fazer durante todo o seu monólogo angustiado. Viúva e exilada no vão da escada, voluntariamente sem contato com o mundo externo, ela tenta tornar o espaço – e o corpo que habita – em hierofania. Como assenta Mircea Eliade (1992, p. 13), o homem só toma conhecimento do sagrado porque ele se manifesta, se diferencia da realidade comum, a partir de *hierofanias*, dispositivos pelos quais o sagrado se revela.

Hierofanias podem ser objetos ordinários e/ou naturais, como pedras, podem ser locais específicos e também podem se manifestar em corpos humanos, como é o caso da encarnação de Deus em Jesus Cristo, para os cristãos. Independentemente de como o sagrado se manifesta, Eliade afirma que não existe solução de continuidade, em todas elas nos encontramos diante do mesmo ato misterioso. Diante do que não se revela, Hillé diz:

Tens uma máscara, amor, violenta e lívida, te olhar é adentrar-se na vertigem do nada, iremos juntos num todo lacunoso se o teu silêncio se fizer o meu, porisso (sic) falo falo, para te exorcizar, porisso (sic) trabalho com as palavras, também para me exorcizar a mim, quebram-se os duros dos abismos, um nascível irrompe nessa molhadura de fonemas, sílabas, um nascível de luz, ausente
de angústia (HILST, 2016, p. 32)

É pela palavra que Hillé encontra uma fonte de luz, uma espécie de redenção. Ainda que Deus seja, em última instância, inapreensível, a senhora D aproveita essa qualidade da figura divina de escapar a todas as categorias de proposições para lançar mão de tudo que é possível dizer e, nesse rompante de fonemas e sílabas, criar um “nascível de luz”, uma hierofania: o espaço onde se instaura a manifestação do sagrado e torna possível a experiência sacra.

A impotência da palavra em dizer o todo, portanto, é escancarada por Hillé. Mas é justo onde a palavra falta que se entrevê o que Geruza Almeida e Cristiane Leite (2008) chamam de dialética do procedimento metafísico hilstiano, composto pela ânsia de perseguir o abstrato no concreto. O contato primitivo e carnal com o corpo físico-textual teria uma intenção fundadora de linguagem; e essa linguagem, fundada/fundida ao corpo, funcionaria como via de acesso ao conhecimento do mundo e ao encontro com Deus.

Almeida e Leite registram que na poesia (e aqui cabe salientar que também na prosa) de Hilst, Deus é a grande busca, e como a tentativa de materializá-lo por meio da palavra coloca a autora frente a uma impossibilidade devido ao fracasso da língua para presentificar o todo:

Hilda chega às últimas consequências mergulhando no sensível para encontrar o incognoscível por meio da ‘sensualização’ da forma (o movimento erotizante do pensamento), da cópula imagética, ou ainda, da pornografia vernacular. Assim, para chegar até o Deus desejado, a poeta busca, sobretudo, a morte, estado limítrofe entre corpo e espírito, abismo entre o ser desejoso e o desejado, procurando conhecê-la em sua singularidade. (ALMEIDA; LEITE, 2008)

Em *A obscena senhora D*, a morte também se apresenta como possível solução para o impasse vivido por Hillé. Há um trecho em que a personagem diz: “morta sim é que estarei inteira, acabada, pronta como fui pensada pelo inominável tão desrosteado, morta serei fiel a um pensado que eu não soube ser, morta talvez tenha a cor que sempre quis” (HILST, 2016, p. 46). Como expõe Derrida (1995, p. 21), as místicas apofáticas também podem ser lidas como poderosos discursos sobre a morte, sobre a possibilidade (impossível) da própria morte desse ser que fala e que fala daquilo que leva, interrompe, nega ou aniquila sua fala.

É isso que permeia durante todo o tempo a fala de Hillé. Ela vê a morte como uma via de acesso ao incognoscível. A morte, portanto, se apresenta como elemento estrutural da ficção hilstiana analisada; circula entre os espaços auxiliando na construção da narrativa, no fluxo de consciência dos personagens, nas entrevozes do discurso. A morte costura intertextos, traveste-se de escatológica, metafísica, centelha divina e, por fim, usurpa o posto da personagem principal.

CAPÍTULO 3. VIDA-MORTE

Em vida, morte, te sei.

Hilda Hilst

A princípio, a morte se apresenta nas conjecturas de Hillé – “um dia a luz, o entender de nós todos o destino, um dia vou compreender, Ehud (...) isso de vida e morte, esses porquês” (HILST, 2016, p. 11). Ao tratar do assunto, ela se lembra de Ivan Ilitch, personagem de Tolstói que, uma vez acamado, durante a experiência-limite da degeneração pela doença que o acomete, reflete sobre sua existência enquanto padece até a morte.

O romance comove Hillé, que gostaria de debater com o marido sobre “a solidão desse homem, desses nada do dia a dia que vão consumindo a melhor parte de nós” (HILST, 2016, p. 12), mas o diálogo é inviável porque Ehud está morto, como descobrimos na sentença seguinte. A partir da consciência da perda de Ehud, temos acesso à primeira manifestação da morte física na narrativa. Hillé já se apresenta como uma mulher viúva. Embora suas dúvidas e angústias existenciais tenham origem em um tempo anterior ao seu período de luto, como podemos observar a partir de suas lembranças, sua crise se acentua na ausência de Ehud.

De acordo com Freud em *Luto e Melancolia* (2012, p. 39-40), o luto é a reação à perda de uma pessoa querida, que pode causar desvios da conduta normal da vida do enlutado, uma vez que o processo envolve um estado de ânimo doloroso, a perda de interesse pelo mundo externo e o afastamento de toda e qualquer atividade que não tiver relação com a memória do morto. Para Freud, no tempo de dedicação exclusiva ao luto, há uma inibição e estreitamento do ego. Em *A obscena senhora D*, conseguimos observar essas características manifestadas no comportamento da narradora.

Entretanto, como já dito, alguns destes traços despontam antes da perda sofrida, o que nos faz retornar à referência teórica psicanalítica para tratar também do conceito de melancolia. O melancólico freudiano partilha dos mesmos traços do indivíduo enlutado, com acréscimo de uma perturbação do sentimento da autoestima:

No luto achamos que a inibição e a falta de interesse ficaram inteiramente esclarecidas pelo trabalho de luto que absorvia o ego. Na melancolia um trabalho interno semelhante será a consequência da perda desconhecida e, portanto, será responsável pela inibição da

melancolia. Só que a inibição melancólica nos dá uma impressão mais enigmática, porque não podemos ver o que absorve tão completamente os doentes. O melancólico nos mostra ainda algo que falta no luto: um rebaixamento extraordinário do seu sentimento de autoestima, um enorme empobrecimento do ego. No luto é o mundo que se tornou pobre e vazio; na melancolia é o próprio ego. (FREUD, 2012, p. 31)

Freud assinala que as razões que ocasionam a melancolia geralmente ultrapassam o acontecimento da perda por morte, podendo abranger todas as situações de decepção através das quais pode penetrar na relação uma oposição de amor/ódio ou reforçar uma ambivalência já existente. Por essa razão, a melancolia pode, quanto aos motivos que a ocasionam, ir mais longe do que o luto, que via de regra só é desencadeado pela perda real.

Se o amor pelo objeto de desejo – um amor que não pode ser abandonado, ao mesmo tempo que o objeto o é – se refugiou na identificação narcísica, o ódio entra em ação nesse objeto substitutivo, fazendo-o sofrer e ganhando nesse sofrimento uma satisfação sádica (FREUD, 2012, p. 97). Freud (2012, p. 37) expõe que o “autotortimento indubitavelmente deleitável da melancolia” significa a satisfação de tendências sádicas e de tendências ao ódio relativas a um objeto, que por essa via sofreram um retorno para a própria pessoa.

Assim, o investimento da pessoa melancólica em relação ao objeto tem duplo destino: regride à identificação, mas, por outro, sob a influência do conflito de ambivalência, é remetido à etapa do sadismo (FREUD, 2012, p. 38). Referenciamos tanto o conceito de luto quanto o de melancolia porque encontramos nas duas acepções mencionadas contribuições teóricas importantes para interpretar o processo pelo qual Hillé passa. O traço melancólico, na visão de Freud, desconhece a identidade do objeto perdido, o que resulta num luto permanente (o que nos faz pensar nessa deidade que ela desconhece, mas busca: o Porco-Menino), enquanto o luto teria relação direta com a perda de Ehud.

Sabemos que, na obra, para além da morte enquanto dúvida de Hillé ou como realidade biológica concretizada no corpo de Ehud, é possível ainda observar o tema desdobrado em outros níveis de significação. A morte perpassa o que chamamos de parte erótica do texto, deixando-se entrever como *la petite mort*, como visto no capítulo anterior, e é na morte, seja em forma de negação, contemplação, aspiração ou concretização que Hillé

percebe sua redenção: uma possibilidade de resposta, como podemos observar na cena em que a narradora rememora os momentos finais do pai.

Hillé, teu pai está morrendo, te chama
 longa breve plena vida bastando para a vida, por que esperas demais
 se as coisas estão aí à tua frente? é só sentir, minha filha, e olhar além
 do muro [...]
 pai, lembra-te de mim quando estiveres lá, do outro lado
 me dá tua mão
 lembra-te que perguntaste como ficava a alma na loucura? quando te
 fores, responde-me de lá.
 aperta a minha mão
 lembra-te que me prometeste que me guardarias para que eu não
 enlouquecesse, e agora sozinha, vazio o teu espaço, aperta-me como a
 uma criancinha
 Hillé, deixa-me subir ao barco que me levará ao outro lado. (HILST,
 2016, p. 39-40)

Se em vida não é possível encontrar o que procura, Hillé supõe então que na morte exista essa chance. A personagem diz farejar o infinito; em seu monólogo fica explícito que ela não se conforma com a ideia de interrupção da consciência após o fim da vida orgânica. Na cena tocante em que a senhora D se despede do pai – e que na íntegra apresenta fortes indícios autobiográficos, como a referência à esquizofrenia do progenitor de Hilst, bem como uma menção à Casa do Sol, nome da residência da autora – o pedido para que ele lhe esclareça algumas questões quando estiver “do outro lado”, torna explícita a aposta na morte como via de conhecimento.

Nesse sentido, vale rememorar que desde o início da narrativa Hillé demarca o vão da escada como o local para o seu autoexílio. Ela não tem acesso ao pavimento superior e só se desloca desse espaço físico para abrir janelas e assustar transeuntes com suas máscaras e urros (HILST, 2016, p. 13). Simbolicamente, é como se, ao longo da narrativa, a morte fosse se tornando uma escada viável, a passagem para esse plano inacessível pelo qual a personagem é obcecada.

Assim, não nos parece demasiado supor que a morte é utilizada como recurso ilimitado dentro da prosa poética de Hilda Hilst por seu caráter ambivalente, polissêmico, e, por estar intrinsecamente relacionada com questões como “o que existe” e “como é o que existe”, uma vez que demarca os limites entre tais. Além disso, a morte também estabelece a passagem entre o material e o imaterial, servindo de ponte entre a vida e o mistério que há depois dela.

Na metade da década de 1970, tempos antes da publicação do texto analisado nesta pesquisa, quando questionada em uma entrevista feita por Delmiro Gonçalves para *O Estado de São Paulo* sobre o tema mais recorrente em sua obra, Hilda Hilst afirmou:

Bem, parece-me que o tema mais constante, o que aparece mais em minha obra, é a problemática da morte. Quero dizer que ela esteve constante, presente, em toda minha poesia, em todos os homens e mulheres, meus personagens; todos eles, em muitos momentos, se perguntam ou meditam sobre a morte. Porque eles não estão conformados. Também eu não estou conformada com esse conceito da maioria das pessoas. (DINIZ, 2018, p. 32)

A inconformidade com a morte leva ao “conjunto de meditações que estrutura uma compreensão lúcida, mas impiedosa a respeito da vida, centrada no desamparo do ser humano e que se oferece ao leitor, implicitamente, como uma reescrita pertinaz e obsessiva” (TEIXEIRO, 2015, p. 77). Se considerarmos novamente o viés psicanalítico para a leitura, é válido salientar o que Maria Rita Kehl inscreve no prefácio de *Corpo e escrita*:

Se muito falamos, escrevemos, representamos a morte, é justamente porque não existe registro dela no inconsciente. Da morte, só se vive a experiência da perda do outro. Mas como a experiência depende daquilo que passa pelo corpo, a constatação de que os outros, mesmo os seres mais queridos, morrem, não é suficiente para constituir uma experiência da morte. Por isso a morte, assim como a mãe primordial, o gozo e a relação sexual inexistente são aquilo que nos faz falar incessantemente. (KEHL, 2001, p. 14)

De acordo com Kehl, o que a morte nos faz dizer, no entanto, não constitui um saber. Só a experiência corporal é que produz saber (produzindo, ao mesmo tempo, um sujeito). Daí inferimos a razão do crescente anseio de Hillé pela experiência da morte própria. Ainda que a personagem tenha estabelecido contato com a morte através da perda de entes queridos como o pai e Ehud, seria apenas a sua própria vivência que lhe configuraria conhecimento. No entanto, mesmo esta aceção que a personagem vai costurando em torno da morte só é possível porque ela está viva. Daí o impasse, o fascínio e o horror. Hillé se encontra diante de outra aporia, pois como afirma Blanchot:

A morte trabalha conosco no mundo: poder que humaniza a natureza, que eleva a existência o ser, ela está em nós, como nossa parte mais humana; ela é morte apenas no mundo, o homem só a conhece porque ele é a morte por vir. Mas morrer é quebrar o mundo: é perder o

homem, aniquilar o ser; portanto, é também perder a morte, perder o que nela e para mim fazia dela morte. (BLANCHOT, 1997, p. 324).

Em síntese, não é possível conceber a experiência de ser sem o mundo, uma vez que, para todos os fins, ser é *estar* no mundo. Nesse sentido, ao considerar a morte apenas como uma mudança de estado, cria-se o paradoxo de reconhecer a sua inevitabilidade como acontecimento, mas de negá-la como um desfecho da consciência individual. O sentimento de imortalidade não nasce, portanto, do desconhecimento da realidade biológica, e sim de seu reconhecimento. Por isso evocamos Derrida (1995, p. 223) quando afirma que a morte não surpreende a vida e sim funda-a. Em “A metafísica da morte”, Georg Simell assinala pensamento consonante:

Pode-se ver claramente a significação da morte como criadora de forma. Ela não se contenta com limitar nossa vida, quer dizer, dar-lhe forma à hora do desenlace; ao contrário, a morte é para a nossa vida um fator de forma, que vai matizar todos os seus conteúdos, fixando-lhe inclusive os limites. A morte exerce a sua ação sobre cada um dos seus conteúdos e dos seus momentos; a qualidade e a forma de cada um deles seriam outras se lhes fosse possível sobrepor-se a esse limite imanente. (SIMMEL, 1998, p. 178-179)

A autoconsciência da própria morte durante todo o decurso de vida é um peso que, entre as espécies animais, apenas o ser humano parece fadado a carregar. Essa particularidade humana de ter um corpo perecível e finito e, ao mesmo tempo, uma identidade simbólica, gera uma dualidade existencial conflitiva. Ernest Becker (2017), ao propor uma abordagem psicológica sobre a finitude humana em *A negação da morte*, explicita o esforço humano (in)consciente de negar o que nos limita e o que nos torna vulneráveis, de manipular o poder determinante da natureza.

Essa repressão serve para, ironicamente, viabilizar a vida: se nos lembrássemos constantemente de que tudo que somos e de que tudo de que somos capazes está fadado ao fim, a existência seria demasiadamente dolorosa, como vemos em Hillé. A dualidade humana quando ressaltada gera um insuperável campo de tensões que comporta tanto o medo de viver como o de morrer, e é essa tensão que vemos registrada na obra de Hilda Hilst.

A senhora D sintetiza esse conflito em sua busca; a fonte de sua angústia existencial parece estar diretamente ligada à dificuldade de aceitação da própria natureza descontínua. Talvez essa seja a razão pela qual ela se vê compelida a criar outras facetas que se configuram nos duplos, nas máscaras que produz, nas reconstruções imagéticas de si em outras espécies animais. Todas essas realizações, em maior ou menor grau, são tentativas da narradora de, ao se tornar múltipla, se expressar de maneira plena, e, assim, apreender uma suposta unidade indivisível entre o ser e as coisas.

Antes havia as ilusões não havia? Morávamos nas ilusões. Ehud, e se eu costurasse máscaras de seda, ajustadas, elegantes, por exemplo, se eu estivesse serena sairia com a máscara da serenidade, leve, pequenas pinceladas, um meio sorriso, todos os que estivessem serenos usariam a mesma máscara, máscaras de ódio, de não disponibilidade, máscaras de luto, máscaras do não pacto, não seria preciso perguntar vai bem como vai etc., tudo estaria na cara

Não pactuo com as gentes, com o mundo, não há um sol de ouro no lá fora, procuro a caminhada sem fim, te procuro, vômito, Menino-Porco, ando galopando desde sempre búfalo zebu girafa, derepente despenco sobre as quatro patas e me afundo nos capins resfolegando, sou um grande animal, úmido, lúcido, te procuro ainda, agora não articulo, também não sou mudo, uns urros, uns finos fortes escapam da garganta, agora eu búfalo mergulho, uns escuros [...] E nos escuros, eu búfalo não temo, sou senhor de mim, não sei o que é escuro mas estou amoldado, a água nos costados, deslizo para dentro de mim, encantamento de um focinho de águas, nem te pressinto,

vibro as patas, sou senhor do meu corpo, um grande corpo duro, eu búfalo sei da morte? Eu búfalo rastejo o infinito? (HILST, 2016, p. 15-16).

Na primeira parte do trecho transcrito, a senhora D relembra um tempo passado em que havia ilusões e, logo em seguida, divaga ironicamente sobre a utilidade de máscaras como forma de transmitir estados de humor sem a necessidade de palavras. Pode-se inferir que, para Hillé, a máscara teria o intuito não apenas de esconder, mas de esconder revelando ou revelar escondendo. É interessante notar que, após a morte de Ehud, ela recorre a essa ideia novamente e a materializa ao criar máscaras de aspectos grotescos. Usando-as, ela urra e xinga, revelando uma postura combativa/agressiva em relação ao mundo, com o qual ela só tem contato através da janela de casa.

Na segunda parte, esse traço de oposição também se evidencia na frase “não pactuo com as gentes, com o mundo”. No entanto, ao assumir quem está procurando e ao se

identificar como “búfalo zebu girafa”, Hillé nos permite entrever uma parte vulnerável, mesmo dócil, inferida a partir das características dos bichos escolhidos para compor essa zoo-auto-bio-bibliografia. Aqui, lembramos o ensaio de Jacques Derrida, *O animal que logo sou*, em que o filósofo discute o que chama de *outridade animal*.

Para o autor, ao pensar o animal como o outro, questões como “o que quer dizer viver, falar, morrer, ser e mundo como ser-no-mundo ou como ser-ao-mundo, ou ser-com, ser-diante, ser-atrás, ser-depois, ser e seguir, ser seguido ou estar seguido” (DERRIDA, 2002, p. 28-29) são inevitavelmente suscitadas. Por essa razão, Derrida disserta sobre a passagem das fronteiras entre homem e animal, uma vez que, “ao passar as fronteiras ou os fins do homem, chego ao animal: ao animal em si, ao animal em mim e ao animal em falta de si-mesmo” (DERRIDA, 2002, p. 14-15). Parece-nos que, em *A obscena senhora D*, Hillé busca essa passagem também.

Ao desvelar as linhas limítrofes utilizando projeções antropomórficas para recriar uma perdida identidade animal, Hillé tenta, ao se autobiografar dessa forma, responder à pergunta existencial “quem sou eu?”. É possível ainda que, ao se vestir de “búfalo zebu girafa”, a narradora estivesse em busca do que Derrida, recuperando Heidegger, chama de “vivente sem mais, a vida em estado puro” (DERRIDA, 2002, p. 47). No entanto, isso resulta em nova aporia, uma vez que “a vida em estado puro” não passa de um conceito abstrato, uma ficção.

De todo modo, na tentativa, Hillé recorre a espécimes diferentes, cujas semelhanças se limitam a serem os três animais ruminantes e de grande porte. Sabe-se que o verbo “ruminar”, em sentido literal, é o ato de regurgitar o alimento que foi digerido e mastigar novamente (“te procuro, vômito, Menino-Porco”), mas também é, em sentido figurado, o ato de refletir muito sobre determinada coisa. Tanto o búfalo quanto o zebu são bovinos e, de acordo com Chevalier e Gheerbrant (1982, p. 137), esses animais são símbolo de bondade, calma, capacidade de trabalho e de sacrifício. O búfalo é mais rústico, mais pesado, mais selvagem. Os autores informam que a iconografia hindu faz dele a montaria e o emblema de Yama, divindade da morte. Igualmente, no Tibete, o espírito da morte tem cabeça de búfalo.

O caráter dócil, sacrificial e a relação com a morte são de crucial importância para a leitura aqui pretendida. Hillé-búfalo é solitária, forte e galopa determinada à procura do

Menino-Porco, mas perde o passo, despenca sob o próprio peso, mergulha em uns escuros. Já o trecho em que lemos Hillé-girafa, sua última faceta animal, temos de volta elementos da casa, da realidade concreta e da condição humana da senhora D aparecendo no texto, afastando-se assim da realidade primitiva que permeou a história durante a construção e a transmutação parcial da narradora nos bichos acima citados. Aqui, cabe citar Bataille quando afirma:

Nada, para dizer a verdade, nos é mais inacessível do que essa vida animal da qual somos resultantes. Nada é mais estrangeiro à nossa maneira de pensar do que a Terra no seio do universo silencioso, não tendo nem o sentido que o homem dá às coisas, nem o não-sentido das coisas no momento em que desejaríamos imaginá-las sem uma consciência que as refletisse. Na verdade, só arbitrariamente podemos supor as coisas sem a consciência, já que implicam a consciência, nossa consciência, aderindo de nós, supor, uma maneira indelével à presença dela. [...] O animal abre diante de mim uma profundidade que me atrai e que me é familiar. Essa profundidade, num certo sentido, eu a conheço: é a minha. É também o que para mim está mais longinquamente oculto, o que merece este nome de profundidade, que quer dizer precisamente *o que me escapa*. (BATAILLE, 1989, p. 15)

Todas as tentativas engendradas por Hillé parecem tentar tocar esse ponto do que nos escapa. Por caminhos distintos, a narrativa conflui para o lugar comum onde se escancara o mistério que é existir. Na fala de Hillé, nos jogos entre pares opositivos, no modo como vida e morte se retroalimentam na narrativa, parece haver como finalidade última a possibilidade de pensar o impensável, de conceber a produção de um saber novo. As sucessivas tentativas, no entanto, exaurem a personagem que “até na privada inventou que a luz de umas rosáceas incidia na coxa, reverberava nos ladrilhos, que até ali estava o senhor, quero dizer até ali o fulgor de alguma coisa viva que ela não sabia” (HILST, 2016, p. 45).

Antes de morrer, Ehud a alerta: “se persistires o escuro toma conta de tudo” (HILST, 2016, p. 42). Mas nem Ehud, nem os conselhos do pai no leito de morte são capazes de demover Hillé de seu propósito. À medida que avançamos na narrativa, mais acentuada e aguda se torna a dor da personagem, ao ponto de ela se desvincular do nome próprio em favor do apelido que sintetiza e ressalta o aspecto de desamparo:

Caminhei escura pelas ruas, parei à margem de alguns rios escuros também, e torpe e nítida para mim mesma convivi com Hillé e seus negrimes, sua minimez, seu ter sido e esquecer, seu ter sido e não mais lembrar, seu ser e perder-se. Hoje convivo com Derrelição, com

a senhora D, seu grandiloquente lá de dentro, seu sempre ficar à frente de um Outro que não a escuta, posta-se diante Dele de todos os modos, velha idiota” (HILST, 2016, p. 44)

O trecho também nos permite uma outra leitura: considerando a voz enunciativa em terceira pessoa, torna-se possível a interpretação de estarmos diante da voz autoral de Hilda Hilst. Em nossa compreensão, as duas vertentes interpretativas não se anulam; ao contrário, se complementam. Adiante, recuperaremos a questão. Aqui, no entanto, interessa notar a recorrência do que remete ao escuro/escuridão nos trechos transcritos e nessa terceira passagem: “el alma de Hillé se oscurece por lo mucho que sabe” (HILST, 2016, p. 39). Os vizinhos também dizem que Hillé está escurecendo e há outras incidências similares no texto. Para analisarmos as possíveis significações dos vocábulos escuro/escuridão, retomamos *Luto e Melancolia*, cujo posfácio escrito por Urania Tourinho Peres revela a etimologia da palavra melancolia e a sua forte associação com o escuro:

Se a tristeza acompanha o homem desde a sua origem, a palavra “melancolia” surge na Grécia no início de século IV a.C.: melankholia, associação de kholê [bile] e mélas [negro]. No século III, traduz-se para o latim: melancholia. A tentativa de compreensão e definição do homem buscada pelos gregos vai encontrar na natureza elementos de comparação e analogia. Assim, as quatro estações (primavera, verão, outono e inverno) e as quatro qualidades fundamentais da matéria (quente, frio, seco e úmido) inspiram Hipócrates e seu genro Políbio (*Da natureza do homem*) a destacar quatro humores que seriam responsáveis, através do equilíbrio ou desequilíbrio que manteriam entre si, pela saúde ou pela doença do corpo e da alma. A melancolia decorreria do excesso de uma substância natural, a bile negra. Que essa substância tenha ou não sido isolada pouco importa, a verdade é que a cor negra esteve sempre associada a esse sofrer. (PERES, 2013, p. 49-50)

Ao conferir outros desprendimentos simbólicos, constatamos em Cirlot (1984, p. 231-232) que a escuridão também é identificada com a matéria e com o germinal uma vez que a escuridão primordial, as trevas – anteriores ao *fiat lux* –, expressam, no simbolismo tradicional, o estado das potências não desenvolvidas que dão lugar ao caos. Por fim, haveria ainda uma relação com o nada místico; Cirlot afirma que por isto a linguagem hermética é um *obscurum per obscurius*, pois se trata de uma via de adentramento às origens.

Desse modo, entendemos que a palavra escuridão – especialmente no sentido em que é possível associá-la à melancolia e ao caos primigênio – ressalta a maneira como encontramos a senhora D e a turbulência de sentimentos que a acometem nesse instante da enunciação. Suas emoções, sobretudo a angústia existencial e a frustração diante do inapreensível, parecem concorrer para a aceleração do seu desfecho físico.

Como pontua Simmel (2018, p. 178), assim como não estamos integralmente aqui desde o momento do nascimento, uma vez que há, de maneira contínua, um pouco de nós nascendo a todo tempo, não é só no instante derradeiro que morremos. Em *A obscena senhora D* visualizamos o processo de morte de Hillé muito antes da sua morte em si.

Para além da inscrição do tempo no corpo físico da personagem (o que, por si, já sugere o declínio da matéria), à medida que a procura de Hillé por um novo nível de conhecimento continua resultando em mais deduções e nunca na apreensão concreta de respostas para as suas questões metafísicas, há também um declínio emocional. A personagem gradualmente assume o codinome derrelição inserido em “senhora D”. Agrava-se a cisão do “eu”. Diante do desfacelamento identitário, no único apelo direcionado à divindade em uma faceta feminina, a senhora D pede:

Toma-me, Mãe Primeira, estou cega e no fundo do rio, encolho-me, todos os buracos cheios d’água, vejo passar agigantados sentimentos, excesso ciúme impotência, miséria de ser, quem foi Hillé se nunca foi um nome? Hillé doença, obsessão, tocar as unhas desse que nunca se nomeia, colocar a língua e a palavra no coração, toma meu coração, meu nojo extremado também, vomita-me, anseios, estupores, labiosidades vaidosas, toma os meus sessenta, sessenta anos vulgares (HILST, 2016, p. 33)

Na concepção visual em que a senhora D se percebe cega e encolhida no fundo de um rio, observando passar sentimentos gigantes, não nos parece equivocada a leitura de que, diante de emoções exacerbadas, a personagem se sente impotente. A questão da nomeação, da língua e da palavra também se destaca. Do mesmo modo que a senhora D persegue um alvo que não atinge, a linguagem que conta sobre a sua busca está fadada ao mesmo fim. Isto é dizer que o fracasso da personagem é também o fracasso da língua em sua incompletude e impossibilidade de dizer o todo. Nesse sentido, a divindade que ela busca, é, como Derrida (1995, p. 37) assinala em *Salvo o nome*: “Deus ‘é’ o nome desse desmoronamento sem fundo, dessa desertificação da linguagem”.

Na obra *No limiar do silêncio e da letra*, Maria Lucia Homem (2012, p. 33) afirma que na produção clariciana é recorrente a busca de “algo além do texto”, algo que estaria ao mesmo tempo à margem e também em seu cerne mais íntimo. Esse algo que não se consegue dizer e que, no entanto, se busca dizer, configuraria o movimento paradoxal onde a falta impulsiona a escrita que por sua vez procura significar a inapreensível totalidade do vivido. Aqui, defendemos que na escrita hilstiana nos deparamos com o mesmo fenômeno.

Para além disso, um outro traço de autoria em comum seria o da palavra/nomeação como fonte de destruição da subjetividade estética, que se depara com a diversidade das perspectivas e multiplicidades do real ao mesmo tempo em que é o único veículo do inefável no âmbito da poesia (HOMEM, 2012, p. 37) ou, no caso em análise, da prosa poética.

Diante desses paradoxos irredutíveis tanto na forma quanto no conteúdo, acompanhamos a senhora D e seu acúmulo de aporias e de frustrações no desfecho do monólogo que, principalmente nas últimas páginas de *A obscena senhora D*, torna-se ainda mais fragmentado e transpassado por outras vozes do discurso, o que salienta a ideia do sujeito sem contornos fixos que se tornou Hillé (“eu nada, eu nome de Ninguém”). Essa cisão final revela o desgaste, a impossibilidade da narradora de ir além em sua busca pessoal. Ao renegar seu nome próprio, a personagem deseja dissolver qualquer marca de identidade. É, portanto, nesses termos que ela caminha em direção ao seu desenredo.

Nesse momento, os mortos (tanto Ehud quanto o pai) voltam em imagens cada vez mais nítidas, aconselhando-a, sobrepondo-a no discurso. As cenas tornam-se mais difusas e entrecortadas. A maneira fragmentada como a narradora se manifesta – e deixa de se manifestar – no texto nos dá pistas de seu estado emocional.

Em *A negação da morte*, Becker recupera o pensamento de Kierkegaard para falar das formas pelas quais o ser humano pode sucumbir à vida e ao mundo, sendo derrotado por eles: “derrotado porque não consegue enfrentar a verdade existencial de sua situação – a verdade de que ele é um eu simbólico interior, o que significa uma certa liberdade, e que está cercado por um corpo finito, o que limita aquela liberdade” (BECKER, 2017, p. 102). A esquizofrenia aparece como uma das possibilidades do fracasso humano em lidar com essa realidade existencial:

O que chamamos de esquizofrenia é uma tentativa, por parte do eu simbólico, de negar as limitações do corpo finito. Ao fazer isso, a pessoa toda se desequilibra e se destrói. É como se a liberdade de criatividade que vem de dentro do eu simbólico não pudesse ser contida pelo corpo, e a pessoa é dilacerada. É assim que compreendemos a esquizofrenia hoje, como a ruptura do eu e do corpo, uma ruptura na qual o eu fica desancorado, ilimitado, não preso o suficiente às coisas do dia-a-dia, não contido o suficiente num comportamento físico fidedigno. [...] O esquizofrênico plenamente desenvolvido é abstrato, etéreo, irreal; ele se ergue para fora das categorias terrenas de espaço e tempo, flutua para fora de seu corpo, vive num eterno agora, não está sujeito à morte e à destruição. Ele as venceu em sua fantasia. (BECKER, 2017, p. 103)

O autor compreende a ideia de “fantasia” na mesma acepção que Kierkegaard a utiliza, como um sentimento que leva o indivíduo para longe de si mesmo: “o eu, pois, leva uma existência fantástica na busca abstrata do infinito, ou em isolamento abstrato, constantemente carecendo de si mesmo, do qual ele simplesmente se afasta cada vez mais” (KIERKEGAARD, 1849, *apud* BECKER, 2017, p. 104). É interessante notar como os conceitos podem elucidar o elemento fantástico que permeia a seguinte cena:

E agora alisa os peixes de papel, esfrelam-se nas suas mãos sempre úmidas, vai até a pia, lava-se enxuga-se na saia enbebada, e daqui a pouco tu podes vê-la levitando, o cabelo ralo tocando o teto da casa, e não foi milagre do Outro não, é ela mesma e seus ardores nojentos, seu fogo de perguntas, seu encarnado coração que levanta esse pesado toco que é seu corpo, vejam, está ali, o couro rosado tocando o teto, de mãos postas a porca. (HILST, 2016, p. 45)

Longe de querer assinalar um diagnóstico para a senhora D – mesmo porque, de acordo com o *Manual Diagnóstico e Estatístico de Transtornos Mentais* (2014, p. 87), atualmente a esquizofrenia é tratada como um espectro que precisa de especificadores para a condução e tratamento dos casos – o que nos interessa é expor como é possível estabelecer relações entre o texto e traços biográficos dos quais temos conhecimento. Além disso, a referência aos estudos de Becker não é arbitrária. Na dedicatória que antecede o início de *A obscena senhora D*, Hilst inscreve: “dedico este trabalho, assim como o anterior, *Da morte. Odes mínimas*, e também meus trabalhos futuros (se os houver) à memória de Ernest Becker, por quem sinto incontida veemente apaixonada admiração”.

Na cena, não há indicação do sujeito que narra o momento de suspensão da realidade. Sabemos que, em outros momentos, as vozes dos vizinhos tomam para si o lugar de fala que é prioritariamente de Hillé. No entanto, no caso em específico, defendemos a leitura da própria senhora D descrevendo a si mesma em terceira pessoa, tanto pelo vocabulário utilizado quanto pela enorme cisão da personalidade vivenciada por ela.

Há, ainda, as figuras de dois animais importantes no arcabouço animalesco presente no enredo. Quando Ehud morreu, morreram também os peixes que viviam no pequeno aquário (HILST, 2016, p. 12), então, para substituí-los, Hillé começou a recortar peixes de papel pardo que permaneciam na água até esfarelar (HILST, 2016, p. 20). A personagem nos informa que o aquário fica perto dela no vão da escada. Desse modo, sempre que os moldes anteriores perdem a forma, ela recorta novos.

O peixe tem diversos significados e está presente na iconografia cristã, representando, por vezes, o próprio Cristo. Isso acontece porque o peixe foi objeto direto de dois milagres¹³, significando assim, a vida, a abundância e a provisão de Deus. Devido à relação com a água, o peixe também está associado à ideia de transformação ou de regeneração cíclica. Além disso, de acordo com Cirlot (1984, p. 453), o peixe é a representação do ser psíquico, dotado de poder ascensional no inconsciente. Sua natureza, em essência, seria dupla, pois simbolizaria tanto o sacrifício, a relação entre o céu e a terra quanto, simultaneamente, a vida e a fecundidade.

Essa natureza dúbia do peixe conversa com todos os outros elementos de relevância em *A obscena senhora D*, uma vez que a ambivalência é marca característica não apenas do texto estudado, como da escrita literária como um todo. Para Blanchot, a linguagem literária é uma abstração que se refere a objetos que não estão mais presentes, não podendo, portanto, expressar-se de maneira livre de ambivalência e simulação. A palavra literária dá o ser, mas o dá privado do ser. Isso significa que, quando a palavra literária representa o objeto, representa-o como uma abstração desencorpada, como ausência do objeto concreto. Assim, temos a linguagem como ato de negação, em que a denominação substitui o objetivo denominado pelo seu nome (SCHØLLHAMMER, 2004, p. 117-118).

¹³ Nessa passagem nos referimos ao milagre dos cinco pães e dois peixes (BÍBLIA, João 6:1-15, p. p. 922 1969) e a segunda multiplicação de pães (BÍBLIA, Marcos 8:10, p. 867, 1969) narrados nos livros bíblicos do novo testamento.

Do mesmo modo como ocorre com a escrita, que representa o real, os peixes de papel recortados por Hillé aparecem em substituição aos peixes “reais” que lá se encontravam antes. Além do animal aquático, figura na cena também uma porca. Como os peixes, porcos também estão presentes na iconografia cristã. No entanto, se o primeiro apresenta valoração positiva, o mesmo não se pode dizer do segundo.

Na Bíblia é aconselhado que não se lancem pérolas aos porcos, para que eles não as pisem e destruam (BÍBLIA, Mt 7, 6, p. 830, 1969). Desprende-se assim, o aspecto de ignorância relacionado ao porco. Além disso, há uma passagem em que, encontrando Jesus com um homem possuído por uma legião de “espíritos imundos”, expulsa os demônios que habitam o corpo dele, permitindo que se retirem para a manada de porcos que pastava no monte presente na cena (BÍBLIA, Mc 5, 1-13, p. 827-828, 1969).

Essa passagem em específico faz do porco não apenas um ser ligado à imundície, como também o torna receptor de demônios, o que lembra, novamente, o trecho da narrativa em que as vozes da vizinhança afirmam que Hillé (“a porca”) está possuída por Asmodeu e Astaroth. No caso da porca que aparece na cena, no entanto, não se trata de uma referência à senhora D. O trecho informa que ela está com as “mãos postas” no animal.

Se, por um lado, a imagem da senhora D levitando com uma porca ao lado nos faz pensar nas relações trançadas entre lucidez/loucura que pautam o percurso da personagem, reforçando imagetivamente o que poderia ser a sinalização de um delírio, por outro lado, se pensarmos na acepção de milagre (levantada e negada no próprio texto) como ato ou acontecimento fora do comum e inexplicável pelas leis naturais, é interessante observar como a imagem da porca é subvertida e elevada por conta do caráter sagrado que permeia a acepção de “milagre”.

Além disso, inferimos que a porca em questão é a senhora P, a porca que, fugindo do quintal de alguém, vai ter com a senhora D:

Abri a porta e ela entrou numa corrida guinchada, bambolando. Lá fora o estriduloso da vizinhança, depois silêncio, depois algumas chalaças gritadas mas nem tanto. Depois algum lapuz berrou: vá vá Dominico, deixa a porca pra louca, tu tem tantas, *porca e louca se entendem*. Ficou num esquinado ao lado da cozinha, achei uns guardados de milho, dei água, umas verduras velhas arrancadas do que foi horta um dia no quintal. Olhei a macieira de maçãs azedinhas, disse que não tocara mais coisa tão viva, mas toquei (...) *Tento sair*

da minha pulverescência, e olho longamente a senhora P. Me olha. É parda, soturna, medrosa, no lombo uma lastimadura, um rombo sanguinolento. Hoje pude me aproximar muito lenta, e como diria o sóbrio: pensei-lhe os ferimentos. Roxo-encarnado sem vivez este rombo me lembra minha própria ferida, espessa funda ferida da vida (HILST, 2016, p. 50 – grifos nossos).

A chegada da porca marca um ponto de virada para a senhora D. Como até então ela estava sozinha, sem contato com nenhum outro ser vivo (sem o olhar do outro), a simples presença da porca altera a realidade com a qual Hillé estava habituada. Para que o animal pudesse adentrar o espaço, foi necessário um movimento de Hillé – ela abre a porta de casa, permitindo assim o acesso ao ambiente interno para o animal; para alimentá-la, Hillé toca em *coisa viva* (as verduras na horta velha e também as maçãs¹⁴ azedas na macieira) e, por fim, a batiza de senhora P, nome análogo ao seu apelido.

Na relação entre ambas, registra-se o mesmo caso analisado no ensaio “Literatura e Filosofia: Ensaio de Reflexão” (NASCIMENTO, 2004, p. 50): o narcisismo primário do “eu” da senhora D é corroído por um narcisismo de vida que se identifica fora dela, no caso, na porca, que passa a ser uma espécie de espelho que não aprisiona, mas liberta. Nesse sentido, nomeá-la passa a ser um ato de perda e não de posse, ao contrário do que imagina o senso-comum e do que comparece no mito bíblico da Gênesis, em que, dando nomes aos bichos, Adão os submete ao seu poder.

Para além dessas inferências, notamos que as duas convivem por algum tempo antes de a senhora D conseguir se aproximar para cuidar dos ferimentos do animal. Quando isso acontece, a senhora D estabelece mais um vínculo associativo ao comparar a ferida da porca com a sua própria ferida que, embora não seja física, é igualmente latente. A *ferida* da senhora D faz lembrar o que Freud (2013, p. 48) postula, ao assinalar que “o complexo melancólico se comporta como uma ferida aberta, atraindo para si, de toda parte, energias de investimento [...] e esvaziando o ego até o empobrecimento total”.

Também recordarmos Becker (2017, p. 52) ao dizer que “as duas dimensões da existência humana – o corpo e o eu – nunca poderão ser conciliadas sem deixar marca”.

¹⁴ É interessante observar que Hillé toca a maçã, o que nos faz recordar de que na mitologia cristã a respeito da origem humana, Deus cria Adão e Eva, que vivem em harmonia com a natureza em um jardim idílico do qual são expulsos quando, convencida pela serpente, a mulher decide colher o fruto da única árvore expressamente proibida por Deus. O fruto é tradicionalmente representado pela maçã, e é a partir dele que os primeiros humanos se tornam conscientes a respeito “do bem e do mal”, como visto no livro de Gênesis 3, 1-24 (BÍBLIA, 1969).

Assim, nesse entrelugar que sinaliza a dualidade humana, deduzimos que é onde se encontra o que machuca a senhora D: o dilaceramento inevitável para o ser que a descontinuidade oferece à morte, como afirma Bataille. O dilaceramento, essa ferida aberta que não cicatriza, ao contrário, parece se expandir no transcorrer do texto, leva a senhora D ao apelo final:

Porque não me tocaste, Senhor, e nem me pensaste sóbrio os ferimentos, porque nem o calor da ponta dos teus dedos foi sentido por mim, porque mergulho num grosso emaranhado de solidões e misérias e te buscando emergo de mim mesma as mãos cheias de lodo e de poeira, este meu roxo-encarnado sem vivez reside em mim há séculos, lapidescente na superfície mas fervilhante e rubro logo abaixo, eterno em dor com a tua esquivez. Rimas pesadas ciciosas, sem intenção, e os unguentos no lombo da senhora P, roçados de focinho, fungadas mornas no meu braço, os olhos um aquoso de incompreensão e doçura, um sem-Deus, sem-Deus hifenizado sempre, sem-Deus, sem-Deus (HILST, 2016, p. 50).

Na leitura de uma senhora D magoada por nunca ter sentido a presença de Deus, por não ter sido cuidada por ele do mesmo modo que ela cuida da senhora P, conseguimos correlacionar o que Bataille postula ao dizer que é fraca a distância entre Deus, em quem coexistem a violência e a razão (a continuidade e a descontinuidade), e a perspectiva do dilaceramento aberta à experiência intacta (isto é, a perspectiva do desconhecido aberta ao conhecimento).

O autor nos lembra, ainda, que o que atinge o ponto culminante do amor de Deus é, na verdade, a *morte* de Deus. Não podemos, desse lado, nada conhecer a não ser o limite do conhecimento. Apesar disso, a busca é sempre a da continuidade, embora os caminhos dessa busca nunca sejam retos (BATAILLE, 2014, p. 92). Para Hillé, que fez da busca todo o seu trajeto e sentido de vida, não obter nenhum sinal que valide seu percurso é doloroso. Bataille afirma ainda que:

Duas coisas são inevitáveis: não podemos evitar a morte, nem tampouco "sair dos limites". Morrer e sair dos limites são, aliás, uma só coisa. Mas saindo dos limites, ou morrendo, esforçamo-nos para escapar ao medo que a morte dá, e que a visão de uma continuidade para além desses limites pode dar. [...] Queremos chegar ao além sem tomar uma resolução, mantendo-nos sabiamente *aquém*. Nada podemos conceber, nada imaginar, a não ser nos limites de nossa vida, para além dos quais parece que tudo se acaba. Para além da morte, com efeito, começa o inconcebível [...] Este inconcebível é, no entanto, a expressão de nossa impotência: nós sabemos, a morte não apaga nada, ela deixa a totalidade do ser intacta, mas não podemos

conceber a continuidade do ser em sua totalidade a partir de nossa morte, a partir do que morre em nós. Desse ser que morre em nós, não aceitamos os limites. Esses limites, a todo custo, queremos franqueá-los, mas teríamos ao mesmo tempo desejado excedê-los e conservá-los (BATAILLE, 2014, p. 92-93).

Em seu percurso, a senhora D tenta ultrapassar os limites que validam os pressupostos de sanidade e de vida em sociedade em busca do que Bataille chama de “inconcebível”. É por essa razão que Pécora afirma que “não há nenhum horror na morte hilstiana que já não se tenha tornado uma companhia íntima na própria vida” (PÉCORA, 2003, p. 8). Portanto, ao esgotar todas as suas (im)possibilidades, a senhora D morre, mas não sem antes ter um momento catártico – viável pela convivência com outro ser – que ela só poderia entender a senhora P, *sendo-a*. “Me vem também, Senhor, que de um certo modo, não sei como, me vem que muito desejás ser Hillé, um atormentado ser humano. E SENTIR. Ainda que seja o agulhão de um roxo-encarnado aparentemente sem vivez” (HILST, 2016, p. 51).

Embora não seja a última vez que observamos sua presença – a senhora D volta após um espaço em branco, dirigindo-se ao pai – sua voz é fragmentada e entrecortada por outras, que nos dão indícios do seu estado físico (“os pés estão gelados, traz as bacias...”), até que, por fim, após algumas palavras soltas, a narração rompe definitivamente com a primeira pessoa.

incrível o sol de hoje e ela morrendo
à noite ela tem muita dor e é noite daqui a pouco
na luz vê-se mais a palidez, ela resiste até quando?
até amanhã, disseram
estranho, os cães ficam todos ao redor, eles sabem
sabem sim, os cães de Hillé sabem
como todos os cães
não
olha, até a porca vem vindo
a senhora P. é esse o nome que Hillé deu à porca (HILST, 2016, p. 51).

A cena constrói uma cerimônia fúnebre antecipada com a imagem dos animais velando o corpo da personagem. É interessante notar as figuras dos cães, pois são inéditas no texto. Em nenhum outro momento temos acesso ao fato de que Hillé tinha cães. Hilda Hilst, por outro lado, tinha uma centena deles: ela os resgatava e os levava para o canil que construiu em sua própria casa. Esta marca autobiográfica não é a única que aparece

no texto, como já pontuamos. Cabe destacar também que esses animais têm uma forte relação mitológica com a morte, com os mundos subterrâneos. Mitologicamente os cães são considerados animais psicopompos que guiam os homens na morte. Entretanto, mais importante, quiçá, que a presença dos bichos é o sol aparecendo como elemento de destaque.

Se não é o próprio deus, [o sol] é, para muitos povos, uma *manifestação da divindade* [...] O sol imortal nasce toda manhã e se põe toda noite no reino dos mortos; portanto, pode levar com ele os homens e, ao se pôr, dar-lhes a morte; mas, ao mesmo tempo, pode guiar as almas pelas regiões infernais e trazê-las de volta à luz no dia seguinte. *Função ambivalente de psicopompo assassino e de hierofante iniciático*. [...] *O sol gera e devora seus filhos*, dizem os upanixades. O sol é a fonte da luz, do calor, da vida. Sob outro aspecto, o Sol é também destruidor. [...] O sol está no centro do céu como o coração no centro do ser. [...] *Se a luz irradiada pelo Sol é o conhecimento intelectual, o próprio Sol é a Inteligência cósmica* (CHEVALIER; GHEEBRANT, 1982, p. 836-837 – grifos nossos).

Se pensamos o sol como manifestação de divindade, é irônico, mas ao mesmo tempo, condizente com todo o texto, o modo como a figura de Deus aparece à medida que Hillé se ausenta. A vida, intrínseca na simbologia da palavra “sol”, também se contrapõe à cena de morte da senhora D. Mesmo no final, ou melhor, especialmente no final da história, a ambivalência dos elementos estrutura o enredo.

Para além da ideia de oposição, a senhora D banhada pela luz do sol parece uma imagem significativa se considerarmos a simbologia da luz como conhecimento intelectual, e se tomarmos em conta ainda que isso acontece durante a passagem da vida para a morte. Seria possível que a dedução da narradora, da morte como via de conhecimento, estivesse certa? Não há, no entanto, como validar a suposição, uma vez que a personagem não nos volta. Se há algo na morte que Hillé tenha encontrado, para os leitores, permanece o mistério. O que se pode afirmar, por outro lado, é que na morte se concebe uma definição do que Hillé foi em vida:

Hillé era turva, não?
 um susto que adquiriu compreensão.
 que cê disse, menino?
 o que você ouviu: um susto que adquiriu compreensão. isso era Hillé.
 Ahn. cê é daqui, menino?
 eu moro longe. mas conheci Hillé muito bem.
 como cê chama?
 me chamam de Porco-Menino.

Por quê?
 Porque eu gosto de porcos. Gosto de gente também.
 Ahn (HILST, 2016, p. 51-52 – grifos nossos).

Hillé como um susto que adquiriu compreensão é o modo como a figura enigmática do Porco-Menino – que se manifesta apenas em sua ausência – a caracteriza no desfecho da história. Nos despedimos assim desse ser-mulher “obsceno de tão lúcido”, de suas dúvidas e conjecturas. A personagem entra para a marcante lista de protagonistas hilstianas.

Quinze anos após a publicação original de *A obscena senhora D*, nos deparamos com breves relatos sobre ela em *Estar sendo. Ter sido* (1997), última ficção hilstiana publicada. Na obra, o protagonista Vittorio (sexagenário como a senhora D), afirma ter sido amigo de Hillé e fala sobre ela em uma conversa com o irmão:

Hillé disse um dia: dá-me a via do excesso o estupor. pediu isso a você? pediu a Deus, Matias. e lhe foi dado? perdi-a de vista, mas alguém, quem foi mesmo? acho que Kadek. e esse quem era? ah! mano, quantos anos ficamos separados... tu sabes quase nada de mim... mas acho que foi ele sim que me disse. e disse o quê? ‘Hillé está há muitos anos esquecida de si mesma’. fala mais claro, Vittorio. esquecida de si mesma e de tudo o mais, olhas as árvores e chora, lembra-se de ter sido árvore e sente piedade, foi cadela e sente piedade, foi também esses bichos pequenos. que bichos? doninha rato lagartixa. ahn. e sente compaixão por todos eles. estás me dizendo que tua amiga Hillé ficou louca. não, era lúcida demais para pirar. mas não são os lúcidos demais que enlouquecem? tu chamas loucura isso de se saber mil outros? e tu não? (HILST, 2018, p. 346-347)

Na busca por respostas, Hillé trafejou pela via do estupor. O diálogo também traz uma reflexão pertinente às nossas últimas considerações quando Vittorio pergunta ao irmão se ele chama de loucura “isto de se saber mil outros” o que nos remete ao próprio ofício da escrita. Além disso, confirmamos a leitura de que a Hillé evocada na obra é a mesma Hillé observada nesta pesquisa através de uma segunda referência, advinda de uma carta do bispo dom Deo, amigo de Vittorio, que lhe diz:

Só vejo o dorso de Deus, Vittorio. tem listras. Nunca lhe vejo o rosto. certa vez tentou acariciar-me, e fez-me uma ferida. [...] [Deus] tem horror que se lhe saiba o nome. [...] chamei-O. lanhou-me todo o ventre. as coxas. a semente. uma voz delicada e sonolenta vinda das folhas altas de umas árvores negras se expressou assim: dom Deo, se repetires Meu Nome ainda que às escondidas [...] hás de perder a vida. e entendi que não se referia a esta vida, esta aqui da terra não Vittorio,

ia perder para sempre a mais remota possibilidade de voltar a ser. temo-O agora e contando-te, tremo. não contes a ninguém o que te escrevo. *se souberem disso, as gentes hão de ficar tão desamparadas como tua amiga Hillé*, aquela de quem tanto gostavas. soube por uma sua vizinha, uma destrambelhada, Luzia, que *Hillé se deixou morrer embaixo de uma escada. e que sua última amiga foi uma porca. Hillé chamava-a apenas com este nome: senhora P* disse-me também Luzia que a senhora P morreu com Hillé, à mesma hora, e no mesmo dia. (HILST, 2018, p. 375 – grifos nossos).

No trecho de *Estar sendo. Ter sido*, vemos temas caros à escrita hilstiana, abordados tanto em *A obscena senhora D* quanto em seus outros trabalhos; a figura de deus e a questão da morte se sobressaem. O próprio nome da personagem que escreve para Vittorio faz menção à figura divina: na língua latina, Deus é Deo. Do mesmo modo, a etimologia da palavra dom¹⁵ vem do latim *dominus*, que significa senhor. Dom Deo, portanto, por tradução, é senhor Deus. E é esta personagem quem fornece à Vittorio e aos leitores a notícia da morte tanto da senhora D quanto da senhora P. Por fim, há uma última referência à obra aqui analisada quando Vittorio está prestes a apresentar seus “poemas de Vittorio com *máscara* de Luis Bruma, que foi *Apolonio, pai de Hillé*” (HILST, 2018, p. 394 – grifos nossos).

Ao longo da pesquisa, mencionamos a questão das máscaras utilizadas por Hillé, das referências teatrais que a prosa poética comporta, bem como observamos as incidências autobiográficas – Apolônio, por exemplo, mencionado no trecho acima como pai de Hillé, também é o nome do pai de Hilda Hilst – e os temas que compõem toda a obra hilstiana. Antes de finalizarmos a análise aqui pretendida, retomamos estes aspectos para engendrar uma última consideração sobre a escrita de Hilda Hilst e a escrita como um todo.

Se pensarmos que o teatro, as máscaras e a ficção possuem como ponto de intersecção a ideia de representação, podemos inferir que “os vários fios do *tópos* autoral – nomeação, funcionalidade, testemunho, mascaramento” (HOMEM, 2012, p. 46) se costuram na trama de *A obscena senhora D*. Defendemos, portanto, que o enredo apresenta um traço metalinguístico referente ao próprio ato da escrita que nos fornece uma última chave de leitura.

¹⁵ Há também uma expressão latina abreviada assim (D.O.M): *Deo optimo maximo*.

Para abordá-la, iniciamos as considerações finais retomando a pergunta feita ainda na introdução da pesquisa: “o que é a literatura?”. Em consonância com as considerações já feitas, evocamos o ensaio *A literatura e o direito à morte*. No texto, Blanchot (1997, p. 292-293) sinaliza que a literatura começa no momento mesmo em que se torna uma questão. No entanto, para o autor, a questão que a literatura encerra não concerne exatamente a seu valor ou seu direito: se é tão difícil descobrir o sentido dessa questão, é porque esta tende a se transformar em um processo da arte, de seus poderes e de seus fins. É para tratar desses “poderes e de seus fins”, portanto, que Blanchot estabelece uma relação entre a literatura e a morte. O autor assinala:

A literatura está ligada à linguagem. A linguagem é ao mesmo tempo tranquilizadora e inquietante. Quando falamos, tornamo-nos senhores das coisas [...]. *A palavra me dá o que ela significa, mas primeiro o suprime*. Para que eu possa dizer: essa mulher, é preciso que de uma maneira ou de outra eu lhe retire sua realidade de carne e osso, que a torne ausente e a aniquile. A palavra me dá o ser, mas ele me chegará privado de ser. Ela é a ausência desse ser, seu nada, o que resta dele quando perdeu o ser, isto é, o único fato que ele não é. (BLANCHOT, 1997, p. 310-311 – grifos nossos)

Quando escrevemos ‘gato’, o gato cessa de ser um gato real para se tornar também uma ideia. Blanchot (1997, p. 311) utiliza esse exemplo para assinalar que o homem é condenado a só poder se aproximar e viver das coisas pelo sentido que lhes dá. É por isso também que para o autor, “na palavra, *morre o que dá vida à palavra*; a palavra é a vida dessa morte; é a ‘vida que carrega a morte e se mantém nela’”. (BLANCHOT, 1997, p. 315 – grifos nossos). Daí o impasse sem resolução: o tormento da linguagem é o que lhe falta pela necessidade que tem de ser o que falta.

No entanto, se é verdade que a palavra é a ausência do ser a que ela nomeia, também é verdade que “o nome deixa de ser a passagem efêmera da não-existência para se tornar um belo concreto, um maciço de existência” na materialidade da palavra, como afirma Blanchot (1997, p. 315). Por essa razão, quando se trata de literatura, o autor afirma que existe um deslizamento estranho entre ser e não ser, presença, ausência, realidade e irreabilidade. Disso resulta que no processo em que “essa ausência pela qual a coisa é aniquilada, destruída, para se tornar ser e ideia” se perpetue um duplo sentido irreduzível, uma alternativa cujos termos se recobrem numa ambiguidade que os torna idênticos, tornando-os opostos:

A morte resulta no ser: essa é a esperança e essa é a tarefa do homem, pois o próprio nada ajuda a fazer o mundo, o nada é criador do mundo no homem que trabalha e compreende. A morte resulta no ser: esse é o dilaceramento do homem, a origem de seu destino infeliz, pois pelo homem a morte chega ao ser e pelo homem o sentido repousa sobre o nada; só compreendemos privando-nos de existir, tornando a morte possível, infectando o que compreendemos com o nada da morte, de maneira que, se saímos do ser, caímos além da possibilidade da morte, e a conclusão se torna o desaparecimento de qualquer conclusão. Nesse duplo sentido inicial, que está no fundo de toda palavra como uma condenação ainda ignorada e uma ventura ainda invisível, a literatura encontra sua origem, pois é a forma que ele escolheu para se manifestar por trás do sentido e do valor das palavras, e a pergunta que ele faz é a pergunta feita pela literatura. (BLANCHOT, 1997, p. 329-330)

A morte associada à literatura – ou a literatura como morte – aparece, portanto, sob duplo aspecto: como signo da realização da liberdade, como o momento “da mais rica significação”, mas também como o ponto vazio dessa liberdade, a manifestação do fato de que essa liberdade “é ainda abstrata, ideal (literária), indigência e platitude” (BLANCHOT, 1997, p. 308-309).

O pensamento de Blanchot nos faz evocar o de Derrida (1971, p. 20) em *A escritura e a diferença*, ao dissertar sobre o nada essencial a partir do qual tudo pode aparecer e produzir-se na linguagem. Esta vacância como situação da literatura é, para o autor “a especificidade do seu objeto, em torno da qual sempre se fala. O seu objeto próprio, já que o nada não é objeto, é antes a maneira como esse nada em si se determina ao perder-se”.

É nesse sentido que a literatura, dentre todas as possibilidades que comporta, pode ser também lida como uma saída para fora de si, uma “metáfora-para-outrem-em-vista-de-outrem-neste mundo, metáfora como possibilidade de outrem neste mundo” (DERRIDA, 1971, p. 52). É sob essa acepção que nos interessa, portanto, estabelecer uma última conexão entre Hilst e Hillé, do mesmo modo como a senhora D faz com a senhora P (“*e me vem que só posso entender a senhora P, sendo-a*”). Blanchot (1997, p. 326) afirma que quem escreve uma obra de algum modo se suprime/afirma nela. Ao escrever *A obscena senhora D* e tornar-se esse *outro eu* fictício, Hilst imprime na personagem questões caras à sua escrita.

As dúvidas de Hillé, bem como as questões sobre (in)finitude, vida e morte, o sentido último para a existência, a procura por um Deus incognoscível, nada disso é passível de resposta pronta e fixa. Mas se as questões não se resolvem dentro da narrativa, em algum nível são sanadas pela própria materialidade da obra, pelos múltiplos sentidos possíveis desprendidos do texto. A obra confere corporalidade aos impasses, às aporias das quase se nutre e de que ela mesma é feita.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A vasta produção literária escrita por Hilda Hilst suscita as mais diversas investigações e análises, como é possível notar com a fortuna crítica que foi – e é – desenvolvida a respeito de sua obra. No intuito de contribuir com tal acervo, propusemos a análise literária de *A obscena senhora D* na pesquisa que aqui se encerra. Ao longo de três capítulos, discutimos como elementos intratextuais (como a fusão de gêneros literários distintos, as sequências dialógicas, o esquematismo narrativo) se relacionam com os eixos temáticos (Deus, erotismo, morte, etc.) que se desvelam tanto no monólogo quanto na ausência da narradora Hillé.

A princípio, demonstramos quais traços encontrados no *corpus* ficcional selecionado podem ser considerados marcas da escrita hilstiana, uma vez que aparecem de maneira semelhante em outros trabalhos de sua autoria. Em seguida, observamos como a senhora D, esse “ser-mulher tão machetado de redondos de ferro, de tumidez e pregos, um ser-mulher quase inconcesso de tão disparatado e novo, e muito velho esse ser” (HILST, 2016, p. 47) subverte e/ou nega estereótipos femininos.

A opção por adotar uma leitura que considerasse a perspectiva de gênero partiu do desejo de fomentar o debate – inconclusivo e inesgotável – a respeito das mulheres e, em especial, da escrita produzida por elas, pois, apesar das conquistas sociais coletivas obtidas ao longo do tempo em direção à igualdade de gênero, sabe-se que os papéis sociais engendrados como masculinos/femininos sinalizam, ainda hoje, uma hierarquia estrutural, muitas vezes defendida como neutra e natural.

Assim, sinalizamos para as noções de alteridade que se desprendem tanto da escrita hilstiana quanto dos traços identitários que compõem Hillé por acreditarmos na importância da literatura – essa estranha instituição – enquanto possibilidade de representação plural do real. Em *A obscena senhora D*, a protagonista difere de seus vizinhos e por isso eles a desprezam e a temem. Identificando de que modo Hillé se opõe à vizinhança, conseguimos observar como operam conceitos, a priori, opostos, como lucidez-loucura e hegemonia-diferença.

Em seguida, a partir da leitura empreendida a respeito da sexualidade e das incidências eróticas-amorosas de Hillé, tratamos das noções de sagrado-profano e corpo-espírito. A

relação – ainda que marcada pela falta – da senhora D com o Porco Menino (principal alcunha para denominar Deus no enredo) é um dos motes centrais da narrativa e conflui ainda para a análise do par opositivo vida-morte.

Por serem amplos e complexos, os temas suscitaram diálogos entre os estudos literários e outras áreas de conhecimento como a filosofia e a psicanálise. No entanto, longe de pretender encontrar soluções para as múltiplas questões sinalizadas na obra, concentramo-nos em rastrear possíveis leituras a partir do enredo da prosa poética que, em várias passagens, aponta para o próprio ofício da escrita. Como afirma Pécora (2010, p. 12), o fluxo na narrativa hilstiana é dialógico, mesmo teatral: não deixa de se referir ao próprio texto que está sendo produzido, isto é, de denunciar-se como linguagem e como linguagem sobre linguagem.

Nesse sentido, também pontuamos algumas considerações a respeito da literatura e de sua “função”. Aqui, recordamos Padilha (2015, p. 41), ao afirmar que reinventar literariamente o real implica reconhecê-lo a priori como insuficiente. Em consonância com o pensamento, Perrone-Moisés afirma que a literatura nasce de uma dupla falta: “uma falta sentida no mundo, que se pretende suprir pela linguagem, ela própria sentida em seguida com falta” (1990, p. 103).

A primeira falta é experimentada por todos no mundo físico a que chamamos real porque, como afirma a autora, o mundo em que vivemos não é satisfatório. Perrone-Moisés menciona que historicamente os seres humanos desenvolveram diversas formas de reagir à insatisfação que o mundo nos causa: a imaginação é apenas um desses recursos e pode funcionar, entre outras coisas, como fuga ou compensação.

De todas as práticas de que podemos valer-nos para refazer o real, com a ajuda da imaginação, a que aqui nos ocupa é a literária, isto é, a reconstrução do mundo pelas palavras. Nas histórias inventadas podemos, eventualmente, encontrar um mundo preferível àquele em que vivemos; [...] mas dizer que a obra literária compensa assim, positivamente, as falhas do real levar-nos-ia a uma visão idílica da literatura: supor que todas as narrativas e todos os poemas apresentam um mundo mais belo, mais prazeroso do que o mundo real. (PERRONE-MOISÉS, 1990, p. 104)

As próprias obras literárias desmentem essa suposição única. Há muitas narrativas, como é o caso de *A obscena senhora D*, que nos oferecem uma visão negativa de mundo. Nessas obras, lê-se ainda mais claramente a insatisfação causada pela falta, porque, como expõe Perrone-Moisés (1990, p. 104), “acentuar o que está mal, torná-lo perceptível e generalizado até o insuportável, é ainda sugerir, indiretamente, o que deveria ser e não é”.

Assim, quando a literatura revela as possibilidades irrealizadas do real é que ela pode – e é – revolucionária. Não considerar o real como inelutável é afirmar que as coisas poderiam ter sido outras, *poderão* ser outras. Como afirma Perrone-Moisés (1990, p. 108) a função revolucionária da literatura consiste em levantar, por suas reordenações e invenções, uma dúvida radical sobre a fatalidade do real, sobre o determinismo da história.

Por compartilhar dessa convicção o texto aqui apresentado se desenvolveu a partir de uma leitura que, mais do que fornecer respostas, pretendeu fazer coro às perguntas da senhora D. Ao optar por um viés que evidenciasse o estudo de gênero tanto na narrativa quanto na escritura, quisemos endossar a importância da visibilidade da literatura produzida por vozes historicamente silenciadas. E ao encerrar a pesquisa sem um desfecho propriamente dito, assinalamos o desejo de que as discussões acerca dos estudos literários e de gênero se perpetuem e ampliem com o tempo, para que mais possibilidades irrealizadas do real possam ser vislumbradas, evocadas, materializadas.

REFERÊNCIAS

AMERICAN PSYCHIATRIC ASSOCIATION. Manual diagnóstico e estatístico de transtornos mentais: DSM-5. Tradução de Maria Inês Corrêa Nascimento. Porto Alegre: Artmed, 2014.

ALMEIDA, Geruza Zelnys de. LEITE, Cristiane Fernandes. Erotismo e religião: cópula e comunhão na poesia de Hilda Hilst e Adélia Prado. In: FERRAZ, S, et al., (Org.). *Deuses em poéticas: estudos de literatura e teologia*. Belém: UEPA; Campina Grande: EDUEPB, 2008.

ARRIAGA FLÓREZ, Mercedes. Desconfianza y delirio en autoras autobiográficas. In: GALLEGO DURÁN, María del Mar. NAVARRO DOMÍNGUEZ, Eloy (Org.). *Razón de mujer: género y discurso en el ensayo femenino*. Sevilla: Ediciones Alfar, 2003.

AZEVEDO, Ana Vicentini. *A metáfora paterna na psicanálise e na literatura*. Brasília: Editora Universidade de Brasília. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2001.

BATAILLE, Georges. *A literatura e o mal*. Tradução de Suely Bastos. Porto Alegre: L&PM, 1989.

BATAILLE, Georges. *O Erotismo*. Tradução de Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014.

BEAUVOIR, Simone. *A velhice*. Tradução de Maria Helena Franco Martins. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018.

BEAUVOIR. *O segundo sexo*. Tradução de Sérgio Milliet. 2. ed., v. II. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.

BECKER, Ernest. *A negação da morte*. Tradução de Luiz Carlos do Nascimento Silva. 8. ed. Rio de Janeiro: Editora Record, 2017.

BÍBLIA. Português. *A bíblia sagrada*. Tradução de João Ferreira de Almeida. São Paulo: Sociedade Bíblica do Brasil, 1969.

BLANCHOT, Maurice. *A parte do fogo*. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1997.

BONATTI, Nícia Adan. Nota. In: DERRIDA, Jacques. Salvo o nome. Tradução de Nícia Adan Bonatti. Campinas, SP: Papirus, 1995.

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Tradução de Renato Aguiar. 14. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2017.

CAVALCANTI, José Antônio. A obscena senhora D: uma narrativa de deslocamento. *Terra roxa e outras terras – Revista de Estudos Literários*, Londrina, v. 12, p. 132-143, jun. 2008. Disponível em: <<http://www.uel.br/pos/letras/terraroxa>>. Acesso em: 02 out. 2020.

CIRLOT, Juan-Eduardo. *Dicionário de símbolos*. São Paulo: Editora Moraes, 1984.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT Alain. Dicionário de símbolos. 8. ed. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1982.

DALCASTAGNÈ, Regina. Mulheres negras e espaço urbano na narrativa brasileira contemporânea. In: DALCASTAGNÈ, Regina; LEAL, Virgínia Maria Vasconcelos (Org.). *Espaço e gênero na literatura brasileira contemporânea*. Porto Alegre: Zouk, 2015.

DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. Tradução de Maria Beatriz Marques Nizza da Silva. 2. ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1971.

DERRIDA, Jacques. *Essa estranha instituição chamada literatura: uma entrevista com Jacques Derrida*. Tradução de Marileide Dias Esqueda. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

DERRIDA, Jacques. *O animal que logo sou*. São Paulo: Editora UNESP, 2002.

DERRIDA, Jacques. *Salvo o nome*. Tradução de Nícia Adan Bonatti. Campinas, SP: Papirus, 1995.

DINIZ, Cristiano (Org.). *Fico besta quando me entendem*. São Paulo: Globo - Biblioteca Azul, 2013.

DINIZ, Debora. Perspectivas e articulações de uma pesquisa feminista. In: STEVENS, Cristina; OLIVEIRA, Susane Rodrigues de; ZANELLO, Valeska (Org.). *Estudos feministas e de gênero: articulações e perspectivas*. Ilha de Santa Catarina: Editora Mulheres, 2014.

DUARTE, Edson Costa. O corpo escatológico em Hilda Hilst. *Revista Rascunhos Culturais*. Coxim/MS, v. 1, n. 2, p. 317-333, jul./dez. 2010. Disponível em: <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3694670>>. Acesso em: 15 fev. 2021.

DUARTE, João Ferreira. Cânone, 2009. In: CEIA, Carlos. E-Dicionário de Termos Literários. Lisboa: CETAPS. Disponível em: <<https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/canone/>>. Acesso em: 16 jun. 2020.

EAGLETON, Terry. *Teoria da Literatura: uma introdução*. Tradução de Waltensir Dutra. 6. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano – A essência das religiões*. Tradução de Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

FELMAN, Shoshana. Women and madness: the critical phallacy. *Diacritics*. vol. 5, n. 4, 1975, p. 2-10. Disponível em: <<https://www.jstor.org/stable/464958?origin=JSTOR-pdf>>. Acesso em: 2 nov. 2020.

FELMAN, Shoshana. *Writing and madness: literature, philosophy, psychoanalysis*. Trad. Martha Noel Evans e Brian Massumi. Palo Alto, California: Stanford University Press, 2003.

FIGUEIREDO, Eurídice. Autoficção feminina: a mulher diante do espelho. *Revista Criação & Crítica*, n. 4, abr. 2010, p. 91-102. Disponível em: < <https://doi.org/10.11606/issn.1984-1124.v3i4p91-102>>. Acesso em: 21 jul. 2020.

FOLGUEIRA, Laura; DESTRI, Luisa. *Eu e não outra*: a vida intensa de Hilda Hilst. São Paulo: Tordesilhas, 2018.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade I*: a vontade de saber. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque. 4. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2017.

FREITAS, Angélica. *Um útero é do tamanho de um punho*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

FREUD, Sigmund. *Luto e Melancolia*. Tradução de Marilene Carone. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

FREUD, Sigmund. Sexualidade Feminina (1931). In: Edição Standard Brasileira das *Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*, vol. XXI, Rio de Janeiro: Imago, 1996.

GINZBURG, Jaime. *Crítica em tempos de violência*. São Paulo: Editora da USP, Fapesp, 2012.

HOMEM, Maria Lucia. *No limiar do silêncio e da letra*: traços da autoria em Clarice Lispector. São Paulo: Boitempo, Edusp, 2012.

HILST, Hilda. *A obscena senhora D*. São Paulo: Coleção Folha. Grandes nomes da literatura, v. 12, 2016.

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

HILST, Hilda. *Da prosa*. vol. I e II. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

JUNG, Carl Gustav. *Os Arquétipos e o inconsciente coletivo*. Tradução de Maria Luíza Appy e Dora Mariana R. Ferreira da Silva. Petrópolis, Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2000.

KEHL, Maria Rita. *Deslocamentos do feminino*. 2. ed. Rio de Janeiro: Imago, 2008.

KEHL, Maria Rita. Prefácio. In: COSTA, Ana. *Corpo e escrita* – relações entre memória e transmissão da experiência. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

LAKOFF, George; JOHNSON, Mark. *Philosophy in the flesh*: the embodied mind and its challenge to western thought. New York: Basic Books, 1999.

LIMA, Nathália Ananda Silva de. Uma excêntrica senhora: figurações do não-humano em *A obscena senhora D*, de Hilda Hilst. 2015. Dissertação de Mestrado. Departamento de Letras, Universidade Federal de Viçosa. Viçosa-MG.

MARÍN, María Adriana Velasco. La crítica feminista, el dedo en la llaga o el cuestionamiento al canon literario. In: GUARDIA, Sara Beatriz. *Mujeres que escriben en América Latina*. Peru: Facultad de Letras y Ciencias Humanas Universidad Nacional

Mayor de San Marcos, 2007.

MARTINS, Roberto de Andrade. O indizível no pensamento indiano: a sabedoria que ultrapassa os conceitos. pp. 85-102. In: SANTOS, João Marcos Leitão (org.). *Religião, a herança das crenças e as diversidades de crer*. Campina Grande: Editora da Universidade Federal de Campina Grande, 2013.

MELETÍNSKI, E. M. *Os Arquétipos Literários*. Trad. Aurora Fornoni Bernadini, Homero Freitas de Andrade e Arlete Cavaliere. 3. ed. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2019.

MENEZES, Luciana P. V. L. *O obsceno que faz cena: a tragédia revelada em Hilda Hilst*. 2009. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal do Espírito Santo. Vitória/ES.

MORAES, Eliane Robert. A prosa degenerada. Um livro obsceno e inclassificável de Hilda Hilst. *Jornal de Resenhas, Folha de São Paulo*. São Paulo, 2003. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/resenha/rs1005200308.htm>>. Acesso em: 26 mai. 2021.

MORAES, Eliane Robert. O erotismo é uma dimensão fundante da nossa humanidade. [Entrevista concedida a] Maria João Coutinho. *Revista Caliban*, mar. 2019. Disponível em: <<https://revistacaliban.net/eliane-moraes-o-erotismo-%C3%A9-uma-dimens%C3%A3o-fundante-da-nossa-humanidade-e41b7ed97c6b>>. Acesso em: 20 mar. 2020.

MORAES, Eliane Robert. Posfácio: A obscena senhora Deus. In: HILST, Hilda. *A obscena senhora D*. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

MOTTA, Valdo. *Bundo e outros poemas*. Campinas: Editora da Unicamp, 1996.

NASCIMENTO, Evando. Autoficção como dispositivo: alterficções. *Revista Matraca*, Rio de Janeiro, v. 24, n. 42, set.dez. 2017.

NASCIMENTO, Evando. Introdução – a literatura à demanda do outro. In: DERRIDA, Jacques. *Essa estranha instituição chamada literatura: uma entrevista com Jacques Derrida*. Tradução de Marileide Dias Esqueda. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

OTTO, Rudolf. *O sagrado*. Tradução de Walter O. Schlupp. 4. ed. São Leopoldo: Editora Sinodal, 2007.

PADILHA, Fabíola. Por que ler literatura? In: CASER, Maria Mirtis; SOUZA, Santinho Ferreira de. (Org.). *Por que é importante ler literatura*. Vitória: EDUFES, 2015.

PÉCORA, Alcir. Cinco pistas para a prosa de ficção de Hilda Hilst. In: HILST, Hilda. *Da prosa*. vol. II. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

PÉCORA, Alcir. Nota do organizador. In: HILST, Hilda. *Da morte. Odes mínimas*. São Paulo: Editora Globo, 2003.

PÉCORA, Alcir. Nota do organizador. In: HILST, Hilda. *Poemas malditos, gozosos e devotos*. São Paulo: Globo, 2005.

PÉCORA, Alcir (Org.). *Por que ler Hilda Hilst*. São Paulo: Globo, 2010.

PERES, Urania Tourinho. Posfácio. In: FREUD, Sigmund. Luto e Melancolia. Tradução de Marilene Carone. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. A criação do texto literário. In: _____. *Flores da escrivantina*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Mutações da literatura no século XXI*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

ROBLES, Martha. *Mulheres, mitos e deusas: o feminismo através dos tempos*. Tradução de William Lagos e Débora de Vieira. 2. ed. São Paulo: Editora Aleph, 2019.

SAAVEDRA, Carola. A palavra deslumbrante de Hilda Hilst. In: HILST, Hilda. *Da prosa*. vol. II. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

SÁNCHEZ DUEÑAS, Blas. *Literatura y feminismo*. Sevilla: ArCiBel Editores, 2009.

SANTOS, Ricardo Alves dos. A poética profanada de Waldo Motta. *Revista Estação Literária*. Londrina. vol. 13. p. 40-61, jan. 2015. Disponível em: <<http://www.uel.br/pos/letras/EL/vagao/EL13-Art3.pdf>>. Acesso em: 13 mai. 2021.

SCHEIBE, Fernando. Apresentação do tradutor. In: BATAILLE, Georges. *O Erotismo*. Tradução de Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014. p. 9-18.

SCHØLLHMMER, Karl Erik. A Literatura E/É o Direito à Morte? In: NASCIMENTO, Evando; OLIVEIRA, Maria Clara Castellões (Org.). *Literatura e filosofia: diálogos*. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2004.

SENDRA, Arlete Parrilha. As plurais faces de uma escritora singular. In: FILHO, Deneval Siqueira de Azevedo. *Ter sido, estar sendo – a prosa poética de Hilda Hilst*. Curitiba: Editora CRV, 2018.

SILVA, Leandro Soares da. Aspectos do divino em três narrativas de Hilda Hilst. *Revista Guavira Letras*, Três Lagoas/MS, n. 26, p. 62-75, jan./abr. 2018. Disponível em: <<http://websensors.net.br/seer/index.php/guavira/article/view/637>>. Acesso em: 02 mar. 2021.

SILVA, Leandro Soares da. Esperando Deus: a prosa de Hilda Hilst e os silêncios da divindade. *Cadernos de Literatura e Diversidade Cultural*. Feira de Santana: UEFS/PpgLDC, ano 5, n. 6, 2008. Disponível em: <https://www.researchgate.net/profile/Leandro-Silva-51/publication/321458185_Esperando_Deus_a_prosa_de_Hilda_Hilst_e_os_silencios_da_divindade/links/5a222e1caca2727dd87af1b7/Esperando-Deus-a-prosa-de-Hilda-Hilst-e-os-silencios-da-divindade.pdf>. Acesso em: 04 mar. 2021.

SIMMEL, Georg. A metafísica da morte. Tradução de Simone Carneiro Maldonado. p. 177-182. *Revista Política & Trabalho*. ed. 14. abril, 2018. Disponível em: <<https://periodicos.ufpb.br/ojs/index.php/politicaetrabalho/article/view/39013>>. Acesso em: 14 mai. 2021.

SOUSA, Tailane de Jesus. A problemática da voz feminina na contemporaneidade. *Revista Cadernos de Gênero e Diversidade*. vol. I. 2015. p. 96-109.

SOUZA, Patricia de. *Eva no tiene paraíso: ensayo sobre las escrituras extraterritoriales y la autoficción*. Lima: Ediciones Altazor, 2011.

SOUZA, Raquel Cristina de Souza e. O corpo às avessas em A obscena senhora D. *Revista Eletrônica do Instituto de Humanidades*. vol. V, n. XX, jan./mar. 2007. Disponível em: <<http://publicacoes.unigranrio.edu.br/index.php/reihm/article/view/368>>. Acesso em: 22 fev. 2021.

TEIXEIRO, Alva Martínez. Refulgência, dor e maravilha. Os conceitos de tempo, deterioração, finitude e morte na obra de Hilda Hilst. In: REGUERA, Nilze Maria de Azevedo; BUSATO, Susana. *Em torno de Hilda Hilst*. São Paulo: Editora UNESP, 2015.

TELLES, Norma. Autor+a. In: JOBIM, José Luis (Org.). *Palavras da crítica – Tendências e conceitos no estudo da literatura*. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

QUEIROZ, Vera. *Crítica literária e estratégias de gênero*. Niterói: EDUFF, 1997.

VISNADI, Marcos de Campos. *Buracos não envelhecem: velhice e erotismo na prosa de Hilda Hilst*. 2017. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira da Universidade de São Paulo. São Paulo/SP.

WOOLF, Virginia. *Um teto todo seu*. Tradução de Bia Nunes de Sousa. São Paulo: Tordesilhas, 2014.