

## INTRODUÇÃO

### O COSIMENTO DA CENA OBSCENA EM HILDA HILST: DO FRACASSO À TRAGÉDIA

*“Antes havia ilusões não havia.  
Morávamos nas ilusões.  
Ehud, e se eu costurasse máscaras de seda?”*

*Hillé*

Hilda Hilst se dedicava a seu ofício oito horas por dia. Dedicção exclusiva à tarefa de ler e escrever sua obra. “Como a liturgia de uma secular e rotineira missa barroca, lê aproximadamente oito horas por dia, seja em português, inglês, espanhol ou francês”, situava o crítico literário Antônio Júnior (1992).

Uma coisa, porém, incomodava a escritora: o desencontro entre seu trabalho e o público leitor. Seria um impasse relativo ao texto de Hilda Hilst, especificamente, ou o impasse se colocava a outros escritores?

É de se perguntar o que acontecia no momento da publicação de tanto esforço, de tanta entrega e dedicação. Muitos nomes foram dados a este fenômeno, tais como hermetismo, erudição, coisa porca...

Impossível falar da obra de Hilda Hilst sem referenciar a angústia não só de uma escritora, mas de uma época em que o afastamento do leitor da “boa literatura” era berrante. Hilda Hilst sabia, conforme as entrevistas que deu, que seu texto era bom,

que escrevia bem. Mas não entendia a distância do leitor. Em entrevista aos Cadernos de Literatura do Instituto Moreira Salles, ela fala, sobre o fracasso de sua pretensa pornografia intitulada **O caderno rosa de Lóri Lamby** (1990):

O que eu posso te dizer? Eu quis me alegrar um pouco. Eu tinha uma certa alegria sabendo que escrevia muito bem, mesmo não sendo lida. Mas de repente eu quis me alegrar. Comecei a sentir um afastamento completo de todo mundo. Eles nunca me liam, nunca. Então decidi fazer o livro. (...) Tentar conseguir, mas eu não consegui. Pensei: "Vou fazer umas coisas porcas". Mas não consegui. (HILST, 1999, pp. 29-30).

A preocupação da escritora com a leitura de seu trabalho leva à produção de uma obra pretensamente pornográfica. Hilst reconhece o fracasso de sua intenção. No entanto, alguma outra coisa pôde ser produzida. Alguma outra coisa, para além da intenção aparente, pôde ser escrita. Foi no rastro dessa novidade que se inscreveu nossa pesquisa.

Obscenidade. Essa é a palavra chave, segundo dedicados estudiosos da obra da escritora, para pensar seu texto. Essa palavra certamente não surge ao acaso. Para efeito de citação, temos o trabalho de Azevedo Filho (2002), intitulado **Holocausto das fadas: a trilogia obscena e o Carmelo Bufólico de Hilda Hilst** (2002); assim como o trabalho de Clara Silveira Machado e Edson Costa Duarte, em **A vida: uma aventura obscena de tão lúcida**; e também o texto de Caio Fernando Abreu, em **Sobre a obscena senhora D.**; entre outros.

Entender o que é o obsceno, o texto obsceno, a literatura obscena, por fim, mostrou-se fundamental e ponto de partida de nosso estudo, mais especificamente o obsceno que é proposto na obra de Hilda Hilst.

Cabe lembrar, não sem algum pudor, a tentativa do pesquisador de enxergar alguma feminilidade na obra da escritora num projeto inicial. Ora, se o feminino<sup>1</sup> é justamente a possibilidade de fazer algum véu ao real da condição humana, de mascarar o insuportável que a vida porta, o grotesco, a literatura de Hilda Hilst tem o traço justamente oposto a este: de retirar todo o véu, de desmascarar justamente hipocrisias, com seus personagens que, a partir de um distanciamento, vêm demais, vêm excessivamente e se atrapalham em seus retornos à civilização, uma vez que, tendo visto demais, tornam-se obscenos, de difícil interpretação e entendimento, de difícil leitura.

Mas se não é este o árduo trabalho que empreende um psicanalista, que tenta se aproximar do texto literário? É que o texto possui um limite à interpretação. É preciso capinar o terreno do texto, identificar o que ele tem de próprio e trabalhar nesse limite. É um pisar em ovos que não permite introduzir um conceito prévio, mas trabalhar com

---

<sup>1</sup> A divisão que a mascarada põe em evidência nestes dois tempos (não-castrada/fálica, castrada/na devolução do falo) nos leva à designação que Lacan faz da mulher como não toda no gozo fálico. Uma parte está fora, fora da linguagem, e é esta, talvez, a função da máscara: recobrir esta inconsistência, este vazio que está para além do gozo fálico. A mulher não existe, nos diz Lacan (1982) no Seminário "Mais, Ainda". Uma das maneiras de entendermos esta afirmação é dizer que o lugar da mulher permanece no vazio. Algumas vezes nos deparamos com verdadeiros vazios, mas podemos encontrar máscaras que recobrem estes vazios. Decorrente deste fato é que tão frequentemente vemos a associação entre mulheres e semblantes. "Ela finge, finge que ama..." O semblante é algo cujo objetivo é de velar o vazio, vazio presentificado no real do corpo em parte dos seres humanos e que aponta para a castração (GRANT, 1998, p. 4).

o que o texto traz. Sobre isso a psicanalista, Ruth Silvano Brandão (1995) organizadora e escritora do livro **Literaterras** nos diz:

Literatura e psicanálise tocam-se em muitas encruzilhadas, pelo seu objeto de estudo e de amor. De amor, porque sem ele a relação com seu objeto torna-se extremamente perigosa. O texto, literário ou não, exige uma extrema delicadeza para ser analisado, tocado, invadido em sua interioridade. Texto é o lugar onde o sujeito se inscreve e se escreve.

(...) Afinal, então, como a psicanálise pode enriquecer a leitura de um texto literário? Tornar essa leitura mais rica, em vez de se tornar um risco, um lugar de equívocos? É não se esquecendo das diferenças entre o texto do analisando e o texto literário, é buscando mapear os lugares da leitura, conforme o trajeto do sujeito da escritura, que suporta o texto, mas não se confunde com o autor, não coincide necessariamente com uma entidade pessoal, mas é uma categoria, um lugar. É não se esquecendo de que a personagem é uma construção, e uma construção diferente dessa que cada sujeito falante faz de si próprio, ele próprio personagem, mas também pessoa, cuja identidade se constrói em sua humana vida palpável e datada, apesar também de perpassada pelo imaginário. (BRANDÃO, 1995, p. 21)

Assumindo o risco de uma leitura desse tipo e retificando o objeto de estudo de nossa pesquisa, a questão de se o texto de Hilst era macho ou fêmea caiu por terra e sobressaiu-se em nossa leitura o tom obsceno, de revelação, traço inegável de sua obra, mais especificamente de três textos que nos pareceram fundamentais ao estudo, a saber: **A obscena senhora D.** (2001), **Com os meus olhos de cão** (2006) e **O caderno rosa de Lóri Lamby** (2004).

Partimos então para o estudo de um sociólogo francês importante, Baudrillard, pois consideramos que sua conceituação de obsceno se aproxima muito da interpretação que proporemos para o caso da análise da trilogia de Hilda Hilst. Para Baudrillard, o obsceno tem a ver com aquilo que obstaculiza a cena, que impede esta de acontecer:

É óbvio que cena e obsceno não têm a mesma etimologia, mas é grande a tentação de aproximá-los. Pois, a partir do momento em que há cena, há olhar e distância, jogo e alteridade. O espetáculo tem ligação com a cena. Em compensação, quando se está na obscenidade, não há mais cena, jogo, o distanciamento do olhar se extingue. (BAUDRILLARD, 2001, p. 29)

Se não é esta a saída genial proposta pela escritora: fazer cena com aquilo que é obsceno, fazer cena da cena impossível de ser feita. Eis o que o fracasso da intenção da escritora produziu: a criação da alteridade-texto, a criação de uma cena para falar da obscenidade. O fracasso de uma vontade pornográfica dá lugar a um desejo de obsceno.

Talvez por isso mesmo a obra da escritora permaneceu, a nosso ver, distante do público leitor: por ir além em seu intento pornográfico, por alcançar a obscenidade, terreno não facilmente digerível e comercializável como nos aponta a psicanalista Lúcia Castello Branco em seu texto **Por uma retórica do gozo**:

Mas até aqui o que vem sendo chamado de pornografia refere-se, é claro, à escrita pornográfica “oficial”, aquela que tem espaço garantido nos regimes mais repressivos e é veiculada pela indústria cultural. Ao lado dessa, uma outra grafia, que também coloca o corpo sobre a cena, obsceno (e nisso se confunde com a produção erótica), uma escrita que não se quer apenas do desejo, mas do gozo, se insinua. Esta, que inclui Arentino, Sade e Bataille, entre outros (chamada de “pornologia” por Deleuze), parece permanecer sem lugar na literatura oficial. A diferença tênue que marca a distância entre as duas talvez seja a mesma que sutilmente demarca os terrenos da arte e da não-arte. E o que garante especificidade à segunda é certamente um trabalho com a linguagem. (BRANCO, 1995, p. 106)

A propósito da obscenidade, da pornografia e também do erotismo, buscamos dialogar com o trabalho de Deneval Siqueira Azevedo Filho (2002), em seu texto **Holocausto das fadas: a trilogia obscena e o carmelô bufólico de Hilda Hilst**, que desenvolve justamente esse aspecto da obra da escritora, em profundidade, apostando, como ele, que estaríamos diante de um texto híbrido, que circula por essas três instâncias. No entanto, nos focamos no feixe obsceno da obra que tem a ver com o recorte de nosso estudo.

A pergunta que funcionou como fio condutor desse trabalho remete à potência trágica do texto de Hilst, no que se propõe a fazer cena do que é obsceno, ou seja, de fazer cena com o que é impossível, teoricamente, de se encenar. É nessa tensão cena/obscena, considerada por nós como trágica, que se concentrou nosso estudo: O que é possível ler na proposta de uma cena obscena em Hilda Hilst? Apostamos na leitura de uma tragédia que não é qualquer, uma vez que estamos diante de um texto contemporâneo, novo.

Lembramos Freud (1919) que nos diz “o artista precede o psicanalista”, ou seja, possuindo um trânsito especial com o inconsciente, o artista é um precursor não só da psicanálise, mas de todo o pensamento de um tempo que ele pode captar, antecipar, com sua sensibilidade.

A propósito, Freud escreve:

(...) pois é óbvio que as formas assumidas pelas diferentes neuroses ecoavam as criações mais admiradas da nossa cultura. Desse modo, os histéricos são indubitavelmente artistas imaginativos, mesmo se, de um modo geral, expressam as suas fantasias mimeticamente e sem considerar a sua inteligibilidade para as outras pessoas; os cerimoniais e proibições dos neuróticos obsessivos levam-nos a supor que eles criaram uma religião própria, particular; e os delírios dos paranoicos têm uma desagradável similaridade externa e um parentesco interno com os sistemas dos nossos filósofos. É impossível escapar à conclusão de que esses pacientes estão fazendo, de forma associal, tentativas para resolver seus conflitos e apaziguar suas necessidades prementes, tentativas que, quando levadas a cabo de uma maneira que é aceitável para a maioria, são conhecidas como poesia, religião e filosofia (FREUD, 1996, vol. XVII, p. 280).

Assim, não nos parece arriscado dizer que a tensão trágica da cena/obscena, em Hilst, relaciona-se com a tragédia de nosso próprio tempo. Por se tratar de uma escritora contemporânea, pudemos vislumbrar algo da tragédia também contemporânea.

Sobre a questão trágica, primeiramente recolhemos os significantes arranjados/arrojados pela escritora em sua obra, bem como realizaremos uma leitura atenta dos mesmos; em seguida, na tentativa de dar um suporte teórico a nossa leitura, recorreremos a uma pesquisa paralela acerca da tragédia, desde os seus primórdios até os dias atuais, observando suas vestimentas, suas roupagens ao longo da história. É fundamental que esclareçamos com que ideia de tragédia trabalharemos, abarcando todo esse tempo: nossa pesquisa reverberou no trabalho do inglês Raymond Williams e em seu estudo exaustivo acerca do que ele chama de **Tragédia Moderna** (2002).

Williams rompe com a ideia de que a existência da tragédia se restringe a aproximadamente trinta e duas peças escritas pela tragédia grega. O pesquisador faz um estudo histórico tentando enxergar as diversas roupagens da tragédia ao longo do tempo e defende, com muita veemência, que praticamente toda reação à perda é sempre da ordem da tragédia. Sua noção sobre esse ponto especificamente rompe com tudo o que anteriormente era pensado como trágico:

No caso de morte e sofrimento comuns, quando vemos luto e lamento, quando vemos homens e mulheres sucumbindo à perda – dizer que não estamos na presença da tragédia é, no mínimo, uma afirmação questionável. Outras reações são, obviamente, possíveis: indiferença, justificativa (como acontece com frequência na guerra), e mesmo alívio ou regozijo. Mas em situações nas quais o sofrimento se faz sentir, nas quais ele abrange o outro, estamos, claramente, no âmbito das possíveis dimensões da tragédia. (WILLIAMS, 2002, p. 71)

Assim, para Williams, o que muda é, na verdade, o referencial. Uma tragédia contemporânea, atual ou que diga de nosso próprio tempo, como queiram, só é possível de ser lida se a analisarmos com os sentidos de nosso tempo. Cabendo no ato ou na escrita a presença do sofrimento e da morte, há que se pensar na possibilidade de tragédia, há que se ler a tragédia que é própria a esses eventos, o que nos permite concluir que, para Williams, ser capaz de depreender a tragédia dos e nos textos literários contemporâneos é ser capaz de interpretação, de leitura:

As tragédias vivas do nosso próprio mundo não podem de maneira nenhuma ser assimiladas, ou seja, ser vistas à luz daqueles sentidos de antes; elas são, por mais dignas de pena que sejam, acidentais. Novos tipos de relação e novos tipos de lei, que estabeleçam vínculos com o nosso sofrimento presente e o interpretem, são as condições da tragédia contemporânea. Mas enxergar novas relações e novas leis é também modificar a natureza da experiência e todo complexo de atitudes e relações que dela dependem. (WILLIAMS, 2002, p. 79)

Foi, portanto, nessa concepção de tragédia que nos pautamos para a leitura dos três textos de Hilda Hilst que aqui escolhemos, procurando interpretar, através deles, o desamparo, por exemplo, da personagem Hillé que, após perder o marido, passa a viver no vão da escada; foi possível ver tragédia na excessiva compreensão que invadiu o matemático Amós, ofuscando-lhe o pensamento, depois de tanto enxergar; e, por fim, foi possível ver tragédia no equívoco vivenciado pela personagem Lóri querendo salvar o pai, escrevendo-lhe suas ficções impossíveis de serem escritas, para afinal deparar-se com a escritura cena/obscena de seu próprio texto.

Ainda de uma maneira mais geral, se pensamos na trajetória da escritora que desejou o pornográfico e, extrapolando sua proposta, foi parar no obsceno, poderemos ler, no sucesso de seu fracasso, a tensão trágica mais uma vez.

O que pareceu justificar nossa pesquisa o tempo inteiro foi o rastreamento de uma possível tragédia por detrás da descoberta obscena, procurando delinear os traços trágicos na literatura de Hilst, a partir da trajetória dos protagonistas aos quais ela dá voz. Evidenciaremos o trágico no momento da virada de sua obra dita séria para a obra mais escancaradamente obscena, apesar de alguns estudiosos, como Alcir Pécora, não compartilharem com o argumento de uma descontinuidade na produção literária de Hilda Hilst.

Pécora, organizador e responsável pelo plano de edição das obras reunidas de Hilst, comenta, em nota que antecede a novela **Com os meus olhos de cão** (2004), sobre a importância de uma edição reunida da produção literária de Hilda Hilst, uma vez que não existe divisor de águas entre essas categorias criadas, a “séria” e a obscena.

No deslizamento de Hillé para Amós e de Amós para Lóri é possível observar traços que se repetem, em relação à busca, pelas personagens, de uma resposta acerca do enigma da vida. Foi também no rastro dessas buscas que nos guiamos.

Outro ponto que é importante reconstituir, na introdução desta dissertação de Mestrado, diz respeito a um apontamento feito pelos estudos de Williams que nos levou

à exploração de novos referenciais. Se é preciso atentar para novos tipos de relação e novas leis construídas pelo nosso tempo para ler a tragédia de agora, coube-nos, então, pensar a quais referenciais estamos submetidos para conseguir interpretar o frescor do texto hilstiano.

Vimos, na passagem do século XX para o século XXI, o declínio de uma sociedade patriarcal-agrária, acompanhado pela ascensão de um imperativo categórico, regido pelo mercado: o declínio do pai e o surgimento de uma nova ordem mundial funcionaram como peça chave para entender um pouco o momento histórico em que foi contruído o texto de Hilst.

A própria escritora vivenciou de uma maneira muito peculiar e subjetiva a falência do pai, de seu pai; e os registros, entrevistas e a devoção a ele espalhados ao longo de sua produção nos permitem visualizar isto:

E mais ainda... o pai morto, aos trinta e seis anos. A mesma idade da filiação de Hilda aos seus textos. De seu romance familiar, ela teceu a aventura de se tornar deslumbrante através de sua obra, para dignificar a obra inacabada do pai – “ele não pôde, ficou doente, louco”. A recusa em ter filhos, onde a loucura pudesse retornar, foi somente pretexto para constituir uma outra filiação advinda de sua escrita: visceral, louca, margeando o abismo como somente os poetas que se escrevem suportam as marcas, os rastros, os restos. “Eles não sabem o que fazem”, diria o filho ao pai – eles, os poetas da desrazão, da renúncia, da branca dor de existir. (NOVAIS, 2003, p. 3)

Assim, além da vivência real, dessa experiência tão próxima à escritora, buscamos também textos que apoiassem o entendimento do contexto histórico de uma época onde foi produzida a literatura de Hilda Hilst.

Falência do pai? Imperativo categórico regido pelo mercado? O que significam essas novas leis que regem a sociedade?

Utilizamo-nos do trabalho de Crespo (2003), no qual são analisadas importantes questões acerca da localização do homem na sociedade de consumo, na tentativa de vislumbrar o contexto sócio-político em que se produziu a obra de Hilda Hilst. Apesar de entendermos que a obra de arte é extemporânea, achamos importante mapear os significantes que permeavam o contexto histórico em que sua obra foi escrita e inscrita.

Crespo aponta, como um traço da modernidade, a falência da figura patriarcal e a ascensão de uma nova ordem, a saber, o consumo:

O imperativo do excesso, anteriormente confinado às temporadas rituais de exceção, teria invadido a vida cotidiana; teria instituído o “mais ainda” como princípio ordenador da mesma. Arrebatam-se os limites, desprezam-se as tradições e os costumes: é preciso produzir mais, é preciso ampliar os lucros... custe o que custar. O empreendedor capitalista, *founding father* da sociedade moderna, submete-se inteiramente a esse imperativo categórico: “Acumula!” (...) estaria ficando cada vez mais difícil encarnar convicentemente o lugar de pai. Diante das exacerbadas “exigências matrimoniais” relacionáveis ao contexto econômico e político moderno, os que ocupam a função paterna pareceriam agora jamais estar à altura. A “subversão criadora” propiciada pela “família paternalista” teria atingido um ápice e entrado numa dinâmica involutiva, atingida pelos seus próprios efeitos colaterais – que, se quisermos seguir as pistas deixadas nos “Complexos Familiares”, teremos de rastrear na esfera da economia, da política e da cultura. (CRESPO, 2003, pp. 127 e 209)

Crespo nos será importante, aqui, não apenas para a análise do contexto histórico em que foi produzida a obra de Hilda Hilst, mas também para a interpretação de **O caderno rosa de Lóri Lamby**, onde é narrado o drama de uma filha de apenas oito anos, que se lança ao exercício de escrever uma ficção para salvar um pai-homem-escritor falido que não consegue produzir segundo a lógica do mercado, que não consegue escrever as “bananeiras” (as bandalheiras) que o Tio Lalau (editor e chefe do

pai de Lóri) queria para vender mais. Até mesmo, e inclusive, a literatura estaria convocada a se submeter ao imperativo categórico do mercado de consumo, como veremos adiante no capítulo destinado ao estudo desse texto especificamente.

Ainda sobre esse tema, teremos como suporte teórico o trabalho do francês Guy Debord, que nos fala, em sua consagrada obra **A sociedade do espetáculo** (1967), sobre o espetáculo em que vivemos, que nada mais é do que a total alienação do homem que se crê governado por aquilo que ele próprio criou:

O tempo é a alienação necessária, como o mostrava Hegel, o meio no qual o sujeito se realiza perdendo-se, tornando-se outro para se tornar a verdade de si mesmo. Mas o seu contrário é justamente a alienação dominante, que é suportada pelo produtor de um presente estranho. Nesta alienação espacial, a sociedade que separa na raiz o sujeito e a atividade que ela lhe furta, separa-o antes de tudo do seu próprio tempo. A alienação social superável é justamente aquela que interditou e petrificou as possibilidades e os riscos de alienação viva no tempo. (DÉBORD, 1967, p. 48-49)

Essa alienação ao tempo sem limites, descrita por Debord, nos serviu de chave de leitura preciosa para ler a alienação decisiva de que é tomado o porta-voz da compreensão e detentor da Verdade em Hilda Hilst. Trata-se de seu personagem Amós Kéres, um professor que sucumbe à própria verdade por ele criada, fundindo-se obscenamente em um teorema inventado por ele na tentativa de explicar o que seria Deus e, assim, desaparecendo nessa verdade. É a total subjugação daquele que se aproxima sem anteparos de uma verdade (sempre suposta), mas por ele acreditada como certeza. É o que Debord aponta como a “glaciação visível da vida” – seu congelamento.

Não só o professor Amós é subjugado pela cena de sua obscena obsessão, mas também os protagonistas das outras duas obras que analisamos neste trabalho Hillé, de **A obscena Senhora D.**, e Lóri, de **O caderno rosa de Lóri Lamby**. Amós, Hillé e Lóri trazem à cena a questão do isolamento daquele que se deparou com a compreensão/incompreensão da vida, daquele que viu demais.

Esses personagens funcionam como porta-vozes da vida que se abandona do viver, sem no entanto morrer. Isto é, assumem um trágico isolamento em vida, uma vez que, diante das respostas e não-respostas, suas buscas assumem, nas descobertas, posições de congelamento e cristalização, estando dentro da vida, que é movimento.

Para esse ponto, que salta aos olhos nas obras analisadas, recorreremos ao trabalho do filósofo italiano Giorgio Agamben, em seu esforço para pensar a vida abandonada diante da mudança de paradigma, referencial e lei de que já falamos anteriormente, isto é, estando inserida num bando se abandona deste.

Agamben reflete sobre o que chama de vida nua, aquela que é matável e insacrificável, isto é, aquela que se mantém apartada do laço social, da vida, mas que também sobrevive sujeita a um poder mortífero:

É possível, então, dar uma primeira resposta à pergunta que nos havíamos colocado no momento de delinear a estrutura formal da exceção. Aquilo que é capturado no *bando* soberano é uma vida humana matável e insacrificável: o *homo sacer*. Se chamamos vida nua ou vida sacra a esta vida que constitui o conteúdo primeiro do poder soberano, dispomos ainda de um princípio de resposta para o quesito benjaminiano acerca da “origem do dogma da sacralidade da vida”. Sacra, isto é, matável e insacrificável, é originariamente a vida no *bando* soberano, e a produção da vida nua é, neste sentido, o préstimo original da soberania. A sacralidade da vida, que se desejaria hoje fazer valer contra o poder soberano como um direito humano em todos os sentidos

fundamental, exprime, ao contrário, em sua origem, justamente a sujeição da vida a um poder de morte, a sua irreparável exposição na relação de abandono. (AGAMBEN, 2002, p. 91).

A tensão bando/abandono, principalmente na análise da obra **A obscena senhora D.** (2001), mostrou-se uma chave de leitura preciosa para ler o desamparo da condição humana, encarnada na “cara sem teatro” de Hillé, que também se mostra como sendo a cara do desespero. Trágico desespero que tem na morte externa, de outrem, um eco na morte interna, íntima, na morte do desejo.

A obra de Hilst, a nosso ver, se faz sempre numa multiplicidade de tensões, tais como cena/obscena, compreensão/interpretação, alienação/busca da verdade, morte/vida, bando/abandono etc. As roupagens que adquire a tensão original são diversas. A tensão original, por sua vez, remonta à construção de uma cena que se quer obscena, paradoxo hilstiano por excelência, que violenta a impossibilidade da escrita obscena, através da escrita do obsceno, sempre jogando com o impossível da escrita e com a escrita do impossível da escrita, arrastando o leitor siderado na via de uma pergunta fundamental: a literatura resistirá?

Apostamos que a literatura de Hilst é prova viva de que sim, a literatura resistirá, num violentar de velhas formas, fracassando na tentativa do mesmo pornográfico e subvertendo na criação da obscenidade. Na escrita de uma trágica obscenidade, própria de um tempo ávido de tragédia, leitura e interpretação, em que tudo parece alienação, submissão aos ditames da produção em massa (inclusive de literatura) e sideração imaginária.

Diante de tanta riqueza, própria do trabalho de Hilda Hilst, é possível supor a dificuldade para o pesquisador em delimitar o seu tema de estudo que acabou por se recortar na potência trágica do obsceno em Hilda Hilst, donde originou-se a escolha das seguintes obras: **A obscena senhora D.** e **O caderno rosa de Lóri Lamby.** A escolha pela inserção da novela **Com os meus olhos de cão** foi tardia, pois também foi tardia a verificação de que existia a publicação dessa novela entre as duas obras. Partimos para a leitura minuciosa de tal obra e para a surpresa do que nela nos revelava: o obsceno assumindo a roupagem da compreensão. Daí a decisão por inserir a novela em nosso estudo, ainda que trouxesse mais trabalho.

A divisão dos capítulos se deu da seguinte forma:

**Um.** No primeiro capítulo buscamos contextualizar a novidade de Hilst, que a nosso ver se concentra na extrapolação da escrita pornográfica, na verdade, em seu insucesso, dando lugar à escrita do obsceno. Partimos então para a descrição da produção de um conceito mínimo de obsceno, com que iríamos trabalhar, dialogando principalmente com o trabalho do estudioso de Hilda Hilst, Azevedo Filho (2002) e com o pensamento do sociólogo francês Baudrillard (2001). Também fizemos uma associação do conceito de obsceno com o real laciano para, em seguida, contrapô-lo a uma escrita do obsceno, estratégia usada na literatura de Hilst, que, a nosso ver, está mais articulada ao campo da sedução, via uma escrita do obsceno, e não obscena.

**Dois.** No segundo capítulo trabalhamos em profundidade a obscenidade contida na obra **A obscena senhora D.** (2001), recortando a especificidade que o obsceno adquire ali: a do abandono/bando.

**Três.** No terceiro capítulo trabalhamos a obscenidade apresentada no livro **O caderno rosa de Lóri Lamby** (2004) a partir das aventuras ficcionais de sua protagonista desamparada, a criança de oito anos, Lóri, que, diante da falência do pai, toma a sua função, ultrapassando-o e criando uma nova realidade. Defendemos aqui a obscenidade de Lóri a partir do duplo quebra de referência/criação de nova realidade, já que se trata de uma espécie de “transgressão precoce”. Ela é válida, mas é trágica.

**Quatro.** No quarto capítulo analisamos a obscenidade apresentada na novela **Com os meus olhos de cão** (2008) a partir de uma tomada de compreensão acerca do que era Deus pelo professor Amós Kéres, protagonista da novela. Defendemos que a obscenidade da novela recai sobre o congelamento em uma verdade, levando à cristalização e ao apagamento da vida que se aliena e se aprisiona em uma verdade fechada. Aqui o obsceno assume a roupagem da homogeneização a um significante; é a impossibilidade da cena ofuscada na presentificação de um ver demais, da invasão de uma verdade.

## 1. A MEMÓRIA DA LÍNGUA

*Por que me fiz, poeta?  
Porque tu, morte, minha irmã,  
No instante, no centro  
de tudo o que vejo.*

*No mais que perfeito  
No veio, no gozo  
Colada entre mim e o outro.*

*Hilda Hilst*

À memória da língua. Não existiria maneira mais paradoxal de se iniciar uma obra do que dedicando-a ao seu fim. Assim, “À memória da língua”, Hilda Hilst *inicia O caderno rosa de Lóri Lamby* (2004), trama em que um pai falido (escritor falido), caído de toda posição viril (lê-se: de uma impossibilidade de escrita), cede lugar à escrita de sua filha de apenas oito anos. Obscena escrita de criança que, ainda sem as devidas barreiras do recalque, necessárias ao convívio social, retira todo o véu construído pela moral e pelos bons costumes: Lóri escreve um diário para salvar a vida de escritor de seu pai.

Não se trata de perseguir a intencionalidade do autor – pois também está escrito –, mas não se pode fingir que não foram lidas as preocupações de uma literatura angustiada pela ausência de interlocução, de alteridade, de leitor.

Escrita entre 1950 e 2004, a obra de Hilst se mostra às voltas com questões fundamentais de nosso tempo, antecipadas em seu trabalho, seja revelando o obsceno ato de querer desvelar tudo em *A obscena Senhora D.* (2001), seja propondo uma “precária” escrita infantil em *O caderno rosa de Lóri Lamby* (2004) ou com o professor Amós Keres, na novela *Com os meus olhos de cão* (2008) – que, de tanto

compreender, tornou-se louco. O fio que liga os três textos recai sempre, ao nosso ver, ora na impossibilidade, ora na inibição da escrita/leitura da realidade, da vida, de um texto em sua inevitável obscenidade.

Falar em obscenidade na obra de Hilda requer certo cuidado, pois muito já foi comentado acerca do obsceno presente em seu texto.

A própria escritora traz à tona, não por acaso, esse significante, no título de seu trabalho publicado pela primeira vez em 1982, a saber, **A obscena Senhora D.** O obsceno comparece na obra de Hilst como a chave central de sua proposta literária, que a consagrou e lhe deu visibilidade, se não nacionalmente, pelo menos nas principais universidades que se ocuparam da crítica e da reflexão da nova literatura que comparecia no texto hilstiano.

Se tomamos **A obscena senhora D.** (2001) como ponto de partida da escrita obscena de Hilda, como momento em que a escritora se apropria com mais consciência de seu objeto, veremos já ali alguns traços da proposta obscena que nos guia neste trabalho: o obsceno encarnado num protagonista (mulher), que tem uma experiência de descontinuidade da vida, da morte de uma alteridade próxima, ecoando na experiência de descontinuidade interna. Explicamos: uma mulher perde o marido e com ele a nomeação de desamparo. Privada deste ponto de ancoramento, de uma referência que, se lhe desampara, também lhe dá lugar, cai num total isolamento e num desinteresse do mundo. Na realidade, a morte do marido, Ehad, funciona como um

disparador de atos desatinados que, se antes eram pensados, refletidos, agora passam a ser realizados:

Quando Ehad morreu morreram também os peixes do pequeno aquário, então recortei dois peixes pardos de papel, estão comigo aqui no vão da escada, no aquário dentro d'água, não os mesmos, a cada semana recorto novos peixes de papel pardo, não quero mais ver coisa muito viva, peixes lustrosos não, nem gerânios maçãs romãs, nem sumos, suculências, nem laranjas.

Engolia o corpo de Deus a cada mês, não como quem engole 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. (HILST, 2001, p. 19).

Recortar novos peixes, recortar novas formas não muito vivas, remete à literatura do obscuro que Hilst propõe: escrever um texto novo, já que o papel antigo na água desmancha, mas um texto que pouco seduz, um texto pardo, difícil de despertar interesse nos mais afoitos, ávidos pela leitura fácil. Hillé funciona como porta voz de uma nova literatura.

Apostamos que a importância dessa personagem hilstiana reside no fato de ter sido ela o primeiro porta-voz do obscuro na obra da escritora, permitindo visualizar a errância da vida que se abandona do viver, sem, no entanto, morrer.

Como falar uma língua sem dela me separar uma vez que para dizê-la já não posso mais sê-la?

Como montar uma cena que fale justamente da impossibilidade de fazer cena?

Recortar peixes mortos, criar literatura parda. Como pode ser a preciosa novidade inaugurada pelo trabalho de Hilst, de cor parda, sem vida?

São muitos os paradoxos apreendidos quando nos colocamos no rastro da obscenidade hilstiana.

O que reverbera em nossa leitura, a propósito do obsceno em Hilst, tem a ver justamente com o movimento de Hillé: enxergar tanto, ver tanto a ponto de cegar-se, ofuscar-se com o excesso de luz, impossibilitando qualquer cena, exceto a cena da impossibilidade de cena. Isso que escapa é a saída encontrada pela escritora para uma nova literatura.

O obsceno como sendo aquilo que obstaculiza a cena nos remete, inevitavelmente, aos estudos do sociólogo francês Jean Baudrillard. Apesar de não ter trabalhado diretamente com crítica literária, ele nos oferece uma conceituação absolutamente sincrônica àquela que nos propomos aqui no sentido de pensar a obscenidade.

Para Baudrillard (2001), atravessamos um momento de culto ao obsceno, ou seja, existe uma tentativa de tudo mostrar, o que acaba por ofuscar a verdade que é a impossibilidade de tudo mostrar e tudo dizer. Essa é a alienação em jogo: penso que tudo vejo, que tudo sei, pelos ditames da cultura de massa, e por isso nada busco; já que tudo já foi dito e escrito, permaneço alienado ao imperativo categórico vigente. O obsceno, para ele, interrompe a possibilidade da cena:

*A sexualidade sempre tem – tal como na sedução – uma dimensão metafórica. Na obscenidade, os corpos, os órgãos sexuais, o ato sexual, não são mais “postos em cena”, e sim, grosseira e imediatamente, dados a ver, isto é, a devorar, são absorvidos e reabsorvidos no mesmo ato. É um acting out total das coisas, que, em princípio, seriam objeto de uma dramaturgia, de uma*

*cena, de um jogo entre parceiros. Aí, não há jogo algum. Não há dialética, nem distanciamento, apenas uma colusão total de elementos.*

O que vale para os corpos é igualmente válido para a mediatização de um acontecimento, para a informação. Quando as coisas se tornam demasiadamente reais, quando elas são dadas imediatamente, quando existem como realidade concreta, quando estamos neste curto-circuito que faz com que as coisas se tornem cada vez mais próximas, estamos na obscenidade. (BAUDRILLARD, 2001, p. 30, grifos meus)

Assim, o que se perde é a dimensão da metáfora, do simbólico, do jogo com a alteridade, do jogo com as palavras.

A propósito do “*acting out* total das coisas” indicado por Baudrillard, temos na psicanálise freudo-laciana uma importante contribuição que, se não resolve a questão do obsceno em Hilst, mostra-se como ferramenta fundamental para análise em nosso trabalho. A experiência analítica tem em sua regra fundamental o pedido de que o analisando diga ao analista tudo que lhe vem à mente. Tarefa paradoxal, pois ela mesma se limita ao que impõe: dizer tudo, embora, como se sabe, seja impossível tudo dizer. Assim o *acting-out* constitui um modo de dejeção da cena, já que não se pode lê-la completamente:

*O acting-out é uma saída à maneira de um contorno. Trata-se de uma dejeção do campo da fala pois “o objeto” se mostra. A ênfase é demonstrativa, orientada para o Outro e, portanto, não requer interpretação. O acting-out é já, em si mesmo, uma interpretação do desejo. (SANTOS, 2001, p. 1)*

Existe, portanto, alguma coisa que escapa à leitura. Uma cena que se basta por ela própria, em outras palavras, uma cena impossível.

E foi levando muito a sério a impossibilidade da cena, levando às últimas consequências esse fato, que a literatura hilstiana vem fazer dele sua possibilidade de

escrita. Põe-se em cena aquilo com o que justamente não se pode fazer cena. O que já havia sido antecipado na obra de Hilst toma corpo em **A obscena senhora D.** (2001) e se desenvolve adiante. Dessa forma, a própria tessitura do texto funciona como alteridade em Hilst. Cria-se um texto, um espaço para dizer justamente o que não se diz, para inventar o desamparo, por exemplo, numa cara de outrora, sem teatro:

(...) Hillé, igualzinha à mãe, esses tons afáveis escondem a bola negra da mentira, ah como parece delicada a avezinha, que pios, que penugem, que redondinho claro esse olho dourado, mas lá dentro o fundo garreia o teu coração, exige o teu coração por que ele diz isso, Ehud?  
 quem é que sabe o que vê  
 em mim?  
 nele, Hillé, nele  
 em mim, Ehud, na minha cara um estupor, um nunca compreender, um enrugado mole, olha *como é a minha cara sem o teatro para o outro um pouco caidinha sim*  
*desesperada Ehud* (...) (HILST, 2001, p. 75, grifos meus)

A cara sem o teatro para o outro é a cara sem cena, é a cara obscena que tem um nome em **A obscena senhora D.**: é nomeada por Ehud de desamparo, derruição, e confirmada por Hillé.

Colocando em cena o obsceno, através de vários personagens, a literatura de Hilst se depara com o trágico desespero, com o desamparo próprio da cena obscena – esta que padece de alteridade, porque sem distanciamento. Aqui, no entanto, já não temos mais um *acting*, mas sim a possibilidade de leitura, a possibilidade de distanciamento pela via da escrita.

Quando Hilda Hilst leva às últimas consequências a ausência de cena, própria do que é obsceno, conforme vimos em Baudrillard, fazendo deste vazio sua cena principal,

vemos o surgimento do trágico desamparo em **A obscena Senhora D.**, da patética alienação sobre o que seria a Verdade do professor Amós em **Com os meus olhos de cão** e da errância da pequena Lóri em seu caderno rosa.

A potência trágica que assume o obsceno em sua obra é berrante e é também uma saída para o impasse da cena obscena, que, apostamos, tem, nessa dicotomia, nesse paradoxo e nessa tensão, material para uma literatura vigorosa.

Como seduzir o leitor para o texto pardo, para a trágica tensão da vida sem vida, para a cara sem teatro?

Eis a questão que parece permear o paradoxo hilstiano: a da atração que pode exercer um texto no leitor. Se um texto exerce fascínio naquele que lê, se desperta o prazer de ler, é porque seduz.

Essa tensão da sedução do leitor em contraposição à aversão gerada por uma leitura, por um não querer saber sobre nada de um determinado texto, parece ser o poderoso jogo montado na literatura de Hilst. Se vimos, com o apoio de Baudrillard, que o obsceno é justamente aquilo que impede a cena de acontecer, montar uma cena que fale sobre esse impedimento da cena já é coisa totalmente diversa. Estamos no campo da representação.

Da cena impossível de representação à cena que versa sobre o impossível de ser representado, vai toda a literatura de Hilst. Seu poder de sedução parece consistir no jogo sobre essa tensão de forças, na tentativa de representar o que não se representa nunca.

Roland Barthes (1978), em sua famosa aula de estreia no *College de France*, situa a literatura como uma correção entre a grosseria da ciência e a sutileza da vida: essa é uma de suas forças. Mas há também outra força atestada por ele, a saber, a da representação:

A segunda força da literatura é sua força de representação. Desde os tempos antigos até as tentativas de vanguarda, a literatura se afaina na representação de alguma coisa. O quê? Direi brutalmente: o real. O real não é representável, e é porque os homens querem constantemente representá-lo por palavras que há uma história da literatura. Que o real não seja representável – mas somente demonstrável – pode ser dito de vários modos: quer o definamos, com Lacan, como o impossível, o que não pode ser atingido e escapa ao discurso, quer se verifique, em termos topológicos, que não se pode fazer coincidir uma ordem pluridimensional (o real) e uma ordem unidimensional (a linguagem). Ora, é precisamente a essa impossibilidade topológica que a literatura não quer, nunca quer render-se. Que não haja paralelismo entre o real e a linguagem, com isso os homens não se conformam, e é essa recusa, talvez tão velha quanto a própria linguagem, que produz, numa faina incessante, a literatura. (BARTHES, 1978, p. 22)

Assim, é na recusa de um descompasso que se faz também a literatura de Hilst. No entanto, quando a via tomada é a da obscenidade, há que se ter certo cuidado para não confundir o real com a descrição do real, pois se o obsceno aproxima demais, impedindo de ver, conforme vimos em Baudrillard, o mesmo já não pode ser dito de uma escrita obscena, em que o próprio ato da escrita pressupõe um distanciamento.

Hilda Hilst sabia da dureza de se trabalhar nessa tensão. A novela **Com os meus olhos de cão** (2008) é emblemática nesse aspecto, pois narra a história de um

professor de matemática que é tomado num momento de compreensão absoluta acerca do que era a vida; é que de tanto se aproximar de sua ciência apaga-se nela, desaparecendo em um teorema que buscava explicar Deus. Quando toda distância e todo descompasso são eliminados, a vida termina, mas não a literatura, é importante dizer. E essa distinção nos parece fundamental para a leitura da cena obscena. Inevitavelmente, não há como negar, quando se trata da obscenidade, a explicação do que não se explica, complica um pouco, ou, nas palavras do professor Amós:

O menino subiu nas minhas pernas e começou a rir esplendente-histérico repetindo: a bunda do papai a bunda do papai. Está bem, disse-lhe, agora chega, todo mundo tem bunda, seu pai também. Saiu das minhas pernas, pegou a bicicleta, ficou dando voltas no quintal, esganiçando: todo mundo tem bunda todo mundo tem bunda papai também. Fecho os olhos, torço a cara, enfarado. O mundo parece fosco e ao mesmo tempo fulvo. Baço e fulgente. Subindo um monte é? Catando pedrinhas? Tantas que não me cabiam nas mãos. Pedrinhas. Palavras? Palavras que um outro vai tentar juntar para explicar o inexplicável. O traseiro à mostra. Isso complica muito. O vento das ideias pondo a descoberto o grotesco da nossa condição. Humana condição. (HILST, 2008, p. 39)

O risco em que se incorre é o de cair na captura imaginária, na ilusão de que o efeito de real é o real. Mas não o é. Esse jogo é rico e recorrente no texto de Hilst. E, como que num aviso, o professor Amós indica ao outro, àquele que vai tentar juntar as palavras, para explicar o inexplicável, a complicação introduzida pelo obsceno, pelo traseiro à mostra.

Essa complicação recai justamente no fato de que o obsceno é um para-além, encontrado na tensão pornografia-erotismo. Vem como resposta de uma ruptura a essas duas formas, mas servindo-se delas. Desse modo há que se referenciar um

importante trabalho sobre o hibridismo da escrita hilstiana: É um texto obsceno? É um texto erótico? É um texto pornográfico?

Para tal, nos apoiamos no trabalho do estudioso de Hilst, Azevedo Filho. Partiremos do terreno obsceno, já por ele capinado, em sua distinção fundamental do que é pornográfico e erótico.

Em seu livro **Holocausto das fadas: a trilogia obscena e o Carmelo bufólico de Hilda Hilst** (2002), o autor empreende um minucioso trabalho na distinção do que seria pornografia, erótico e obsceno, defendendo o texto de Hilst como sendo híbrido, escapando a qualquer rotulação. Atravessamos os estudos do autor, para nos fixarmos ao feixe obsceno da obra da escritora que aqui nos interessa de perto.

Azevedo Filho parte da angústia da escritora acerca do desencontro de sua obra com o público leitor. A tentativa de ser pornográfica advém, segundo pontua o autor, da enorme insatisfação da escritora com a venda de seus livros, já que ela sabia que escrevia bem, mas não podia entender o pouco sucesso de sua obra em vida. O autor nos diz:

*(...) ei-nos diante de uma obra que desnorteia. Qual é o objetivo dessa ficção? Distrair? Talvez. Ganhar dinheiro? Sim, mas só que para isso só existe um meio: interessar o público leitor. Tornar-se célebre? Adquirir mais prestígio? Também. Porém, haverá sempre o mesmo problema. Seja interessar às pessoas agora, seja dentro de um século, é preciso interessar às pessoas...Supõe-se, no entanto, que um autor escreve sobretudo para exercer pelo menos uma temporária dominação sobre o leitor.*

Evidentemente, os meios de dominação variam. Além disso, os leitores também variam. Esses dois fatores são cruciais para que tentemos entender as fronteiras entre o erotismo e a pornografia, entre a pornografia e a obscenidade. Tais fronteiras são extremamente vagas: a perversão está na obra ou fora dela? Acredito que, na trilogia de Hilda Hilst, a pornografia e a obscenidade valem ser discutidas sobretudo enquanto um exercício literário

como outro qualquer, a que se acrescenta o ter sido planejada para “dar certo”, ou, em outras palavras, vender. (AZEVEDO FILHO, 2002, p. 29-30, grifos meus)

Assim, parece que tanto a pornografia quanto o erotismo, tendo ambos a ver com o jogo da sedução, exercem forte relação com as suas respectivas alteridades, não só precisando delas para viver, bem como para vender.

Devidamente apoiado nos textos de Bataille, Azevedo Filho define o erótico como sendo “aquilo que põe na consciência do homem o ser em questão, ou melhor, é o desequilíbrio em que o próprio ser se põe conscientemente em questão” (p. 37). Na diferenciação que faz o autor, entre obras eróticas e pornográficas, a partir da problemática colocada pela cultura de massa e pela cultura de mídia, torna possível intuir o pornográfico como sendo as obras de caráter vulgar e grosseiro, que, segundo o estudioso, “tratam o sexo pelo sexo, são produzidas em série e com o objetivo evidente de comercialização e de falar somente aos instintos” (p. 38). A forma pornográfica tem a ver, portanto, com a exposição direta.

Essas duas formas, a do erótico e a do pornô, são devidamente visualizadas por Azevedo Filho na trilogia por ele analisada. Há ainda a terceira forma que é justamente o obsceno. Para esse autor é possível observar um fracasso na tentativa pornográfica e na tentativa erótica de Hilst em alguns pontos da obra. Esse fracasso teria justamente a ver com o obsceno, com a transgressão hilstiana que se faz em quebras selvagens, em rupturas bruscas na relação que o escritor buscava outrora, na relação de sedução com o leitor:

(...) muitas vezes o texto se constrói à custa de reflexões que pretendem fascinar literariamente ou hipnotizar o leitor, esbarrando, entretanto, em falhas de composição. Por exemplo, uma das principais marcas do texto hilstiano é a quebra da linearidade da fábula e da ilusão romanesca. Este recurso estilístico (o movimento da trama não é horizontal), ao lado de uma metapornografia pseudopolítica, intelectualizam a intenção pornográfica do texto, tornando-o desinteressante para o leitor que apenas quer o prazer da sexualidade (...). Há, portanto, no texto hilstiano, a mistura do prazer e do repúdio, do nojo e da grandeza; da linguagem preciosista e do chulo; do absolutamente grande, desmesurado e infinito, criando, muitas vezes, situações extremamente paradoxais. O texto hilstiano encaminha-se, dessa forma, para uma pseudopornografia. (AZEVEDO FILHO, 2002, p. 42)

Assim, a obscenidade, em Hilst, assume o aspecto de quebra com o movimento de dominação escritor-leitor. Essa faceta nos parece interessante para pensar a composição da cena hilstiana, a partir de alguma coisa que estaria negando sua composição. É como se a escritora partisse do exercício do erótico e do pornográfico e, ao fracassar nesse exercício, fosse possível visualizar a transgressão do texto de Hilda Hilst; torna-se possível visualizar o obsceno como sendo justamente a quebra do laço de sedução com a alteridade, ou seja, na riqueza desse fracasso, uma literatura é proposta:

Em meio a tantas reflexões sobre as três obras [*O caderno rosa de Lóri Lamby*, *Contos D'Escárnio – Textos grotescos* e *Cartas de um sedutor*] – à contraluz do conjunto da obra de ficção de Hilda Hilst no que concerne às suas principais características – creio que fica bastante óbvio que Hilda realmente “fracassou” no negócio de inventar escroterias, tesudices, xotas na mão, pois a trilha do escracho, do grotesco e do circense (muitas vezes recheado de humor negro), se é possível dizer assim, faz do seu texto extremamente híbrido um pornô-absurdo. Sua escrita é uma escrita em mosaico, fragmentada, que não forma um corpo sistemático e coerente enquanto produto pornográfico. Encontram-se exemplos disso nas várias passagens do texto (...). Como um produto fabricado para a cultura de massa, este livro não pode ser analisado obedientemente em termos puramente estéticos ou poéticos, mas, principalmente, em função das intenções do sistema comunicador. Sua intencionalidade está, porém, mais para uma cultura elevada do que para o leitor do gênero pornográfico, que quer o prazer gratuito, de apelo forte, mas que não requeira esforço intelectual. Ao contar historinhas absurdas, Hilst quebra a relação entre o produtor da obra e o consumidor, pois não está gerando uma mensagem específica, mas seguindo

correntes que fazem de sua literatura obscena um prato cheio de temas escatológicos, extraídos da tradição popular. (AZEVEDO FILHO, 2002, p. 48)

Mas não seria essa justamente a sedução instaurada na obra de Hilst – a que fracassa num intento dando lugar a algo inteiramente novo? Com rupturas bruscas em sua tentativa porno-erótica, a literatura hilstiana parece desprezar o leitor. No entanto, há a recuperação desse “diálogo” quando a saída é o obsceno. Como vimos, a escrita do obsceno já é por si só uma abertura à alteridade, um distanciamento da cena, para escrevê-la. Aqui já é possível afirmar um desejo de alteridade, de leitor, de outro que acolha o texto, que lhe dê lugar. É como se o jogo com o leitor fosse constituído o tempo inteiro de quebras e reconciliações. Aquele que suportar atravessar essa espécie de “instabilidade”, essa constante quebra da referência ao que outrora estava sendo defendido, atravessa o texto. Isto torna possível defender uma espécie de sedução paradoxal, porque se faz justamente via obscenidade, ou melhor, a escrita da obscenidade.

Se Baudrillard (2001), como vimos, defende que a obscenidade é a ausência de distância, é a pornografia e, portanto, a ausência de alteridade, a escrita da obscenidade já é outra coisa que se aproxima muito mais do que ele chama justamente de sedução:

A sedução é um jogo mais inevitável, mais arriscado também que não é, em absoluto, exclusivo do prazer; mas, ao contrário, é algo diverso da fruição. A sedução é um desafio, uma forma que tende sempre a perturbar as pessoas no que se refere à sua identidade, ao sentido que esta pode assumir para elas. Elas aí reencontram a possibilidade de uma alteridade radical. (BAUDRILLARD, 2001, p. 24-25)

Parece-nos que a sedução se contrapõe à obscenidade no que tange à relação com a alteridade: na sedução há o desejo de um jogo com a alteridade, já no obsceno a alteridade está completamente apartada do jogo. Isso nos permite, portanto, aproximar a escrita do obsceno muito mais do lado da sedução do que do obsceno em si, uma vez que o obsceno é seu ponto de partida, mas, por ser excessivamente real, é impossível de ser dito. A cena que se monta em Hilst, ao que nos parece e como já dissemos, tem a ver com a tentativa de escrever sobre o fato de que do obsceno nada se diz. O que a língua registra não é o real. O real é exterior e escapa. Se algo pode se escrever ou se algo pode não cessar de não se escrever, isto está no registro da linguagem e não mais do obsceno. A memória da língua é uma tentativa de recolher a não escrita desse real, a escrita de um obsceno que, por mostrar demais, ofusca impedindo de ver. Há sempre uma tentativa de dizer, no entanto, sobre isso que não foi visto, sobre o que não pode ser dito. O obsceno em Hilst parece se inserir aqui: ele é o motor propulsor de uma literatura que nos faz crer que copia o real, o impossível. É uma miragem que seduz e que tem uma força de empuxo tão grande que pode levar o leitor a se misturar no texto, a se aproximar tanto a ponto de nada mais enxergar, a ponto de não exercer sua função: a da leitura.

É esse risco que corre o leitor que se lança no jogo de uma literatura que se propõe a escrever o obsceno: ser tragado não pela ausência de uma sedução, mas, ao contrário, pelo incestuoso excesso.

## 2. A VULNERABILIDADE DA CONDIÇÃO HUMANA: UMA OBSCENA SENHORA DESAMPARO

*E apesar dessa poeira de pó, de toda cegueira  
Do aborto dos dias, da não luz dentro da minha matéria,  
A imensa insuportável funda nostalgia de ter amado o gozo,  
A terra, a carne do outro, os pêlos, o sal, o barco que me conduzia,  
Umãs manhãs de quietude e de conhecimento, umas tardes-amora  
Brevíssimas espirrando sucos pela cara, rosada cara de juventude  
E vivez, e uma outra cara de mansa maturidade, absorvendo o que via, lenta,*

*Os ouvidos ouvindo sem ressentimento...”  
Hillé*

Em seu livro **A obscena senhora D.**, publicado pela primeira vez em 1982, Hilda Hilst dá voz a uma mulher que, diante da morte do marido, passa a viver em pleno desamparo: muda-se para o vão da escada e estabelece diálogos que ora se parecem lembranças de suas conversas com Ehad – o marido, ora conversa sozinha e, ainda, endereça algumas questões a um dito “Menino-Porco” (a personificação de Deus).

Cabe perguntar: Por que obscena? Por que senhora D.?

Logo de início, na rememoração de um diálogo com Ehad, a senhora D. nos aponta a origem dessa renomeação, criada pelo marido ainda em vida:

*eu Hillé também chamada por Ehad A Senhora D, eu Nada, eu Nome de Ninguém, eu à procura da luz numa cegueira silenciosa, sessenta anos à procura do sentido das coisas. Derrelição quer dizer desamparo, abandono, e porque me perguntas a cada dia e não reténs, daqui por diante te chamo A Senhora D. D de Derrelição, ouviu? (HILST, 2001, p. 17)*

É diante de um nada, de nome nenhum e é na busca de uma luz, uma explicação, que acontece a nomeação de um desamparo. A nomeação, que abre este livro, é de extrema relevância, uma vez que, nomeando, Ehud dá um lugar para a antiga Hillé, agora chamada Obscena Senhora D. e assim Hillé é retirada da errância de suas perguntas mortas; afinal, ele, Ehud, sabia que perguntar não amansava o coração.

A psicanalista Noêmia Crespo em seu livro **Modernidade e Declínio do pai: uma abordagem psicanalítica** (2003) afirma a importância de nomear como ponto de partida fundamental na conferência de um lugar a um sujeito, é o que permite sua constituição, é o ponto de partida para a escrita de uma história:

Por mais modernos que sejamos; por menos referências que possamos encontrar na moral dos nossos ancestrais para enfrentar os desafios da contemporaneidade, não teríamos outro meio de nos tornarmos sujeitos, e de constituirmos novos sujeitos, senão pela incidência de um desejo não-anônimo. Por menos que o soubéssemos, o “interesse particularizado” dos que acolheram nosso desamparo infantil (com cuidados “assinados pelas próprias carências”) constituiria a moldura necessária do que somos, pela nossa inclusão nas velhas séries sucessórias, nas clássicas linhagens exogâmicas: instituições de parentesco e afinidade. (CRESPO, 2003, p. 190).

Nomear é, portanto, dar lugar a essa questão, dar-lhe vida; é poder contar a história de um abandono. O mergulho de Hillé no vazio diante da morte de Ehud, sua vontade de desvendar a verdade acerca da vida, iniciada quando o marido ainda era vivo, leva a um total isolamento, numa quebra radical de seus laços com a alteridade. Desamparo é o seu nome, diz Ehud, antecipando a sua própria morte e destinando Hillé ao abandono.

Pensar essa questão em Hilda Hilst nos parece aqui fundamental, uma vez que é através da renomeação de Hillé que toda a trama se tece. Nasce o abandono: um sujeito que, estando no mundo, fora dele está. Eis o seu paradoxo.

A propósito, essa condição de abandono, como marca de Caim da obra de Hilst, ecoa as reflexões sobre o abandonado, sobre o bando, do filósofo italiano Giorgio Agamben (2004). O abandonado é aquele que, estando fora do bando, é por este habitado. Parece-nos que Agamben levanta uma questão crucial acerca do desamparo, veiculando sua pergunta através do que chama de vida nua – a saber – uma estrutura de exceção que tem, “na política ocidental, o singular privilégio de ser aquilo sobre cuja exclusão se funda a cidade dos homens” (AGAMBEN, 2008, p. 15).

A formulação do filósofo constitui-se em saber de que modo o vivente possui a linguagem ou de que modo a vida nua habita a *pólis*.

Suas contribuições acerca dessa estrutura que se insere via exceção nos parecem fundamentais para pensar o desamparo em Hilst, uma vez que também aqui o abandono é habitado pelo bando ou, mais especificamente, o desamparo é sustentado pelo amparo de fazer-se nomeação do inominável e torná-lo, portanto, humano:

A exceção é uma espécie de exclusão. Ela é um caso singular, que é excluído da norma geral. Mas o que caracteriza propriamente a exceção é que aquilo que é excluído não está, por causa disto, absolutamente fora de relação com a norma; ao contrário, esta se mantém em relação com aquela na forma de suspensão. A norma se aplica à exceção desaplicando-se, retirando-se desta. O estado de exceção não é o que precede a ordem, mas a situação que resulta da suspensão. Neste sentido, a exceção é verdadeiramente, segundo o étimo, capturada fora (*ex-capare*) e não simplesmente excluída (AGAMBEN, 2007, p. 25).

Assim também podemos entender o desamparo como ex-sistência, como a possibilidade de estar vivendo fora da vida estando na vida. Quando Ehad nomeia sua senhora, dá a ela um lugar de abandono, de desamparo que escapa à articulação social, mas que está absolutamente referida a ela. A obscena senhora D. é aquela que vive em abandono na relação com o mundo. Ela é a subjetividade que vive na borda, onde interno e externo se confundem:

senhora D, senhora D, olhe, dois pãezinhos para a senhora, fui eu mesma que fiz, sou sua vizinha, se lembra? olhe senhora D, não pode se trancar assim, a morte é coisa que não se pode dar jeito, né, o senhor Ehad ficaria triste lhe vendo assim, tá morto né, a morte vem para todos, a senhora também podia colaborar com a vizinhança né, essas caras que a senhora anda pondo quando resolve abrir a janela assustam minhas crianças, ai ai senhora D não faz assim agora, isto é coisa de mulher desavergonhada, ai que é isso madona, tá mostrando as vergonhas pra mim, ai ó Antônia, ó Tunico, só quis dar o pão para ela e olha como ficou, tá pelada, ai gente, embirutou, credo, nossa senhora, é caso de polícia essa mulher (HILST, 2001, p. 28).

Criticada pelo marido, desprezada pelos vizinhos, a senhora D. separa-se cada vez mais das alienações cotidianas para se aproximar, sem nenhum anteparo, do real, da Verdade suposta por ela. Eis a sua obscenidade: de tanto querer mostrar as vergonhas, de desmascarar as hipocrisias, de revelar o real da cena, torna-se obscena. Fere o pudor, o pacto necessário para adentrar a *pólis*, pacto esse que tem a ver com a impossibilidade de tudo ser dito, visto, revelado, por ser obsceno.

Ainda que a etimologia da palavra não nos leve ao conceito corrente dela, conforme apontou o sociólogo francês Jean Baudrillard, isso não nos impossibilita de pensar um pouco mais acerca do significado corriqueiro profundamente analisado por esse estudioso.

Baudrillard (2001) indica o obsceno como sendo justamente aquilo que obstaculiza a cena, tornando excessivamente real alguma coisa que antes tinha dimensão metafórica; seria o *acting-out* total das coisas, o escancaramento do mundo, não haveria nenhum véu, nenhuma fantasia para tocar a realidade. Ele contrapõe o obsceno à sedução, alegando que para seduzir supõe-se um jogo com a alteridade, coisa que não acontece na obscenidade - ausência total do jogo.

Hillé não quer se haver com as máscaras utilizadas no dia-a-dia pelas pessoas para enfrentar o cotidiano, ela quer a ausência total de máscaras, ela quer a verdade pura. Busca frustrada que acaba por produzir sua “máscara do mal”, a máscara da verdade plena e total, a máscara da obscenidade. A resposta à sua pergunta vem com a sua própria morte.

Mascarar o real possibilita a vida. Talvez a aquisição da palavra que humaniza o pedaço de carne humana de outrora seja mesmo nossa única possibilidade de adentrar a civilização. É a primeira máscara, necessária máscara, que adiante vai se aperfeiçoando, ganhando mais contornos, traços, texturas na empreitada da construção da feminilidade.

Em estudo acerca da feminilidade, Grant (1998) defende que essa posição de mascarada é tipicamente feminina, não importando muito se se trata de uma feminilidade verdadeira ou não. Feminilidade para ela, devidamente apoiada em Rivière (1929), diz respeito à destreza em fazer uso das máscaras:

Uma cena de dois atos: ter o falo, não ter o falo; em outras palavras, assumir a posição masculina e a posição feminina como uma máscara. Eterno drama da mulher não-toda submetida à ordem fálica. Feminilidade como máscara para dissimular a masculinidade que lhe é inerente é esta a grande contribuição de Rivière neste artigo. Não haveria, portanto, diferença entre feminilidade verdadeira e a que se mascara. Feminilidade é da ordem do uso de uma máscara – máscara de aparência feminina. (GRANT, 1998, p. 4)

Eis o que parece denunciar o presente trabalho de Hilst, uma vida desmascarada por pura inadequação ao *modus vivendi* mais comum e, portanto, nada feminina, apesar de se tratar de uma mulher. Uma subjetividade que se vê impossibilitada de pactuar com as gentes:

Antes havia 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 (...) (HILST, 2001, p. 24-25)

O tempo inteiro EHUD chama sua esposa para a realidade comum pedindo café, propondo que ela exerça sua sexualidade de mulher, mas o que acontece é a negação absoluta por parte de Hillé a esse *sensus comunaes*. Seus pensamentos são taxados de obsessões metafísicas, como se o interesse da Senhora D. se restringisse para coisas do além-mundo. É que, de tanto mostrar, Hillé ofusca; sua obscenidade, em termos de Baudrillard, advém de uma vontade naturalista de mostrar, apagando o jogo das distâncias, o que podemos pensar aqui sobre a metafísica é justamente um excesso obsceno que transcende a cena a ponto de obstruí-la.

Rotulando seus críticos de modernosos, Hillé ironiza:

Um dia me disseram: as suas obsessões metafísicas não nos interessam, senhora D., vamos falar do homem aqui agora. Que inteligentes essas

peças, que modernas, que grande cu aceso diante dos movietones, notícias quentinhas, torpes, dois ou três modernosos controlando o mundo, o ouro saindo pelos desodorizados buracos, logorreia vibrante moderníssima, que descontração, um cruzar de pernas tão à vontade diante do vídeo, alma chiii, morte chiii, falemos do aqui agora (HILST, 2001, p. 26).

Debochando desse tipo de “modernidade” e denunciando o descompromisso desses personagens – os modernosos – às questões mais delicadas da condição humana, segundo Hillé, a alma e a morte, o texto hilstiano parece fazer uma crítica àquilo que se pretende moderno num movimento de negação a tudo o que não é aqui e agora. E não é isso que ambiciona a Senhora D? Em sua busca pela “Verdade”, revelar processos outros para além da aparência, do semblante, levando-a inevitavelmente à busca do desconhecido, do que é inapreensível e, portanto, da morte.

Neste ponto o paradoxo da senhora D., antecipa o do matemático Amós Kéres, na novela **Com os meus olhos de cão**: se a vida é justamente uma busca pela Verdade de incompreensível elaboração, a possibilidade de vida, paradoxalmente, advém de “um esforço para tentar não compreender” (HISLT, 2004, p. 55).

Interessante nos remeter ao trabalho do psicanalista Jacques Lacan (1985), que em seu vigésimo seminário, apreende a psicanálise como sendo um saber limitado, furado, barrado, um saber que pode se constituir, por sua experiência num saber sobre a verdade e não um saber a Verdade, opondo, portanto, saber e verdade na tentativa de elaborar a impossibilidade de tudo dizer:

É aí que eu não creio em vão ter chegado à escrita do  $a$  [objeto  $a$ ], do  $\$$  [sujeito barrado], do significante, do  $A$  [Outro] e do  $\Phi$  [falo], sua escrita mesma constitui um suporte que vai além da fala, sem sair dos efeitos mesmos da linguagem. Isto tem o valor de centrar o simbólico, com a condição de saber

servir-se disso, para quê? – para reter uma verdade cônica, não a verdade que pretende ser toda, mas a do semidizer, aquela que se verifica por se guardar de ir até à confissão, que seria o pior, a verdade que se põe em guarda desde a causa do desejo. (LACAN, 1985, p. 126)

A psicanálise, portanto, se utiliza de matemas para poder semidizer, já que não se pode dizer tudo. É um saber que não se pretende completo.

Isso nos é precioso para pensar o significante “metafísico” que surge no texto de Hilst: “suas obsessões metafísicas não nos interessam senhora D.” (HILST, 2004, p. 26)

Pois, na medida em que a busca de Hillé é entendida como uma busca pela Verdade com v maiúsculo e não como uma busca acerca de um saber sobre a Verdade, ela passa a ser abandonada nesse alucinado projeto de tudo dizer, de tudo saber, nesse impossível projeto. Busca esta que deve ser renunciada segundo os vizinhos de Hillé, já que impossível.

Ainda retomando as contribuições do filósofo Agamben, podemos ler o abandono de Hillé como transcendendo o bando e, portanto, temos aí um abandono metafísico, uma vez que a subjetividade nessa obra se liga ao bando em isolamento, comparecendo como o fora de dentro:

A relação de exceção é uma relação de bando. Aquele que foi banido não é, na verdade, simplesmente posto fora da lei e indiferente a esta, mas é abandonado por ela, ou seja, exposto e colocado em risco no limiar em que vida e direito, externo e interno, se confundem. Dele não é literalmente possível dizer que esteja fora ou dentro do ordenamento (por isto, em sua origem, *in bando*, *a bandono* significam em italiano tanto “à mercê de” quanto “a seu talante”, “livremente”, como na expressão *correre a bandono*, e *bandito* quer dizer tanto “excluído, posto de lado” quanto “aberto a todos, livre”, como em *mensa bandita* e *a redina bandita*). É neste sentido que o paradoxo da soberania pode assumir a forma: “não existe um fora da lei”. *A relação*

*originária da lei com a vida não é aplicação, mas o Abandono. A potência insuperável do nómos, a sua originária “força de lei”, é que ele mantém a vida em seu bando abandonando-a. (AGAMBEN, 2007, p.36)*

Poderíamos ler as obsessões metafísicas de Hillé como a metafísica do abandonado, uma vez que o desinteresse da alteridade pela sua busca a mantém inserida no bando, via abandono, da mesma maneira que um certo modo de fazer literatura obscena possibilitou uma cena, uma saída para o possível desencontro entre o texto e o leitor.

Parece-nos que o obsceno vem como um esforço da escritora para tornar-se passível de leitura. Em entrevista aos Cadernos de Literatura do Instituto Moreira Salles, Hilst é perguntada justamente acerca desse ponto, da leitura de seu trabalho:

CADERNOS: A senhora costuma dizer que sua decisão de escrever literatura licenciosa foi uma resposta à pequena vendagem de seus livros. Teria ficado indignada ao saber que a escritora francesa Régine Deforges ganhara 10 milhões de dólares com o Best-seller **A bicicleta azul**, uma espécie de... **E o vento levou** açucarado. Então a senhora resolveu escrever, nas suas palavras, “coisas que todo mundo entende” e falar da problemática do sexo de um modo novo, sem véus, com toda a crueza. Mas nós perguntamos: isso não parece racionalização? Um modo psicológico de explicar um fenômeno de outra ordem que faz parte da dinâmica interna de sua obra? Em outras palavras, a pornografia já não estava inscrita, de algum modo, no corpo dos trabalhos mais precoces, aflorando depois em resultado do próprio amadurecimento de sua literatura?

Hilda Hilst: Eu estava muito atrapalhada, só recebia dinheiro da Universidade de Campinas. Não ganhava praticamente nada. De repente, leio sobre aquela mulher ganhando todo aquele dinheiro.

MILLÔR FERNANDES: Você me pediu, através do Massao Ohno, que ilustrasse seu livro “pornográfico” [**O Caderno rosa de Lori Lamby**, 1990]. Com exceção de uma ou duas ilustrações, não gostei do que fiz. Perdão, pois, tardio. Agora, me diz, o livro foi uma tentativa de ser “popular”, pura sacanagem, ou uma real experiência em outro campo, outro gênero? E o resultado?

Hilda Hilst: (...) O que eu posso te dizer? Eu quis me alegrar um pouco. Eu tinha uma certa alegria sabendo que escrevia muito bem, mesmo não sendo lida. Mas de repente eu quis me alegrar. Comecei a sentir um afastamento completo de todo mundo. Eles nunca liam, nunca. Então decidi fazer o livro. (CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA, 1999, p. 29)

Assim, de posse da análise dos termos obsceno, abandono e do próprio depoimento da escritora, não nos parece arriscado dizer que a obscena Senhora D. seria justamente a encenação do isolamento, da incomunicabilidade, daquilo que não é passível de transmissão.

Podemos acompanhar, ao longo da trama, o rompimento dos laços de Hillé com a alteridade. Inicialmente a interlocução com o marido se rompe à medida de sua morte, em seguida Hillé extrapola os limites da convivência social pacífica com sua vizinhança. E, por fim, sua convivência com a própria criação, o Menino-Porco, é arrebatada através de sua morte.

Importante aprofundar a análise da relação que a personagem Hillé estabelece com o Menino-Porco que ora é elevado ao *status* de entidade divina, como o “Todopoderoso”, ora é rebaixado em humanidade para explicar o que teria sido Hillé – “um susto que adquiriu compreensão” (HILST, 2001, p. 89). Essa figura ambígua traz, em seu nome, o ódio de Hillé pela divindade – “Quem sou eu para te esquecer Menino Precioso, Luzidia Divinoide Cabeça? Se nunca fazes parte do lixo que criaste?” (HILST, 2001, p.37) –, uma vez que poderíamos pensar o Menino-Porco como sendo Deus no mundo dos homens, rebaixado a porco, à porcaria, à imundície da vida:

Rebaixado ao nível dos atos mais abjetos, o Deus-porco de Hilda Hilst não é mais a medida inatingível que repousava no horizonte da humanidade. O confronto entre o alto e o baixo, além de subverter a hierarquia entre os dois como modelo ideal do homem. Disso decorre uma desalentada consciência do desamparo humano, na qual é possível reconhecer os princípios de um pensamento trágico, fundado na interrogação de Deus diante de suas alteridades (MORAES, 1999, p. 119).

O sujo frequentemente é associado no texto de Hilda ao humano. Essa entidade seria justamente a transgressão do limite entre aquilo que é humano e o que é divino. Como não há para quem apelar, Hillé cai no desamparo. A construção do Menino-Porco vem, portanto, para ocupar o lugar vazio que deixa a divindade e, ao mesmo tempo, o homem – seu marido, Ehad –, possibilitando, dessa maneira, o endereçamento de seu texto, suas perguntas e sua busca, de maneira geral, a alguém. Único que consegue explicar Hillé, o Menino-Porco seria uma possível interpretação do enigma da morte. Ele existe nesse formato, meio homem, meio Deus para poder, justamente, explicá-la, já que transita entre os dois. Assim, podemos ler a literatura de Hilst como uma metafísica da obscenidade e esta nada mais é que o corpo da vida, ou o porco da vida, isto é, matéria, carne e osso, bloco que obstaculiza a cena.

Importante observar que a compreensão plena do que era Hillé só ocorre com a sua morte, sendo possível definir um “quem sou eu” apenas através de um outro – o Menino-Porco. A definição derradeira vem com a morte, essa seria a Verdade, ambicionada por ela desde sempre: um fim.

Diante da precariedade da vizinhança de Hillé que, além de não compreender suas posturas, seus pensamentos, sua alteridade, rotulam-na louca, após a morte de seu marido ela se vê totalmente apartada do convívio social, totalmente imune, sem nenhuma abertura a essas novas relações, passando a viver no vão da escada da casa onde moravam. E é na tentativa de elaborar o que tinha sido a vida com o marido,

agora morto, que Hillé pode reconstruir a vida, apesar da precariedade das novas relações.

Assim, é a partir de uma rachadura marcada pela morte de Ehud e diante da precariedade encontrada na vizinhança que Hillé pode criar o Menino-Porco, sua possibilidade, inicialmente em nível de uma entidade divina que vai pouco a pouco se humanizando até finalmente penetrar totalmente na realidade dos homens. Os apontamentos de Ehud só podem ser escutados após sua morte real – Hillé deveria adentrar a realidade comum dos homens.

Então nos perguntamos se **A obscena Senhora D.** não seria justamente a caricatura do sujeito contemporâneo perdido em suas buscas, diante de uma quebra de referencial e, portanto, trágica – no sentido de comportar uma tensão de forças, um conflito que exige resolução.

A propósito da questão trágica, podemos recorrer ao pensamento do estudioso inglês Raymond Williams (2002), que rompe com toda a tradição de se pensar a potência trágica na obra de arte, sobretudo na literatura, desenvolvendo trabalhos fundamentais acerca do que seria a tragédia moderna e as ideias trágicas contemporâneas:

É comum dizer que houve tragédia (ou magnanimidade, ou similar), mas que, na falta de uma crença ou de uma lei, somos agora incapazes de retomá-la. E obviamente é necessário, se desejamos manter essa posição, rejeitar os sentidos contemporâneos usuais de tragédia e insistir em que eles sejam resultado de um equívoco. (WILLIAMS, 2002, p. 69)

Se pensarmos que a equivocação tem a ver com a abertura, com a rachadura de uma ideia, situação ou, por fim, de um pensamento que outrora se mantinha fixo e imutável e que o trágico contemporâneo aponta para essa tensão do velho-novo, assim, nada mais trágico do que a queda, o estilhaçamento, a perda do que era antes um ponto de fixação, já que a cena obscena da senhora D., proposta em Hilda Hilst, é escrita justamente após uma morte que lhe foi cara: a do marido, Ehud.

O argumento trágico contemporâneo aponta para “uma ação trágica diz respeito à morte, mas não tem necessariamente que terminar em morte” (WILLIAMS, 2002, p. 84): morre Ehud, mas vive a Senhora D. Aliás, a possibilidade de vida só é encontrada por Hillé diante desse evento, que certamente já fora iniciado antes da morte dele, mas que passa a se construir, de fato, diante desse episódio.

Podemos pensar, a partir da obra de Hilst, não apenas na potência trágica do abandono, do desamparo, mas também do obsceno.

Se existe a proposta de uma cena a partir de uma obs-cena, eis aí uma primeira tensão a ser analisada. É a potência da revelação, seu choque, que produz a cena daquele que não pôde ver porque viu demais. Não é possível pensar que a obscenidade em Hilst é o fim da cena, que é a morte. Não. O obsceno em Hilst é justamente a possibilidade de servir-se de um fim que aponta para o renascimento. Isto está em pleno acordo com as ideias modernas de tragédia, conforme, Williams:

O fato é que “mito” e “ritual” estão sendo usados, nesta ideia moderna de tragédia, como metáforas, mas é necessário então que perguntemos: metáforas de quê?

O sentido da ação trágica, nesta versão, é uma morte e um renascimento cíclicos, ligados às estações e centrados numa morte sacrificial que, por meio de lamento e revelação, torna-se um renascimento: a morte do antigo é o triunfo do novo. O movimento essencial descrito aqui – o construir de uma nova ordem a partir da morte de uma ordem anterior e a liberação de energia em uma ação envolvendo morte e sofrimento – corresponde com efeito a um sentido trágico geral, ainda que de modo algum a um sentido absoluto. Mas inserir este movimento no contexto – por mais retoricamente definido que seja ele – da virado do ano e das estações, do deus que morre, do dilaceramento sacrificial e de um renascimento espiritual é oferecer uma interpretação das causas, que não é de modo algum uma erudição acadêmica, mas de ideias dominantes sobre a natureza da vida. Se se argumenta, explicitamente, que essa interpretação das causas é válida, podemos respeitar tal interpretação em meio a outras. O que não é razoável fazer é identificar essa interpretação como “a visão trágica”, como uma realidade estabelecida por fatos “irrefutáveis” referentes às origens da tragédia, que de alguma forma persistiram ao longo de tantos períodos históricos. (WILLIAMS, 2002, p. 69)

O abandono, por sua vez, é a condição de existência de Hillé, da vida que se destina desde sua nomeação a viver fora do bando, em pleno a-bandono. Temos aí novamente o que nomeamos anteriormente como a metafísica do abandonado, seu paradoxo.

A morte, obsessão hilstiana, tendo a autora dedicado um livro inteiro ao tema – **Da Morte, Odes Mínimas** (2003) – anterior a **A obscena Senhora D.**, também aparece nessa obra: o mundo excessivamente real, vivido de maneira exaustiva por Hillé, significa a sua aproximação à realidade da morte. A trajetória dessa senhora consiste em desvendar o enigma das outras vidas, conforme nos é indicado na epígrafe do livro:

Respiro e persigo  
 Uma luz de outras vidas.  
 E ainda que as janelas se fechem, meu pai  
 É certo que amanhece (HILST, 2001, p. 8)

Hillé quer saber sobre a morte, insiste em sua busca, e por mais que as janelas se fechem, a morte dela se aproxima no seu cuidado com peixes de papel que se desmancham em vez de um cuidado com o que é vivo, no seu isolamento de um mundo caduco, selvagem, da bestialidade do século, no refúgio de suas lembranças.

A única alteridade após a morte de Ehud, reconhecida por Hillé, é o Menino-Porco, tão irreverente quanto ela, uma alteridade que aponta de alguma forma para o comum, se tocam nas esquisitices, por assim dizer, quando da morte da senhora D., ele clareia, traz à luz a passagem de Hillé pela terra: “um susto que adquiriu compreensão” (HILST, 2001, p. 89) e imediatamente sofre um não-reconhecimento da vizinhança:

“Ahn. cê é daqui, menino?” (HILST, 2001, p. 89). Ao explicar a existência de Hillé o Menino-Porco dá a ela um lugar, mesmo sendo uma explicação que gera estranheza aos demais, ele insere essa senhora em alguma razão, já que sem ele Hillé ficava no registro da loucura, do devaneio, do estranho. Morrendo, ela se iguala a todo o humano que tem em seu destino a morte.

Manter Hillé no lugar de “velha doida” do bairro protegia a vizinhança de se deparar com as questões por ela colocadas: a morte, a condição humana, a loucura. Isolam a velha como se estivessem se protegendo de tudo o que ela representava. Uma estranha bem familiar.

Assim, nessa obra é possível observar um movimento que engloba a manifestação humana, por mais estranha que ela se apresente, num fim comum a todos:

Seja qual for o modo de morrer, a experiência não é apenas de dissolução física e de fim; ela diz respeito também a uma mudança na vida e na relação de outras pessoas – porque conhecemos a morte tanto na experiência dos outros como nas nossas próprias expectativas e fins. E da mesma forma que a morte penetra continuamente em nossa vida cotidiana, assim também qualquer afirmação sobre a morte toma corpo numa linguagem comum a todos que depende de uma experiência comum. O paradoxo de “nós morremos sós” ou o “o homem morre só” é, desta forma, importante e notável:

a máxima significação que pode ser dada ao plural “nós”, ou ao nome que pressupõe a coletividade “homem”, é a singular solidão. O fato comum a todos, numa linguagem comum, é oferecido como prova da perda de conexão. (WILLIAMS, 2002, p. 82-83)

A invasão da Senhora P. na casa da Senhora D. ironiza a desumanidade de uma vizinhança, levando a crer que se tratava de uma escolha da porca em viver com Hillé: entendem-se porque ambas são de alguma maneira chagadas, portadoras de um sofrimento comum, o da incompreensão. Mais uma vez o animalesco invade a senhora D.: “E me vem que só posso entender a senhora P., sendo-a” (HILST, 2001, p. 88). Hillé extrapola o limite do humano para o inumano e não só deseja o animalesco como vai em direção a essa vivência. A morte é o que precede, obviamente, esse momento, pois é a abdicação da vida humana. O animal retorna quando os cães ficam ao seu redor renunciando o momento de morte. Abdicando a ignorância, o não querer saber da vizinhança, todo o tipo de hipocrisia, o que resta a ela é a morte. No seu possível epitáfio – “Livrai-me, Senhor, dos abestados e dos atoleimados” (HILST, 2001, p. 90) – pode-se ler a abdicação de uma vida bestial, de ignorâncias.

Recorrente no texto hilstiano, a aproximação do homem com o animal aponta para uma tentativa de apreender a identidade humana no que ela possui de animalesco. O texto de Hilda parece querer despir todas as máscaras humanas e chegar ao mais humano possível, quase inumano, ficando nessa fronteira:

(...) a consciência da animalidade em Hilda Hilst provém do desejo de indagar a identidade entre o homem e o bicho na sua dimensão mais prosaica, opondo, à afinidade bestial, a “vida besta” que aproxima um do outro. Entende-se por que sua imaginação zoológica jamais contempla a monstruosidade de certos animais, preferindo acomodar-se às espécies domesticáveis que compartilham a miséria humana de cada dia. (MORAES, 1999, p. 121).

Assim também podemos ler a utilização de animais domésticos na obra de Hilda funcionando como uma aproximação entre as alteridades bicho e homem. Ambos compartilham um mesmo lugar – o da *desrazão*, também evidenciado na fala da vizinhança: “porca e louca se entendem” (HILST, 2001, p. 30), inserindo a loucura na série do animal.

É importante observar que o animal doméstico é aquele que de alguma maneira é capaz de fazer companhia ao homem, não é um animal selvagem, são os animais conhecidos, domesticáveis, domáveis. O que evidencia, portanto e mais uma vez, o desejo de compreensão da vida: domar o selvagem, domar o que não se doma. Hillé aproxima o olho do bicho aos enigmas que porta quando diz a sua mãe: “o olho dos bichos é uma pergunta morta. E depois vi os olhos dos homens, fúria e pompa, e mil perguntas mortas” (HILST, 2001, p.30). A pergunta é morta porque não cabe mais, não tem razão de existir, não há como fugir, é preciso costurar ela também uma máscara para si, mas Hillé nega a sedução e, talvez, por isso se aproxima tanto do animal, da não-palavra, do puro instinto. Toda pompa nos olhos humanos cai por terra nessa aproximação com o animal.

Não seria essa a máscara da Senhora D.?

Abro a janela enquanto ele se afasta, invento rouquidões, grunhidos coxos, uso a máscara da focinhez e espinhos amarelos (canudos de papelão, pintados pregos), respingo um molho de palavrões, torpes, eruditos, pesados como calcários alguns, outros finos pontudos lívidos, grossos como mourões pra segurar touros nervosos, secos como o sexo das velhas, molhados como o das jovens cadelas, fulguerosos encachoeirados num luxo de drapejamento, esgoelo, e toda vizinhança se afasta da janela, vagidos de criança, roncoss, latidos, depois com estrondo me fecho. (HILST, 2001, p. 33)

A impossibilidade da cena é novamente reverenciada no texto hilstiano, pois é com a entrada da senhora P., da máscara animal, que morre a senhora D. A ausência de imunidade no encontro com o outro, a impossibilidade de assumir o risco, o fechamento, seria, portanto, a obscenidade argumentada nesse texto.

A obra de Hilda Hilst, muito criticada sob o pretexto de ser uma obra difícil, hermética e até mesmo metafísica, apresenta no livro **Bufólicas** (2002) uma resposta debochada da escritora. Hilda afirmou que o Brasil era o “país da bandalheira” e que, a partir de então, ela escreveria pornografia. Continuou sem ser lida. Argumentou-se que sua obra tratava de uma espécie de “pornografia difícil”. O dito hermetismo de seu texto não estaria evidenciando a complexidade das questões que nele são colocadas? A Senhora D., ao que nos parece, seria a personificação do hermetismo que se nega às facilidades, não por vaidade, mas por defender a complexidade da vida, e é radical, pois rompe com toda a possibilidade de comunicação com a alteridade, ou pelo menos, quando alguma abertura é inserida nesse texto específico homem-animal, vem logo em seguida a aniquilação da vida.

Recorrente no texto, a palavra máscara, conforme já apontamos anteriormente, surge também como um desejo e não só isso, mas uma possibilidade de estar no mundo desse sujeito desamparado.

Não podemos deixar de pensar que a máscara é um acessório utilizado para cobrir o rosto e tem diversos propósitos: lúdicos, religiosos, artísticos ou mesmo de proteção. A

máscara seria, portanto, uma abertura, um pacto possível com as gentes, com o mundo, com a vida. No entanto, à medida que a máscara do animal vai sendo costurada por Hillé, mais ela vai definhando, evidenciando uma subjetividade que só existe no desespero, no desamparo, sucumbindo a qualquer tipo de pacto.

Sem máscara ou proteção não se pode assumir a vulnerabilidade necessária, o risco necessário ao pacto social. Hillé representa o sujeito que, imerso em seu próprio mundo, sem balizamento algum da alteridade, se entrega ao desamparo de suas perguntas mortas.

A invasão de uma incompreensão excessiva acerca do que é a vida e talvez, por isso mesmo, sua compreensão exata, encarnada em milhões de perguntas mortas feitas por Hillé, dá a ver a falta de produção de amparo, de referência e de verdade que fica na vida quando apartada de um senso de realidade. São perguntas sem respostas, de fato, que levam à construção de importantes cenas, mas que, por serem entendidas como mortas, acabam por produzir um mórbido desespero.

O livro é escrito sem divisão textual clara entre o que é pensamento de Hillé, o que é diálogo real com o marido, o que é lembrança de um diálogo com o marido e o que são seus diálogos com a vizinhança. A escrita é praticamente ininterrupta, sem pontuação, e é o tempo inteiro acometida por múltiplos diálogos. O pensamento de Hillé é inteiramente invadido pelos comentários da vizinhança. Essas invasões são vividas com incômodo não só pela senhora D., que expulsa os invasores (mesmo Ehud), mas

também pelo leitor, que acompanha o desenvolvimento angustiado de seus pensamentos.

O acolhimento da alteridade só vem diante da Senhora P. e do Menino-Porco que nunca falam ou respondem a Hillé, exceto na cena final, em que acontece a personificação do Menino-Porco (mas aí Hillé é morta). É importante observar que só são acolhidos os que de alguma maneira se aproximam do animal e que não falam com ela, o que lhe permite avançar em suas elaborações de pensamento. Assim talvez o Menino-Porco só pudesse mesmo adentrar a humanidade de vez diante da morte de sua criadora, só podendo existir na forma homem-animal. Escrito dessa maneira, o texto se torna ainda mais hermético, de difícil acesso, assumindo uma complexidade que exige paciência para separar as falas de Hillé daquelas das alteridades – os pensamentos, os ditos bem-vindos e os mal ditos. Só atravessa a obra quem quer saber das obscenidades dessa senhora. Não seria uma estratégia para se estabelecer um pacto com a alteridade?

Ainda pensando a questão do pacto social, colocado no texto e explicitado no “não pactuo com as gentes” de Hillé, cabe perguntar se assumir um fechamento, e assim provocar o outro, não seria também uma forma de jogo com a alteridade, uma forma de sedução do tipo que se fecha para atrair o olhar de quem também quer ver, quer saber da complexidade. Afinal existiram pessoas à volta dessa senhora chamando-a para integrar a vizinhança. Seu enigma, de alguma maneira, fora transmitido, já que queriam

saber de seu fechamento, da sua máscara do mal, de sua passagem por ali: “Hillé era turva, não?” (HILST, 2001, p. 89).

Em toda obra há indicações de perturbações provocadas por esse fechamento/isolamento. Poderia ser esse o risco, a vulnerabilidade e a abertura que assume o hermético?

Encontramos um obsceno que se presta à sedução, que obstaculiza sim uma cena: a do não-querer saber, provocando o desejo de saber acerca da alteridade. Essa é a sua sedução, esse é o desafio de atrair para si o olhar daqueles que de alguma forma querem desvelar o desamparo humano e todas as formas que este pode assumir. Isso evoca os estudos de Baudrillard (2001) acerca não só do obsceno, como também da sedução, pois neste ponto já é difícil não pensar naquele conceito sem remeter-se a este:

A sedução é um jogo mais inevitável, mais arriscado também, que não é, em absoluto, exclusivo do prazer; mas ao contrário, é algo diverso da fruição. A sedução é um desafio, uma forma que tende sempre a perturbar as pessoas no que se refere à sua identidade, ao sentido que esta pode assumir para elas. *Elas aí reencontram a possibilidade de uma alteridade radical.* (BAUDRILLARD, 2001, p. 24-25, grifos meus).

Aqui já é possível estabelecer a associação em Hilst de um obsceno que se presta à sedução. Uma vez que, se entendemos com a ideia de efeito de real em Barthes (1978), e/ou da impossibilidade da escrita do real em Lacan (1985), até mesmo o obsceno (que a princípio obstaculizaria a cena) funciona como uma roupagem, uma possibilidade de máscara frente ao real. A literatura obscena em Hilst noticia a existência deste, mas sem jamais dizê-lo todo.

Assim, nos parece que a sedução, prestada pelo obsceno em Hilst, soluciona, de alguma maneira, a questão da popularização ou não de uma obra, que tanto acoçava a escritora: Hilst se irritava com uma época que não se interessava por literatura. Em entrevista aos Cadernos de Literatura do Instituto Moreira Salles, quando perguntada acerca de um possível encontro de sua literatura com o público, ela disse:

Quando veio aqui o editor da Gallimard eu fiquei besta. Perguntei; “O Sr. veio aqui só para me conhecer?” E ele: “*Parfait, madame*”. Por aqui, os editores não davam a mínima pra mim. Fui publicada na França, e aí esse editor me escreveu dizendo: “Hilda, eu não compreendo por que eles acham tão difícil ler você”. O jornal *Liberati3n* publicou uma resenha de **A Senhora D.** (1982), referindo-se a mim como “la cochonne hystérique”, a porca histérica. Me comparavam a Bataille; eu sou muito ligada a ele mesmo. Mas me chamaram de porca histérica. Eu até chorei. Pensei: “Quer dizer que não é só no Brasil, na França também?” O comentário todo era bonito, mas o título... *A porca e o histérico*. (CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA, 1999, p. 29).

Abordando a vida via uma escrita dita pornográfica, a que chamaremos obscena, o texto hilstiano, no caso **A obscena Senhora D.**, desperta o interesse no que ele tem de mais referencial: é obsceno porque escancara o desamparo a que todo humano está submetido, quando lançado ao mundo, precisando sempre de uma alteridade que o acolha, lhe dê lugar, um nome, uma máscara. Provoca porque reverencia a própria história do homem que quer saber.

Nisso consiste sua sedução: atrair obscenamente o leitor que, curioso por um “dê ponto”, descobre ser possível ler um desamparo, uma derrelição, um desespero.

### 3. A VIOLÊNCIA DE UMA REVELAÇÃO: O OBSCENO CADERNO ROSA DE LÓRI LAMBY

*“Quem sai aos seus não degenera”  
Lóri Lamby*

Após oito anos da publicação de **A obscena Senhora D.** (1982), Hilda publica **O caderno rosa de Lóri Lamby** (1990) pertencente à tetralogia obscena da escritora, que inclui ainda **Contos D’escárnio**, **Textos grotescos** (1990), **Cartas de um sedutor** (1991) e **Bufólicas** (1992). Tomaremos aqui a primeira obra de tal tetralogia para prosseguir em nosso estudo acerca do obsceno. A escolha por essa obra certamente não se deve ao acaso. Mas antes de explicar a escolha por esse texto especificamente, devemos nos perguntar por que tal tetralogia fora considerada obscena.

É obscena, pois se faz numa linguagem violenta, chula, desmascarando hipocrisias que comumente são veladas pela humanidade com o objetivo de tornar o convívio social mais suportável e a vida possível, de maneira a esconder o horror de saber, se não tudo, muito da condição humana.

Sabemos que a civilização só pôde se desenvolver porque o homem criou o mecanismo de recalcar a sexualidade e a agressividade, isto é, acalmar essas duas forças pulsionais permitiu o crescimento da humanidade:

(...) a civilização constitui um processo a serviço de Eros, cujo propósito é combinar indivíduos humanos isolados, depois famílias e, depois ainda, raças, povos e nações numa única grande unidade, a unidade da humanidade. Porque isso tem de acontecer, não sabemos; o trabalho de Eros é precisamente este. Essas reuniões de homens devem estar libidinalmente ligadas umas às outras. A necessidade, as vantagens do trabalho em comum, por si sós, não a manterão unidas. Mas o natural instinto agressivo é o derivado e o principal representante do instinto de morte, que descobrimos

lado a lado de Eros e que com este divide o domínio do mundo. Agora, penso eu, o significado da evolução da civilização não nos é mais obscuro. Ele deve representar a luta entre Eros e a Morte, entre a pulsão de vida e a pulsão de destruição, tal como ela se elabora na espécie humana. (FREUD, 1929, p. 126)

Isso está colocado no livro que analisamos anteriormente, **A obscena Senhora D.** (2001), com muita clareza, já que a narrativa dá a ver a vida que não só se abandona do bando, mas é hostil a qualquer possibilidade de laço, pois, ao passo que revela a hipocrisia humana em demasia, torna o convívio com essa invasão de verdade insuportável. A destruição ali é total, é a própria aniquilação da vida.

Esse ponto em Hilda Hilst se repete em **O caderno rosa de Lóri Lamby**. A escritora parece apostar fortemente na retirada de toda a sorte de véu para tornar possível a ficção, realizando uma espécie de poética da revelação. Eis o paradoxo. Se o obsceno, de acordo com Baudrillard, é justamente aquilo que obstaculiza a cena, que a impede de acontecer, como pensar o obsceno contribuindo justamente para a formação desta?

É como se diante da crise da palavra (e essa obra, especificamente, nos mostra muito claramente a impossibilidade da ficção em um escritor – a saber, o pai de Lóri) fosse necessário escancarar o que sobrou para buscar algo de real e possibilitar que alguma coisa se escreva ou “não cesse de não se escrever”.

É muito justo que, nas narrativas bíblicas, o aparecimento de Deus possa ser aterrorizante e que até mesmo cegue, porque eu não posso ver a cena do mundo senão com a condição de que essa instância falte, que é causa de nosso mundo de representação. (MELMAN, 2008, p. 106 )

Em Hilda, o desejo de revelar o real produz a cena do revelar, nunca o real. A busca da Senhora D. e, agora, da filha que salva o pai, Lóri Lamby, encontram um equívoco. Se

o real, de acordo com o pensamento lacaniano, é justamente aquilo que não cessa de não se escrever ou, de acordo com Barthes, se o que a literatura alcança é apenas um efeito de real, a proposta literária hilstiana parece revelar o impossível de uma busca, no que busca revelar-se:

O real não é representável, e é porque os homens querem contantemente representá-lo por palavras que há uma história da literatura. Que o real não seja representável – mas somente demonstrável – pode ser dito de vários modos: quer o definamos, com Lacan, como o impossível, o que não pode ser atingido e escapa ao discurso, quer se verifique, em termos topológicos, que não se pode fazer coincidir uma ordem pluridimensional (o real) e uma ordem unidimensional (a linguagem). Ora, é precisamente a essa impossibilidade topológica que a literatura não quer, nunca quer render-se. Que não haja paralelismo entre o real e a linguagem, com isso os homens não se conformam, e é essa recusa, talvez tão velha quanto a própria linguagem, que produz, numa faina incessante, a literatura. (BARTHES, 1978, p. 22)

A escolha pelo primeiro livro da tetralogia se deve justamente ao fato de que esta narrativa colocará em cena o esforço de uma criança de oito anos (justamente o tempo que decorre da publicação de **A obscena Senhora D.** para a publicação d'**O caderno rosa de Lóri Lambi**) em fazer literatura para um pai-escritor-falido. Portanto, a temática da crise da literatura aqui retorna. Hilda dá voz a uma criança – lê-se um ser recém-chegado ao mundo – que é responsável por escrever para um pai que nada mais sustenta: nem a família, nem uma posição viril diante de sua mulher e muito menos seu desejo de escrever boa literatura, com o argumento de que as pessoas só queriam mesmo era saber de bandalheira.

Sabemos que aquilo que se convencionou chamar de “crise da literatura” teve uma associação clara e direta com a crise do leitor; em outras palavras, estaríamos vislumbrando a morte do leitor, daí a crise na literatura:

Tendo escolhido ensinar a literatura francesa na universidade, nos anos 70, embarcamos num navio furado, fazendo água, afundando lentamente; ele não afundará sem dúvida, antes que atinjamos a idade da aposentadoria, mas nós o transmitimos num estado desesperador. A presença da literatura num mundo não cessa de se reduzir, como uma pele de onagro; os estudantes que chegam aos cursos de letras na universidade não são mais leitores apaixonados; não sabem – como se ninguém os tivesse informado disso – que o estudo das letras passa pela prática assídua da leitura (COMPAGNON, 2000, p. 137).

Hilda Hilst, sensível a este momento da história literária, falou por várias vezes em entrevistas sobre um desencontro de seu texto com o leitor, chegando mesmo a desenvolver uma escrita dita pornográfica – aqui chamaremos obscena – numa tentativa insistente de provocar o encontro do que escrevia com o leitor. Para além de ser tema recorrente em suas entrevistas, sua obra parece ser a prova viva das repercussões desse pensamento.

Em **O caderno rosa de Lóri Lamby**, essa questão comparece na proposta do personagem pai-escritor-falido. Devemos nos ater com mais cautela à questão do “pai falido” em Lóri Lamby, pois é justamente por ele falhar que a ficção de uma criança se tece.

No livro **Modernidade e Declínio do pai: uma abordagem psicanalítica** (2003), a psicanalista Noêmia Crespo estuda o declínio dessa função – a paterna – como parte de um momento de crise generalizada na sociedade moderna. A autora trabalha exaustivamente a queda dos referenciais estatais, principalmente os religiosos, e a rejeição à tradição pela sociedade moderna como sendo as principais causas do que chama, apoiada no pensamento lacaniano, de “a grande neurose contemporânea”:

A “grande neurose contemporânea”, como já antecipamos, envolve, no entender de Lacan, uma pretensão de autonomia do indivíduo: rejeição de toda a dívida para com os outros, sejam eles contemporâneos, sejam eles ancestrais; e a crença numa autodeterminação individual pela Razão Esclarecida (CRESPO, 2003, p. 224).

A estudiosa também atribui à eliminação de toda a diferença (inclusive e principalmente hierárquica), já iniciada na revolução francesa com os seus ideais de igualdade, liberdade e fraternidade, uma das causas do declínio do patriarcalismo, uma vez que, necessariamente, o pai – não o de carne e osso, mas a função paterna – encarnaria para o sujeito uma espécie de lei, um ponto de basta, introduziria o não ao desejo incestuoso – o que teria uma função organizadora para um sujeito, permitindo-lhe desviar o olhar para outro lado, para a alteridade, já que, naquela realidade interna, o incesto estaria interdito.

Quando Hilda Hilst dá voz ao drama vivenciado por um pai falido, ocorre pensar na grande crise contemporânea que atravessa a sociedade: um mundo que não mais pode “ler” a lei patriarcal:

Eu quero falar um pouco do papi. Ele também é um escritor, coitado. Ele é muito inteligente, os amigos dele que vêm aqui e conversam muito e eu sempre fico lá em cima perto da escada encolhida escutando, dizem que ele é um gênio. Eu não sei direito o que é um gênio. Sei daquele gênio da garrafa que também aparece na televisão no programa do gordo, mas sei também da história de um gênio que dava tudo o que a gente pedia quando ele saía da garrafa. Ou quando ele estava dentro da garrafa? Eu sempre pedia pro gênio trazer salsichas e ovos bem bastante porque eu adoro e também pedia pro papi pedir pro gênio tudo que a Xoxa usa e tem. Papi disse quando eu pedi isso pra eu deixar de ser mongoloide. Eu não sei o que é mongoloide, depois vou procurar no dicionário que tenho. Papi é muito bom mas ele tem o que a mamãe chama de crise, quero dizer crise, e aí outro dia ele pegou a televisão e pegou uma coisa de ferro e arrebitou com ela. E comprou outra televisão só pra o escritório dele e também aquele aparelho chamado vídeo. Por isso agora eu estou escrevendo a minha história (...). (HILST, 2005, p. 18).

Diante do fracasso de seu pai, de sua crise, Lóri vai escrever sua própria história. Ela prescinde do pai, mas serve-se dele, de seu traço de escritor:

(...) mesmo suspenso inteiramente ao mais efetivo dos pais, o sujeito tem que descolar-se dele em algum ponto, simplesmente porque, em algum ponto, sempre falta pai. Em certos momentos de sua existência, cada um é obrigado a avançar sozinho, improvisando seus próprios remendos aos furos do campo do Outro. Nenhum pai ou subrogado deste pode transmitir saber universal e definitivo sobre como lidar com a morte, a angústia, a necessidade de dar sentido a uma existência que, ao menos de uma perspectiva “real”, não tem sentido algum. (CRESPO, 2003, p. 180).

Dessa forma, Lóri pode ler o que acontece: captando com sensibilidade de criança, percebe que o pai precisa escrever livros que vendam e percebe também que as pessoas gostam de escritores não necessariamente talentosos, mas de escritores que atendam certa demanda mercadológica. Nesse caso, escritores de bandalheira, ou nas palavras de Lóri de “bananeira”. Assim Hilda Hilst dá visibilidade, nesse texto, à questão da arte como mercadoria, numa linguagem bastante direta, sem sutilezas, obscena. Isso revela a seriedade da obra obscena da escritora e de seu engajamento nas questões literárias. A divisão feita da obra de Hilda Hilst em uma parte “séria” e outra pornográfica (ou obscena) aqui cai por terra: o obsceno aparece como uma estratégia genial da escritora, atraindo o olhar do leitor para questões cruciais da literatura, sem fins mercadológicos.

Nada melhor do que uma criança para ser porta-voz de tal problema. Afinal, as crianças falam o que lhes vem à mente, o inconsciente está a céu aberto: não tão afetadas ainda pelas convenções sociais, elas demonstram com clareza o que se passa no mundo demasiadamente humano. Vale lembrar:

Aos desatentos ou afoitos, ávidos por leituras superficiais, convém avisar possíveis sobressaltos no espetáculo. Afinal, Lóri é uma menina de apenas oito anos dissertando fartamente, e muito à vontade, sobre aventuras sexuais. Que pese, a seu favor, tratem-se apenas de fantasias, histórias que redige no seu caderninho rosa, na tentativa secreta de auxiliar o pai, escritor apicaçado pelas exigências editoriais, famintas dos textos fáceis e com apelo erótico evidente. (FUENTES, 30 jul. 2009, s/p)

Assim, é justamente por acreditarmos que nessa obra existe um “desejo de tragédia”, ainda que Lóri o exerça de maneira infantil, precária, obscena, que elegemos **O caderno rosa** como uma obra frutífera para nossa análise.

O que estamos aqui chamando de desejo de tragédia tem a ver com a potência imaginativa em Lóri Lamby que, com suas fantasias infantis, com suas historinhas de diário, com suas ficçõesinhas, pode produzir um sentido na experiência fracassada de seu pai. Assim, o desejo de tragédia, apoiado decididamente na ideia de Raymond Williams de que ser capaz de tragédia é ser capaz de interpretação e, portanto, de literatura, diz respeito justamente ao fato de que, mesmo diante da produção zero de seu pai, ou seja, de um passado próximo, Lóri pode produzir; é no obsceno que essa saída acontece em Hilda Hilst, mais uma vez.

Agora, exploremos mais a questão do infantil e nos perguntemos novamente porque Hilda Hilst recorre à questão da infância para dar conta de um assunto tão “sério” como fazer literatura. Por que, diante de um vazio em inventar, uma criança é evocada? Devemos lembrar que **O caderno rosa** é o primeiro livro de sua trilogia obscena e que Hilda se incomodava profundamente com um mundo que não se interessava pela literatura.

A existência de uma sexualidade infantil foi trabalhada pela primeira vez por Sigmund Freud em 1905. O escândalo de afirmar que as crianças não são tão puras como pensam os adultos, mas que, ao contrário, elas exercem uma sexualidade perverso-polimorfa, nunca foi bem aceito pela sociedade:

É instrutivo que a criança, sob a influência da sedução, possa tornar-se perversa polimorfa e ser induzida a todas as transgressões possíveis. Isso mostra que traz em sua disposição a aptidão para elas; por isso sua execução encontra pouca resistência, já que, conforme a idade da criança, os diques anímicos contra os excessos sexuais – a vergonha, o asco e a moral – ainda não foram erigidos ou estão em processo de construção (FREUD, 1996, p. 180).

Assim, antes de o sujeito eleger suas zonas erógenas por excelência, ele passa por um momento em que todo o corpo é passível de prazer, não há distinção, não há preferências. O corpo da criança vai sendo marcado pelo Outro materno (que pode ser a mãe, a avó, a tia, o pai, um irmão), erotizando esse corpo, promovendo-lhe contornos, bordas. Num primeiro momento, a criança é, portanto, perverso-polimorfa, pois ainda não teria passado por essas marcações no real de seu corpo e ainda nesse momento não possuiria arcabouço simbólico; isto é, grosso modo, não teria sua afetividade e sua atividade de pensamento suficientemente desenvolvidas para elaborar acerca do tema, para dar conta de sua sexualidade, o que não significa dizer que a criança seja uma vítima:

Hoje foi um dia muito maravilhoso e diferente. Apareceu um homem tão bonito aqui e conversou muito com mamãe e papai. Eu ouvi um pouco atrás da porta do escritório e ele disse que precisava de cenário, de mais cenário, e se podia me levar para a praia, que precisava de um cenário de saúde. Que era bom isso de ter uma menininha e que ninguém entendia isso, e que até teve uma conversa com um médico dele sobre isso e o médico deu umas bofetadas na cara dele, quero dizer que o médico é que deu umas bofetadas nele. Papai disse que era uma ideia muito boa isso de praia e cenário e tarado, é, o moço dizia, é negão, cenário de saúde, muito sol, isso dá certo. Então acho que eu vou pra praia com o moço. Depois eu entendi só um pedaço, que o sexo é uma coisa simples, então acho que o sexo deve ser bem isso de lamber, porque

lamber é simples mesmo. Depois eles falavam que a Lorinha gosta de fazer sexo, não é uma vítima, ela acha muito bom. (HILST, 1990, p.p. 27 e 28).

Ao final do conto, percebemos que essa conversa com o tio Abel se tratava, na realidade, do livro que o pai de Lóri estava escrevendo, sob a edição do tio Lalau. As conclusões da menina eram mesmo fantasiosas. Propor uma criança que disserta muito à vontade sobre suas fantasias sexuais é uma forma certamente chocante de equivococar a ideia de pureza e castidade, atribuída à infância; uma forma até mesmo grotesca de levantar essa questão; é talvez uma tentativa de servir-se do obsceno para dar visibilidade ao estado de precariedade simbólica em que se encontra a humanidade, dando assim visibilidade ao literário. Mais uma vez a questão do obsceno comparece.

Onde a infância e a literatura se encontram?

Será que deveríamos procurar já na infância os primeiros traços de atividade imaginativa? A ocupação favorita e mais intensa da criança é o brinquedo e os jogos. Acaso não poderíamos dizer que ao brincar toda criança se comporta como um escritor criativo, pois cria um mundo próprio, ou melhor, reajusta os elementos de seu mundo de uma nova forma que lhe agrade? Seria errado supor que a criança não leva esse mundo tão a sério; ao contrário, leva muito a sério a sua brincadeira e dispõe na mesma muita emoção. A antítese de brincar não é o que é sério, mas o que é real. Apesar de toda emoção com que a criança catexiza seu mundo de brinquedo, ela o distingue perfeitamente da realidade, e gosta de ligar seus objetos e situações imaginados às coisas visíveis e tangíveis no mundo real. Essa conexão é tudo o que diferencia o mundo do 'brincar' infantil do 'fantasiar'.

O escritor criativo faz o mesmo que a criança que brinca. Cria um mundo de fantasia que ele leva muito a sério, isto é, no qual investe uma grande quantidade de emoção, enquanto mantém uma separação nítida entre o mesmo e a realidade. A linguagem preservou essa relação entre o brincar infantil e a criação poética. (FREUD, 1996, p. 136).

Assim, parece que esse livro de Hilda Hilst faz retornar a velha ideia exposta há cem anos por Freud acerca das fontes da criação, evidenciando a criança como uma potência criativa, imaginativa.

O obsceno comparece nesta obra justamente a partir da presença da criança pois, sem cortes ou barras, Lóri Lamby expõe toda sua fantasia, tornando, em alguns momentos, incômoda a leitura do texto, como nos aponta Alcir Pécora em prefácio à obra:

Embora todos esses volumes sejam de leitura pouco saudável, ou francamente indigesta para os leitores de bom gosto e bom-tom, nenhum é mais declaradamente ofensivo e incorreto do que **O caderno rosa de Lóri Lamby**, cuja heroína se presta alegremente a toda sorte de sevícia (ou delícia, como ela protestaria), empresariada pelos próprios pais, divididos entre problemas financeiros e literários. (PÉCORA, 2005, s/p)

A aproximação com o animal também é presente em **O caderno rosa de Lóri Lamby**, não tão rosa assim. Diferentemente de **A obscena Senhora D.** (2001) e de **Com os meus olhos de cão** (2004), em que o animal elegido para dar visibilidade a essa questão é o porco, temos em **O Caderno Negro – Corina: a moça e o jumento** a figura de um jumento. Um verdadeiro jumento, burro, alheio ao que lhe acontecia, objeto das fantasias de Corina, a saber, personagem de Lóri.

O **Caderno Negro**, supostamente escrito por Tio Abel, é dado como um presente a Lóri que, já de largada, anuncia a precariedade simbólica do conto:

Minha família foi parar numa cidade de Minas chamada Curral de Dentro. Nós éramos muito pobres, e eu fui trabalhar na roça com meus pais. Às vezes eu pensava que a vida não tinha o menor sentido mas logo depois não pensava mais porque a gente nem sabia pensar, e não dava tempo de ficar pensando no que a gente nem sabia fazer: pensar. (HILST, 2005, p. 42).

É nesse contexto que as coisas se passam no conto. Os fatos vão ocorrendo sem muita reflexão, a narrativa é direta, não existem grandes explicações; simplesmente, em **O Caderno Negro**, as coisas são, elas acontecem. Nas palavras de Ed: “Era fantástico tudo aquilo, surpresas por todos os lados, eu era sim um perfeito imbecil” (p. 61). Ed era um “jumento”, era um idiota na medida em que ficava tentando entender, pensar sobre os fatos que aconteciam numa velocidade assustadora, acometendo-o de surpresas o tempo inteiro.

A analogia entre Ed e o jumento não é ao acaso. O jumento é objeto de prazer das aventuras sexuais do dentista Dedé e de Corina; um ser sem vontade, totalmente objeto de prazer de outrem, alheio à própria existência. Da mesma maneira, Ed caiu na história de Corina de forma inocente, desavisada e, quando se deu conta, estava na fazenda de Dedé com a velha Cota, Corina e o jumento para amenizar o castigo recebido de Corina pelo pai, o farmacêutico. Quando se dá conta, aquela puta vadia era a “sua” vida (p. 60). E ele, Edénir, era o próprio jumento, o próprio animal, já antecipado nas associações que Seu Licurgo e Corina faziam a seu respeito: “Eu também ri porque ninguém tinha dito que eu tinha o cabelo de jumento, só o seu Licurgo e ela [Corina]” (p. 50).

Interessante observar que o nome do jumento, Logarítimo, surge no início do conto quando Seo Licurgo, desacreditando do conhecimento de Edénir sobre castidade, aponta para o que ele conhece de Logarítimo:

Seo Licurgo puxou os óculos até a ponta do nariz, me olhou da cabeça aos pés e perguntou o que é que eu entendia por castidade. Eu disse que santas eram pessoas castas, que eu havia lido isso num livro, uma espécie de catecismo que os meus pais tinham guardado, e que era um livro que a minha finada avó havia nos deixado. Pois olha, Edernir (esse é o meu nome), posso até estar errado, mas acho que você entende tanto de castidade como eu entendo de logarítimo. Ele não falou desse jeito, ele tinha lá o jeito mineiro de falar, mas agora não me lembro mais. Mas, continuando, achei incrível a palavra e perguntei o que era aquilo, o que era logarítimo. Ele respondeu que era uma coisa bastante enredada, coisa dos números de aritmética, mas que nunca mais ele esqueceu a palavra, e achava a palavra muito bonita, tão bonita que deu o nome de Logarítimo para o jumento que vivia lá na roça. "É um belo jumento, Edernir, mais escuro que o normal, quase preto, e de pêlo muito lustroso, eh pêlo bonito, parece até asa de urubu, quer saber Edernir, o pêlo do Logarítimo é parecido com o teu cabelo. (HILST, 1990, p. 45).

Assim podemos entender a negritude desse caderno, na associação do cabelo de Edernir com o pêlo do jumento. O negro estaria unindo homem e animal. Além disso, a pista de Seo Licurgo sobre ser "mais preto do que o normal" nos coloca a pensar acerca do caderno ser mais baixo, mais grotesco do que o normal.

O tonto, o jumento, é Edernir. Isso porque é o único que se arrisca a pensar alguma coisa, ainda que de maneira precária, utilizando associações completamente débeis:

Na segunda-feira, depois de voltar da roça, disse a meus pais que não tinha vontade de comer nada não, que eu ia andar um pouco lá pela Serra do Ó pra caçar tatu. Eles acharam esquisito porque eu não era de caçar tatu, tinha visto um dia meu pai caçar esse bicho e ele levantou o rabo do bicho e pôs o dedo dentro do cu do animalzinho. É assim que o tatu aquieta. Tem gente que também se aquieta assim? Pensei. (HILST, 1990, p.49).

Também pudera, "negro" desse jeito, na ficção de Lóri, só mesmo um adulto poderia escrevê-lo, a saber: Tio Abel.

Tio Abel é o personagem de Lóri que a ensina escrever "certo". E aqui "certo" tem uma indicação direta da literatura como mercadoria. Mas é antes mesmo do caderno negro que Lóri coloca três importantes questões acerca do tema escrever para vender:

**Um.** É preciso escrever o que o outro quer: “Papi não está mais triste não, ele está é diferente, acho que é porque está escrevendo a tal bananeira, quero dizer a bandalheira que o Lalau quer” (HILST, 1990, p. 21).

**Dois.** O texto não deve ser muito grande, caso contrário desviaria o interesse do editor, esse seria um importante “critério”:

Fiz bastante diálogo, e agora vou continuar sem diálogo. Por causa daquilo que eu já expliquei do caderno que não é muito grosso. Porque eu ouvi também o Lalau dizer pro papai que não era pra ele escrever um calhamaço de putaria (desculpe, mas foi o Lalau que disse), que tinha que ser médio, nem muito nem pouco demais, que era preciso ter o que ele chamou de critério, aí o papai mandou ele para a puta que o pariu (desculpe de novo, gente, mais foi o papi que falou), então deve ser nem muito grosso nem muito fino, mas mais pro fino, e por isso, eu também, se quiser ver meu caderno na máquina do Lalau, não posso escrever dois cadernos, senão ele não põe na máquina dele de fazer livro. (HILST, 1990, p. 36).

Vale aqui insistir no argumento da precariedade simbólica inaugurando a linguagem obscena. Esse argumento se reafirma quando Lóri indica que já fez bastante diálogo, e que, no entanto, agora vai continuar sem diálogo. O critério do tio Lalau indica que quanto mais direto for, quanto menos floreio tiver, melhor. Nas palavras de Lóri:

Eu fiquei brincando na lagoa sempre com as pernas abertas como o tio Abel gosta e como todo mundo gosta, não sei até por que não construíram a gente com as pernas abertas e aí a gente não tinha sempre que ficar pensando se era a hora de abrir as pernas (HILST, 2005, p.36).

“Abrir as pernas” aqui tem o sentido claro de se vender, de se entregar ao lugar comum pela facilidade de não ter que pensar na hora mais adequada de abrir ou de fechar, de mostrar ou de velar, como nos aponta Alcir Pécora no prefácio à obra:

A transformação da arte em mercadoria é, portanto, aporia do obsceno: no livro, o valor não reside na qualidade da criação, mas na sua entrega à quantidade de venda. Diante disso, o autor se vê num dilema: ou desistir do livro ou fazer do obsceno a condição de sua criação. Não há outra

possibilidade. Ignorar o obsceno é apenas entregar-se cingidamente a ele. (HILST, 2005, p. 8)

Duro dilema de onde só é vislumbrada alguma possibilidade inserindo-se nele, experimentando-o no corpo. De que modo o vivente possui a linguagem, se não se submetendo ao seu fascismo, às suas regras disseminadas na cultura antes mesmo de sua existência ser cogitada? De que modo, para lembrar o filósofo italiano Agamben, a vida nua habita a pólis, se não se inserindo, via uma exceção?

Eis a aporia:

A estrutura da exceção parece ser, nesta perspectiva, consubstancial à política ocidental, e a afirmação de Foucault, segundo a qual para Aristóteles o homem era um “animal vivente e, além disso, capaz de existência política”, deve ser consequentemente integrada no sentido de que, problemático é, justamente, o significado daquele “além disso”. A fórmula singular “gerada em vista do viver, existente em vista do viver bem” pode ser lida não somente como uma implicação da geração (*ginoméne*) no ser (*oûsa*), mas também como uma exclusão inclusiva (uma *exceptio*) da zoé na pólis, quase como se a política fosse o lugar em que o viver deve se transformar em viver bem, e aquilo que deve ser politizado fosse desde sempre a vida nua. A vida nua tem, na política ocidental, este singular privilégio de ser aquilo sobre cuja exclusão se funda a cidade dos homens. (AGAMBEN, 2007, p. 15).

Assim, o diálogo em Lóri Lamby é reduzido, na medida em que a linguagem direta é a única maneira de notificá-lo, de dar lugar à sua existência: perde-se o diálogo para, de uma outra maneira, dar visibilidade à existência, via uma falta, uma rachadura, um não-lugar. Dizer de sua não-presença é dizê-lo. É somente inserindo essa possibilidade de dialogar com os critérios do que edita que a literatura poderá ser transmitida ao leitor, ou seja, assim ela poderá ser dialogada. É possível dialogar, portanto, desde que se disponha das condições necessárias a isso.

**Três.** Há que se entregar ao obsceno, mas não de qualquer jeito. Há que fazer dele condição de criação. E criar implica um ponto de ruptura, uma novidade. É preciso trazer algo de novo, melhor, de original, não deve ser uma cópia de outrem:

Ele falou que logo ia me trazer o livro e assim eu podia pôr no meu caderno algumas coisas parecidas com isso. Eu disse que não queria copiar ninguém, queria que fosse um caderno das minhas coisas. (HILST, 1990, p. 38).

Ainda que a intencionalidade do escritor não nos sirva de material de análise, impossível não referenciar a entrevista que a escritora dá aos Cadernos de Literatura em que se utiliza justamente do termo “bandalheira” para dizer do leitor brasileiro. Este significante da escritora comparece em todo **O caderno rosa** e isso nos parece uma resposta à crise da literatura, do leitor, do livro, do livro como mercadoria, uma crise generalizada.

Hilda Hilst realmente fez do obsceno sua condição: não deve ser à toa que seus livros de maior sucesso, no sentido de ter atingido um maior número de leitores, foram **A Obscena Senhora D.** e **O caderno rosa de Lóri Lamby**. Mais uma vez o leitor é atraído por uma provocação obscena, seja por uma linguagem exdrúxula, pelo tema em si mesmo obsceno ou pelo fechamento que assume o texto hilstiano num desejo de desvendá-lo. É como argumenta Lóri, quando da descoberta de seu caderno: “Ó papi e mami, todo mundo lá na escola, e vocês também, falam na tal da criatividade, mas quando a gente tem essa coisa todo mundo fica bravo com a gente. (HILST, 1990, p. 96)

Não é que não exista a novidade literária ou que a literatura estaria morta ou mesmo que o leitor estaria morto. De posse da resposta hilstiana, caberia talvez uma outra pergunta: Será que a modernidade suporta ler a sua novidade? Por que, frente à própria produção, o homem se mostra inibido, no sentido de manter um recuo, na leitura do texto que escreve? O que não está sendo possível ler?

A escritora Lóri não recua frente ao fracasso de seus pais que, na descoberta do caderno da filha, ou seja, na descoberta de sua possível saída, de sua vertente, terminam numa casa de repouso. Não suportam a novidade que criaram. Ainda assim Lóri segue perseverante na escrita de seu texto e é na sua terceira história que nos dá alguma pista de sua obscena descoberta:

#### TERCEIRA HISTÓRIA

Era uma vez uma mosca chamada Muská. Ela se achava um bicho repelente. Cada vez que se olhava no espelho ela chorava. Um dia encontrou a comadre Vertente. Vertente era cheia de cascata, linda, lisa e lavada.

- É, comadre Vertente, como é que é ser assim como gente?

- Não me ofenda, Muská, gente é repelente!

- Cê acha?

- Cê pode até não achá, Muská: quem sai aos seus não degenera, Muská veia. E muito encrespada deu-lhe uma bela lavada!

(Tio Lalau: essa é pra pensar. “Fundada e tênue”, como diz papi. E como nas fábulas do tio La Fonténe.). (HILST, 1990, p. 100)

Muská encontra a Vertente que diz que gente é repelente e, mais, essa Vertente lhe diz que quem sai aos seus não degenera: não mata descobrir a repelência, a repugnância humana ou, como queria Hillé em **A obscena Senhora D.**, ao imundo da condição humana, ao porco, à porcaria da vida, há que sobreviver a essa descoberta, poder lê-la, avançar na compreensão desse aspecto inerente à vida.

## 4 OBSCENIDADE E COMPREENSÃO: O TRASEIRO À MOSTRA

### 4.1. POESIA E MATEMÁTICA: A OBSCENIDADE DE COMPREENDER

*“Bancou o sabido, o espertinho, o vivo/  
E só se fodeu/ Amós, o inventivo ”*

A novela **Com os meus olhos de cão** foi lançada pela primeira vez no ano de 1986, isto é, justamente entre as duas obras que escolhemos para analisar nesta dissertação: **A obscena senhora D.** (1982) e **O caderno rosa de Lóri Lamby** (1990). Tardiamente pudemos inserir no projeto de dissertação a análise da novela, mas nem por isso tal escolha é menos importante: trata-se da história de Amós Kéres, um matemático que é tomado em um momento de muita compreensão por uma espécie de revelação. Um nítido inesperado foi o que sentiu e compreendeu Amós no topo de uma pequena colina.

Alcir Pécora, organizador e responsável pelo plano de edição das obras reunidas de Hilda Hilst, afirma, em nota que antecede a novela, a importância de tal trabalho hilstiano como prova de que não há mesmo um divisor de águas entre a obra dita séria de Hilda e a obra obscena: “o que realmente importa é que **Com os meus olhos de cão** é a demonstração cabal de continuidade entre a obra dita séria de Hilda Hilst e a sua obra dita ‘pornográfica’ – ou obscena, a ser mais corretamente nomeada” (HILST, 2004, p. 6).

Hilst desliza de Hillé para Lóri, mas não sem antes passar pelo matemático Amós Kéres que, diante de uma explosão de compreensão, vai pouco a pouco se desligando de seu contato com a realidade.

Em **Com os meus olhos de cão** (2004), cabe uma séria reflexão acerca da excessiva compreensão do matemático, levando inevitavelmente à incompreensão. Uma vez que se arrancassem – ele bem sabia – as teias finíssimas das várias letras unidas de dentro de si, tudo se desmancharia; ou seja, se compreendesse demais, atingiria o obscuro, atingiria a impossibilidade de cena, portanto não poderia lê-la, compreendê-la:

Como formular as palavras exatas, várias letras unidas, encadeadas, pequenas e extensas palavras, arrancar de dentro de si mesmo as teias finíssimas, inteiriças que ali repousavam? Estavam ali, sabia, mas como arrancá-las? Tudo se desmancharia. Gostava de ler poetas japoneses. Um deles, Buson, tem um poema assim: Olhai a boca de Emma O! / Parece que vai cuspir / Uma peônia!

Poesia e matemática. Rompe-se a negra estrutura de pedra e te vê num molhado de luzes, um nítido inesperado foi o que sentiu e compreendeu no topo daquela pequena colina. Mas não viu formas nem linhas, não viu contornos nem luzes, foi invadido de cores, vida, um fulgor sem clarão, espesso, formoso, um sol-origem sem ser fogo. Foi invadido de significado incomensurável. Podia dizer apenas isso. (HILST, 2004, p. 21-22)

O significado incomensurável de que Amós foi invadido parece-nos ser o que a psicanálise trata como uma pura invasão de real, em que não há o menor anteparo entre o sujeito e seu mundo, não há palavra para tocar a realidade. Eis a obscenidade, apostamos, presente aqui:

O real, ao contrário, é “a ex-istência do in-mundo, a saber a ex-istência disso que não é mundo – eis aí o real simplesmente”. Dele não se pode esperar nem vínculo, nem articulação, nem mobilidade, nem unidade. Ele é obstáculo, resistência e impasse inquebrantáveis. Irredutível à lógica, impassível às seduções e metamorfoses do imaginário, barreira inamovível ao simbólico e à mobilidade que lhe é própria, alheio a qualquer apelo de unidade e totalização, o real não forma conjunto, “é feito de cortes” e pedaços, partes extrapartes, partes sem todo. “O real não é o mundo. Não há esperança alguma de atingir o real pela representação... O real não é universal... O real certamente se caracteriza... por não fazer todo, quer dizer, por não se fechar.” Do real, portanto, não se pode esperar um mundo. Bem, ao contrário, por ser ausência radical, “evacuação completa de sentido e de nós mesmos como intérpretes”, o real ameaçador, está sempre... pronto a submergir com seus estilhaços o que o princípio de realidade constrói aí sob o nome de mundo exterior. “O real é completamente desprovido de sentido. Podemos ficar

satisfeitos, estar seguros de que tratamos alguma coisa de real quando não há mais qualquer sentido que seja.”

Deserto de sentido, sem destino, sem direção, lei ou ordem, o real é o estritamente impensável, o real é o impossível. Não há outra definição possível de real senão esta: é o impossível. Quando alguma coisa se acha caracterizada pelo impossível, está aí apenas o real. ”Através de uma das categorias da lógica modal, o impossível, Lacan definiu o real como “o que não pára de não se escrever”, ou melhor, o que não se escreve com palavra e sim com pequenas letras matemáticas, via de acesso e suporte do real. (SOUZA, 1991, p. 53-54).

Não nos enveredaremos por uma psicopatologia da personagem, mas cabe especialmente analisar a invasão de real, de compreensão que dispensa qualquer texto. Apostamos ser essa a roupagem do obsceno nesta novela hilstiana. Daí um estudo mais aprofundado nessa questão e a justificava da inserção desta obra nesta análise acerca do obsceno como proposta trágica em Hilst, a tensão compreensão/incompreensão.

Compreender remete à apreensão para si de um conhecimento que se fecha. No dicionário temos “v.t. **1.** conter em si; abranger **2.** Alcançar com a inteligência; perceber, entender. **3.** Perceber, ouvir. **4.** Estar incluído ou contido” (FERREIRA, 1977, p.133).

Mais do que uma percepção, a compreensão de Amós aqui nos aproxima do alcançar com a inteligência e ficar incluído, contido na descoberta de sua busca. Parece que, decifrado o enigma, Amós fica paralisado no seu entendimento. Um entendimento que não lhe relança à vida, mas à morte, uma vez que, entendida a vida, Amós não tem mais o que buscar.

Diante da pergunta de um jornalista, o psicanalista Charles Melman (2008) se depara com o desafio de definir a loucura, e o que ele nos diz parece ser precioso para seguir com o nosso estudo da compreensão excessiva de Amós:

É preciso ser um pouco paranoico para dizer o que é paranoia em uma frase, mas vou tentar fazer isso assim mesmo. A paranoia é a certeza para um sujeito de ter o saber da verdade, da verdade absoluta. E a prova é que essa verdade que o sujeito possui ela é capaz de reparar tudo o que não vai bem na sociedade, tudo o que não vai bem no casal; o que faz com que seja um saber que se apresenta também como salvador. E isso já é lhes dizer duas coisas! Primeiramente, porque esse desejo de conhecer a verdade, de apreender a realidade das causas, esse desejo está em cada um de nós. Quer dizer que em cada um de nós há essa tentação paranóica. Portanto, a paranoia pode inicialmente nos parecer não tão grande como o que afeta o alienado, mas como tentação permanente, de todo homem e de toda mulher, de possuir o saber da verdade, colocar a mão na verdadeira causa das coisas. (MELMAN, 2008, p. 13)

Assim, podemos ler que a certeza da compreensão pode localizar, para a psicanálise, um sujeito que frequenta o registro da loucura. O fato é que todos, em alguma medida, conforme Melman, a frequentam, mas o que Amós parece apresentar é o sujeito que se lança nessa certeza de forma desmedida, ou melhor, é por ela invadido. Não há aqui equivocação possível, pois não há lacuna, não há questão. O que existe é um sujeito na certeza plena de si e por isso mesmo apartado da realidade, mergulhado sem anteparos no real, no obscuro, como queira Baudrillard.

Temos uma proposta da vida impossibilitada de compor uma cena que lhe seja própria, justamente por ter sido atravessada por uma cena completa, por uma obs-cena. A loucura seria justamente a impossibilidade de construir um texto, uma fantasia para tocar o real. Aqui a dimensão do discurso parece ficar fora. É uma linguagem do real: as palavras são as coisas, não há um deslizamento dos significantes. O que há é um significado fechado. Uma compreensão.

Em outras palavras, existe um significante primeiro, um significante mestre que é um significante de comando (S1): “A propriedade do significante que se opõe ao poder de comando é o da equivocidade. O poder de comando próprio ao significante se vincula a outra propriedade do significante: sua unicidade” (Quinet, 2006, p. 31).

Assim, Amós aponta para a subjetividade completamente alienada ao significante de comando, siderado em uma verdade externa a ele e plena, que numa invasão o impede de construir a sua própria verdade.

Já na abertura da novela temos um importante diálogo entre o professor e o reitor, diálogo esse bordeado pelo par evidência/exatidão, deixando claro que a busca de Amós era pela exatidão, ainda que tenha caído na evidência.

O reitor pede ao professor Amós que tire uns dias de férias, pois tem apresentado sinais de vaguidão e lembra ao professor Amós que dele é esperado tão somente a exatidão:

O reitor: professor Amós Kéres, certos rumores chegaram ao meu conhecimento. Pois não. Quer um café? Não. O reitor tira os óculos. Mastiga suavemente uma das hastes. Não quer mesmo um café? Obrigado não. Bem, vejamos, eu compreendo que a matemática pura evita as evidências, gosta de Bertrand Russell, professor Amós? Sim. Bem, saiba que jamais me esqueci de uma certa frase em algum de seus magníficos livros. Dos meus? O senhor escreveu algum livro, professor? Não. Falo dos livros de Bertrand Russell. Ah. E a frase é a seguinte: “a evidência é inimiga da exatidão”. Claro. Pois bem, o que sei sobre suas aulas é que não só elas não são nada evidentes como (...). (HILST, 2004, p.16).

A conversa é interrompida por uma ligação da esposa do reitor que atende ao telefone – é importante observar – utilizando o termo que desaconselhara a Amós: “alô, alô, claro minha querida, evidente que sou eu” (p. 16).

Apresentar-se de maneira evidente à sua esposa impede o reitor de ser exato, afinal de contas já sabemos que este fato é mesmo impossível. Há sempre algo que escapa na apreensão da totalidade da imagem própria, o nos que impede de saber exatamente quem somos. Ser isso ou aquilo não pode ser evidente. Dizer a palavra evidente imediatamente depois de ter desaconselhado o uso de tal palavra era perfeitamente normal ao reitor, uma vez que o mesmo significante pode assumir diferentes significados. Isto, para Amós, no entanto, não era bem assim. Amós estava aprisionado na compreensão de uma nitidez que, de tanto se mostrar, acabou ofuscando-o.

Ao finalizar a conversa pelo telefone, o diálogo é retomado e o reitor observa que Amós não está absolutamente presente na conversa, que Amós se apresenta totalmente disperso:

Bem, onde é que estávamos, professor Amós? Respondo: nas evidências. Ah sim. Colocou os óculos novamente: o senhor parece não me levar a sério. Como assim? Notei que sorriu de um jeito um pouco, digamos, professor, um jeito condescendente, assim como se eu fosse...tolo? Impressão sua, apenas também me lembrei de uma frase: “inventar um simbolismo novo e difícil no qual nada pareça evidente”, ele achava isso bom. Quem? Bertrand Russel. Ah. Continuemos, professor, não posso me demorar muito mas por favor tire férias, vinte dias, descanse. Mas o senhor não me falou claramente dos rumores. Como queira: há evidentes sinais de vaguidão. Como? De alheamento, se quiser, sim, de alheamento de sua parte durante as aulas, frases que se interrompem e que só continuam depois de quinze minutos, professor Amós, quinze minutos é demais, consta que o senhor simplesmente desliga. Desligo? Que frases eram? Não importa, por favor, descanse, tome vitaminas, calmantes. Tira novamente os óculos, cobre o lábio de cima com o de baixo, suspira, sorri: vamos vamos, não se aborreça, o senhor tem sido sempre escoreito, excelente mesmo, mas cá entre nós... O reitor segura-me o braço, comprime os seus dedos ao redor do meu pulso: cá entre nós, eles não estão

entendendo mais nada. Quem? Seus alunos professor, seus alunos. Estranho digo, na última aula repensamos fraldas, inícios...a raiz quadrada de um número negativo. Citei um matemático do século doze, Bramine Bascara: “o quadrado de um número positivo, tal como o de um número negativo, é positivo. Portanto, a raiz quadrada de um número positivo, é dupla, ao mesmo tempo positiva e negativa. Não há raiz quadrada de um número negativo, pois o número negativo não é um quadrado”, no entanto Cardan, no século dezesseis...

O reitor mordeu o lábio inferior, mais precisamente o canto direito do lábio inferior, fitou-me longamente, estendeu a mão: boa sorte, professor, férias. (HILST, 2004, p. 17-19)

A busca alucinada do professor Amós Kéres pela exatidão irá leva-lo, paradoxalmente, a um alheamento de seu mundo, de sua vida pessoal e profissional.

Definindo como uma loucura da Busca, com “b” maiúsculo, o narrador já ao final da novela nos revela:

Daqui onde estou posso ouvi-lo pensando da lucidez de um instante à opacidade de infinitos dias, posso ouvi-lo pensando nas diversas formas de loucura e suicídio. A loucura da Busca, essa feita de círculos concêntricos e nunca chegando ao centro, a ilusão encarnada ofuscante de encontrar e compreender (HILST, 2004, p. 50)

Assim temos também aqui a presença do trágico, revelada na confissão do pai de Amós, para sua mãe, que pode entender que não compreender é justamente a possibilidade de manter-se vivo. A busca na realidade é a da compreensão de que nada deve ser compreendido:

Seu pai uma vez me explicou sem explicar. Era bem de manhãzinha. Ele se levantou, calçou as botas. O dia não estava bonito não. Ele olhou para você no berço, você tinha seis meses. Éramos jovens e teu pai formosura. Aparentemente estava tudo bem. Os olhos apagaram-se por um instante assim como se ele mesmo fosse outro, a boca aberta como se lhe faltasse o ar e disse num arranco: que esforço para tentar não compreender, só assim se fica vivo, tentando não compreender. (HILST, 2004, p. 55)

Ao contrário de seu pai, Amós tem a certeza de encontrar o que outrora o movimentara e que agora encerrava sua existência, uma vez cessado o que causasse sua busca – é

invadido pelo sinuoso da vida, pelos “ésses” que antecipadamente em seu nome próprio nos apontam para o fim:

De um lado o teu retrato, Vida. Os fatos. Atos. Às vezes agarramo-nos às pedras, outras vezes apenas descansamos sobre elas. Uma ou outra desaba sobre nossas caras se olhamos para o Alto. Passamos para o outro lado. Do triângulo agora. Não foi a carne que foi machucada, não. Perdas e rompimentos. O sinuoso invadindo lento o hipotético rígido percurso das equações. Um S de doce sedução. De Sombra, de Sorvete, de Solução até, depois de mil passos, os pés queimados numas dunas de sol. (HILST, 2004, p. 54)

Temos, na invasão vivida por Amós, uma enxurrada de significantes começados com as últimas consoantes de seu nome: sinuoso – sedução – sombra – sorvete – solução – sol. No rastro das palavras, se nos permitimos uma espécie de “descrição da equação” do professor Amós, temos um sinuoso que o seduz comportando um caminho de sombra, que podíamos ler como garantia, como a certeza de Amós, num caminho de prazer no sorvete, mas também de uma contração involuntária, espasmódica, ou seja, que foge ao seu controle, apresentada no solução, para, finalmente, ser invadido pela luz ofuscante do sol. Mas não nos enveredemos demais pelas suposições do professor, para não terminarmos feito ele. Afastemo-nos um pouco do sem-sentido vivido por Amós sem cair na tentação de ter a certeza de interpretá-lo de vez. Não. Façamos uma leitura menos pretensiosa.

A questão é que o personagem, proposto nessa novela hilstiana, é seduzido justamente pela letra que encerra o seu nome próprio e o seu sobrenome. É a morte encarnada na mudez do matemático, na sua impossibilidade de dizer e é justamente isso que Hilda Hilst parece oferecer à crítica, uma saída pelo obsceno que exige ser lida, é o traseiro de Amós à mostra. Revelá-la é poder fazer cena. Como que numa

provocação, o texto hilstiano convoca o leitor a escrever e alerta para a dificuldade presente – sua obscenidade:

O menino subiu nas minhas pernas e começou a rir esplendente-histérico repetindo: a bunda do papai a bunda do papai. Está bem, disse-lhe, agora chega, todo mundo tem bunda, seu pai também. Saiu das minhas pernas, pegou a bicicleta, ficou dando voltas no quintal, esganiçando: todo mundo tem bunda todo mundo tem bunda papai também. Fecho os olhos, torço a cara, enfarado. O mundo parece fosco e ao mesmo tempo fulvo. Baço e fulgente. Subindo um monte é? Catando pedrinhas. Tantas que não me cabiam nas mãos. Pedrinhas. Palavras? Palavras que um outro vai tentar juntar para explicar o inexplicável. O traseiro à mostra. Isso complica muito. O vento das ideias pondo a descoberto o grotesco da nossa condição. Humana condição. (HILST, 2004, p. 39)

Amós Kéres, apontando a transição da obra hilstiana (como queira Alcir Pécora) nos apresenta a experiência da invasão bárbara de um puro significado: de um imperativo, não restando espaço para mais nada – apartado que está de sua busca e de posse da compreensão excessiva – a subjetividade assume o movimento de afastamento, já antecipado por ela na família, no bordel, no trabalho da universidade: tem-se novamente em Hilda Hilst a vida abandonada, em exceção:

Abandona-se sempre a uma lei. A privação do ser abandonado mede-se com o rigor sem limites da lei à qual se encontra exposto. O abandono não constitui uma intimação a comparecer sob esta ou aquela interpretação de lei. É constrangimento a comparecer absolutamente diante da lei, diante da lei como tal na sua totalidade (AGAMBEN, 2007, p. 66)

Cabe perguntar, portanto, qual é a lei abandonada por Amós ou relançar a pergunta acerca das roupagens do obsceno em Hilst na presente novela.

Eis a trágica reflexão de Amós:

(...) reflito: depois daquilo de significado incomensurável só duas opções: viver a vida num patético indecente, tresudar obscenidade, por que não? Encher a cara a cada noite, e vicioso, babante, sacudir o pau vezenquando para as amigas de Amanda, sabichonas emplumadas, psicólogas historiadoras dona de casa comunicadoras, mulheres de meus colegastros, e meter-lhes a bronha no meio das pernocas, tesudo e genial explodindo em haikus, hein? Fecho os

olhos. A segunda opção: largar casa Amanda filho universidade. Ter nada. Perto de algum muro enconstar a carcaça e aí vem alguém: tá com fome, moço? Digo que sim e vem o pedaço de pão (sem manteiga) e o prato de comida. Ou não vem? (HILST, 2004, p. 36)

Amós se desliga da vida, que aqui chamaremos compartilhada, desliga-se do bando, desliga-se da esposa, do filho (“Que engodo tudo isso de filhos e casamento”, p. 22), desliga-se de seu trabalho na universidade, apesar dos apelos de seus alunos (“Esperamos sua volta/ cuide-se/ antes que se feche a porta”, p. 32), e desliga-se finalmente das infinitas possibilidades de reflexão para escolher a compreensão do incompreensível. Escolhe a invasão do significado incomensurável.

Muito próximo à proposta do obsceno, contido em **A obscena senhora D.** (2001), a novela **Com os meus olhos de cão** (2004) aponta para uma ruptura da subjetividade com um discurso próprio, é o estancamento do deslizamento significante, é a mais pura cristalização, é morte, uma vez que:

A linguagem mantém o homem em seu bando, porque enquanto falante, ele já entrou desde sempre nela sem que pudesse dar-se conta. Tudo aquilo que se pressupõe à linguagem (na forma de um não-linguístico, de um inefável, etc...) não é, aliás, nada mais que um pressuposto da linguagem, que, como tal, é mantido em relação com ela justamente enquanto é dela excluído (WALTER BENJAMIN apud AGAMBEN, 2007, p. 58)

Assim, não pode ser à toa a repetição no texto de Hilst da aproximação entre o homem e o animal. Lemos aqui o desligamento do homem do seu bando, da linguagem comum entre os seus – condição básica de toda articulação possível do homem à sua civilização.

A aparição do animal em **Com os meus olhos de cão** (2004) primeiramente se dá na observação de Amós acerca da relação de seu colega com a porca de estimação, Hilde, e nos conselhos de Isaiah a Amós:

Enfim Isaiah. As calças surradas, o pulôver preto. hilde vem logo atrás. Vários pares de olhos sobre nós. Os vizinhos. Os olhos de hilde sobre mim. Isaiah: entra meu amigo, entra. Hilde roça minhas pernas. Igual os gatos. Digo extraordinária e sempre muito graciosa assim? Oh sempre assim diz Isaiah. Triângulos de acrílico suspensos do teto. Uma grande mesa e muitos papéis preenchidos com tinta roxa. Não te perturbo? Amós há vinte anos que ninguém me perturba, há vinte anos estas roxas esperanças e a única surpresa resolvida foi a chegada de hilde. Um lindo não evidente. Em seguida: o que há com sua cabeça, é torcicolo? Vem, te senta, toma vinho, quer? Digo que sim e conto-lhe tudo: a colina, a ponta dos sapatos, as formigas, o pensamentear sobre os sons e aquilo de significado incomensurável.

Tive uma vez algo parecido. Mas vi formas.

Quais?

Poliedros. Resplandeciam.

E então?

Então compreendi que só existem poliedros. Eu mesmo não existia. Até hoje tenho certeza disso.

De quê?

Certeza de que não existo. Foi um alívio. Porisso posso viver com hilde. Ela, bem vês, também não é um poliedro. Não existimos, compreende? Estamos muito felizes. Beba, Amós. Esperança. Não arranque os frutos verdes. Beba. (HILST, 2004, p. 43-44)

O conselho de Isaiah ao amigo é que esse não arranque os frutos verdes como se dissesse que inevitavelmente a compreensão chegaria para Amós, mas ainda não naquele momento.

Ao final da novela temos Amós completamente identificado ao animal:

Com os meus olhos de cão paro diante do mar. Trêmulo e doente. Arcado, magro, farejo um peixe entre madeiras. Espinha. Cauda. Olho o mar mas não lhe sei o nome. Fico parado em pé, torto, e o que sinto também não tem nome. Sinto meu corpo de cão. Não sei o mundo nem o mar a minha frente. Deito-me porque o meu corpo de cão ordena. Há um latido na minha garganta, um urro manso. Tento expulsá-lo mas homem-cão sei que estou morrendo e que jamais serei ouvido. Agora sou espírito. Estou livre e sobrevoo meu ser de miséria, meu abandono, o nada que me coube e que me fiz na Terra. Estou subindo, úmido de névoa. (HILST, 2004, p. 65).

Amós nos revela a incomunicabilidade de seu urro semi-humano. Uma espécie de insubordinação ao processo civilizatório da humanidade. Teríamos, em **Com os meus olhos de cão**, uma espécie de recusa em adentrar o laço social?

Em *O mal-estar da civilização*, Freud aponta o relacionamento com os outros como a causa de maior sofrimento do homem. O mal-estar na civilização é o mal-estar dos laços sociais. Estes se expressam nos atos de governar e ser governado, educar e ser educado e, também, como ele mostrou, tanto no vínculo entre analista e analisante, que ele inaugurou, quanto no ato de fazer desejar, como as históricas o ensinaram. Essas quatro formas de as pessoas se relacionarem entre si – governar, educar, psicanalisar e fazer desejar – Lacan chamou de discursos, pois os laços sociais são tecidos e estruturados pela linguagem. Governar corresponde ao discurso do mestre/senhor, em que o poder domina; educar constitui o discurso universitário, dominado pelo saber; analisar corresponde ao laço social inventado no início do século XX por Freud, em que o analista se apaga como sujeito por ser apenas causa libidinal do processo analítico, e fazer desejar é o discurso da histérica dominado pelo sujeito da interrogação (no caso da neurose histérica, trata-se da interrogação sobre o desejo), que faz o mestre não só querer saber mas produzir um saber. O discurso como laço social é um modo de aparelhar o gozo com a linguagem, na medida em que o processo civilizatório, para permitir o estabelecimento das relações entre as pessoas, implica a renúncia da tendência pulsional em tratar o outro como um objeto a ser consumido: sexual e fatalmente. Pois a inclinação do homem é ser o lobo do outro homem, ou seja, abusar dele sexualmente, explorá-lo, torturá-lo, matá-lo, saciando no outro sua pulsão de morte erotizada. A civilização exige do sujeito uma renúncia pulsional. Todo laço social é portanto um enquadramento da pulsão, resultando numa perda real de gozo. (QUINET, 2006, p.17)

Equiparando todas as instituições – a família, o prostíbulo, a religião, a universidade – e por compreendê-las muito bem, a subjetividade apontada no texto hilstiano não compactua com nenhuma fatia da civilização, vivendo excluída, abandonada dos possíveis laços e confinada em seu próprio texto, sem, portanto, assumir a vulnerabilidade necessária, o risco inerente ao lançamento no processo civilizatório. Neste caso, nenhuma forma de gozar é passível de ser articulada com nenhuma forma de aparelhamento da linguagem (em discurso, em laço). Temos a vida em exclusão, uma vez que tudo já foi compreendido e uma vez compreendido é inevitavelmente refutado:

Amós Kéres, quarenta e oito anos, matemático, parou o carro no topo da pequena colina, abriu a porta e desceu. De onde estava via o edifício da universidade. Prostíbulos Igreja Estado Universidade. Todos se pareciam. Cochichos, confissões, vaidade, discursos, paramentos, obscenidades, confraria. (HILST, 2004, p.16).

O leitor é constantemente seduzido à compreensão, a cair na invasão de compreensão do matemático, aos seus quarenta e oito anos.

Mas mesmo as *short stories* do pequeno Amós, um mero escolar desvelando insuportáveis questões humanas e nos aproximando dessas terríveis verdades, podem seduzir o leitor a se apaziguar nas certezas ali fornecidas.

No entanto, felizmente o narrador vem despertar o leitor tão siderado quanto Amós no significado incomensurável, mas não sem intimidar (ou encorajar, dependendo do ponto de vista) aquele que deseja juntar as letras, as palavras para explicar o inexplicável, o traseiro à mostra. É bem verdade que isso complica muito, já que o vento das ideias, o pensamento, põe a descoberto o grotesco da nossa condição, da nossa humana, demasiadamente humana condição. Quem suportará ler o obsceno? Quem não paralisará diante do real ali escancarado, no significado incomensurável e poderá ler o vento que levanta a saia do padre no sonho do filho de Amós?

Talvez a tragédia, em sua maior potência, apresentada nessa novela hilstiana justamente seduza o leitor na tensão compreensão-interpretação. Podemos interpretar e ter a impressão de estarmos compreendendo, ou seja, somos levados durante a

interpretação a acreditar na impossibilidade de leitura do obsceno. Seria esta a tragédia de inibir a leitura da cena obscena.

A facilidade em reconhecer a morte da literatura (e não apenas uma crise que comporta possibilidade de resolução) significa valorizar toda uma tradição trágica não apenas de fazer literatura, mas de interpretar a vida e “é necessário, seja como for, romper com a teoria se quisermos valorizar a arte” (WILLIAMS, 2002, p. 69).

A responsabilidade de reconhecer uma crise e não uma morte definitiva, de entender o argumento trágico contemporâneo, apontando para alguma coisa mortífera, mas não tendo necessariamente que terminar em morte ou, ainda, em outras palavras de reconhecer a potência literária e, portanto, trágica no obsceno hilstiano, depende muito mais daquele que lê do que daquele que escreve.

Talvez o incômodo da escrita no que diz respeito ao leitor contemporâneo, levando à montagem da cena obscena, possa ser em si mesmo uma via de sedução à leitura.

Por que não se conseguiria ler o obsceno? Por que o leitor contemporâneo apresentaria certa inibição na leitura e assim também na escrita de seu texto, uma vez que todo leitor é também um escritor?



## 4.2 AMÓS KÉRES COM AMÓS DE ISRAEL

*Ai daqueles que desejam ver o dia do Senhor!  
Que será para vós o dia do Senhor?  
Trevas e não luz.  
Como aquele que escapa de um leão,  
mas dá de encontro com um urso;  
ou que volta para casa,  
mas ao tocar com a mão na parede é mordido pela serpente,  
sim, o dia do senhor será trevas e não claridade,  
escuridão, e não luz.*

*Amós 5, 18-20*

Somos levados por associação livre ao antigo testamento bíblico, no qual encontramos o livro de Amós.

Talvez, antes de relacionarmos os dois textos, seja importante ressaltar a metodologia que aqui nos levou de Amós Kéres (personagem da novela hilstiana **Com os meus olhos de Cão**) até o livro da Bíblia *Amós*: foi através da regra da associação livre, regra básica da psicanálise, que pudemos deslizar de um Amós ao outro.

Com Freud, pai da psicanálise, aprendemos que:

(...) o êxito da psicanálise depende de ele [o analisante] notar e relatar o que quer que lhe venha à cabeça, e de não cair no erro, por exemplo, de suprimir uma ideia por parecer-lhe sem importância ou irrelevante, ou por lhe parecer destituída de sentido. Ele deve adotar uma atitude inteiramente imparcial perante o que lhe ocorrer, pois é precisamente sua atitude crítica que é responsável por ele não conseguir, no curso habitual das coisas, chegar ao desejado deslindamento de seu sonho, ou de sua ideia obsessiva, ou seja lá o que for [...]. Tenho observado, em meu trabalho psicanalítico, que todo o estado de espírito de um homem que esteja refletindo é inteiramente diferente do de um homem que esteja observando seus próprios processos psíquicos. Na reflexão há em funcionamento uma atividade psíquica a mais do que na mais atenta auto-observação, e isso é demonstrado, entre outras coisas, pelos olhares tensos e o cenho franzido da pessoa que esteja acompanhando suas reflexões, em contraste com a expressão repousada de um auto-observador. Em ambos os casos, a atenção deve ser concentrada, mas o homem que está

refletindo exerce também sua faculdade crítica; isso o leva a rejeitar algumas das ideias que lhe ocorrem após percebê-las, a interromper outras abruptamente, sem seguir os fluxos de pensamento que elas lhe desvendariam, e a se comportar de tal forma em relação a mais outras que elas nunca chegam a se tornar conscientes e, por conseguinte, são suprimidas antes de serem percebidas. O auto-observador, por outro lado, só precisa dar-se o trabalho de suprimir sua faculdade crítica. Se tiver êxito nisso, virão a sua consciência inúmeras ideias que, de outro modo, ele jamais conseguiria captar. O material inédito assim obtido para sua autopercepção possibilita interpretar tanto suas ideias patológicas como suas estruturas oníricas. O que está em questão, evidentemente, é o estabelecimento de um estado psíquico que, em sua distribuição da energia psíquica (isto é, da atenção móvel), tem alguma analogia com o estado que precede o adormecimento – e, sem dúvida, também com a hipnose. (FREUD, 1996, p. 136)

Assim, a tarefa de leitor-crítico-psicanalista aqui realizada por nós, uma vez que não dispomos das associações do escritor, nos aproxima muito mais do sujeito em análise do que do próprio analista, pois, além de pressupor um saber em funcionamento no texto que excede às suas intenções conscientes, temos de nos lançar no exercício da associação livre, quando a interpretação parece cessar.

Acreditamos não ser à toa a lembrança do texto de Amós, no Antigo Testamento, e lá fomos resgatar a história, associada através do nome do profeta e do matemático – o nome próprio é o mesmo –, uma vez que o pastor Amós assim como o professor Amós Kéres foi invadido de revelações obscenas: “Eu não sou profeta nem filho de profeta. Sou pastor e cultivador de sicômoros. O senhor tomou-me de detrás de meu rebanho e disse-me: Vai e profetiza contra o meu povo de Israel” (BÍBLIA, 1993, p. 1239).

Amós era um dos pastores de Técuá. Recebeu revelações acerca de Israel no tempo de Ozias, rei de Judá, e de Jerobão, filho de Joás, rei de Israel, dois anos antes do tremor de terra. Suas visões apontam para o retorno de um Deus irado pelas injustiças

vividas pelo povo de Israel. Amós prevê o retorno deste para restaurar a ordem, mas não sem antes o povo receber o castigo que lhe cabia devido ao excesso de ambição, corrupção e violência:

Proclamai este oráculo nos palácios de Azot, nos palácios do Egito. Clamai: “Juntai-vos nos montes da Samaria, e vede quantas desordens há nessa cidade, quanta violência se pratica no seu seio! Não sabem fazer o que é reto – oráculo do Senhor – amontoam em seus palácios o fruto de suas violências e de seus roubos. Por isso, assim diz o Senhor Javé: Eis o inimigo a invadir a Terra! Ele aniquilará a tua força; teus palácios serão pilhados.” (BÍBLIA, 1993, p. 1234)

Em Amós de Israel, em suas revelações, o Deus que tudo perdoa aparece-nos irado com as injustiças aos pobres e as corrupções dos juízes ou, nas conclusões do professor Amós Kéres: “Deus? Uma superfície de gelo ancorada no riso.” (HILST, 2004, p. 66).

Tal qual o afastamento do professor Amós pedido pelo reitor devido às suas divagações, “(...) há evidentes sinais de vaguidão” (HILST, 2004, p. 17), Amós de Israel é convocado a se afastar da cena, já que suas revelações incomodavam muito Jerobão, rei de Israel. Amasias ordena que, em nome de Jerobão, Amós deixe Israel, assim como o reitor, em nome da Instituição Universidade, pede que o professor Amós tire umas férias.

As visões de Amós de Israel trazem em seu conteúdo, de uma maneira geral, a insistência em um castigo do reino do norte, mas dá a entender que também o reino de Judá será punido por sua idolatria. Ele só prega ameaças e anuncia castigos. Insurge-se contra as injustiças sociais que devastam a Samaria: opressão dos pobres e corrupção dos juízes. O conteúdo de denúncia e, portanto, de obscenidade de sua

revelação, assim como em Amós Kéres, é evidente. Amós de Israel clama por justiça, pela lei. O apelo à lei divina advém da precariedade da justiça efetivada pela lei dos homens.

Eis o que dizem as cinco visões de Amós: a primeira prevê a destruição da lavoura por uma praga, uma nuvem de gafanhotos, o que prejudicaria a economia da época, não só dos trabalhadores, mas dos que lucravam com os impostos da atividade agrária; a segunda prevê o chamamento do fogo para exercer o castigo de consumir não só os moradores da Samaria, bem como tudo o que estes haviam construído – suas cidades, sua política, sua economia, sua cultura; a terceira visão prevê a passagem do prumo ao povo de Israel, os lugares altos serão devastados, o que podemos entender como a queda de toda forma de hierarquia; na quarta visão Deus promete enviar fome à terra, mas não fome de comida e de bebida, mas fome de palavra; e, por fim, na quinta visão Deus diz a Amós que ferirá o capitel para que se estremeçam os umbrais, quebrando-se por cima da cabeça de todos (os que, por ventura, se salvassem seriam mortos pela espada divina).

Podemos observar nas profecias de Amós um potente conteúdo de justiça social e política, que incomodava os que estavam nos “altos lugares” e que, conta a Bíblia, promoveu seu afastamento de Israel. O próprio Deus sabe que essas ideias incomodariam e antecipa o incômodo através de Amós e para Amós:

Aborreço vossas festas; elas me desgostam; não sinto gosto algum em vossos cultos; quando me ofereceis holocaustos e ofertas, não encontro neles prazer algum, e não faço caso de vossos sacrifícios e animais cevados. Longe de

mim o ruído de vossos cânticos, não quero mais ouvir a música de vossas harpas; mas, antes, que jorre a equidade como uma fonte e a justiça como torrente que não seca. (BÍBLIA, 1993, p. 1237).

O Deus de Amós é obsceno, pois revela a cena e não perdoa os seus. O Deus de Amós rebaixado aos sentimentos humanos de ódio, ira, mágoa, não sendo o Deus que tudo perdoa, é o “Deus dos exércitos”, é o Deus da discórdia. Eis a obscenidade de Amós de Israel.

Podemos associar a mudez vivida pelo professor Amós Kéres após sua invasão de compreensão à recomendação de Amós, o profeta: “por isso o prudente se cala neste tempo, porque é tempo mau” (BÍBLIA, 1993, p. 1237). É tempo impossível de ser dito, é tempo de treva para aqueles que desejaram ver o dia do senhor e não de luz, já que obsceno:

Amós Kéres, matemático, condenado à forca por tentativa de suicídio, justificada a seu ver por ter compreendido que o universo é obra do Mal e o homem seu discípulo, e em seguida quase assassinado por tentar provar a logicidade de sua compreensão [...] A planície estufada aqui e ali por detritos e lama não apontava ser humano algum à paisagem. Dolorido, deu dois ou três passos. Gritou ohs ahs, ó de casa, ó gentes, ei mundo, ei tufão. Como ninguém jamais respondeu num percurso de muitas noites e dias, continuou andando. Em direção a quê? Pensava algumas vezes. Isso se veria. Assim que visse. (HILST, 2004, p. 63).

E assim que viu, o professor Amós Kéres sumiu.

O pacto fraterno como algo esquecido pela civilização apontado na leitura de Amós de Israel e profetizado por esse, parece indicar justamente a posição subjetiva deste que viu demais, do que enlouqueceu na busca da Verdade.

Amós Kéres evidencia a loucura da Busca e as agruras desse caminho siderado. Morre o professor Amós e nasce um escritor para contar sua história que, mais do que explicar o que tinha sido Amós Kéres, nos relança ao seu enigma, permitindo mais texto, mais cena e mais interpretação.

A potência trágica na novela **Com os meus olhos de cão** (2004) parece situar-se justamente na tensão compreensão/interpretação, produzida em seu leitor a partir do enigmático encarnado na matemática do professor Amós: *Amós = infinito / SGAR = vazio*. (HILST, 2004, p. 66)

Ao obscuro, a compreensão. Ao leitor, uma possível elaboração, nunca completa.

## 5. SOBRE COMO O OBSCENO PODE SER TRÁGICO: CONCLUSÃO

O que afinal caracteriza um texto como sendo trágico? Quais são as características relevantes em uma obra que nos permitem considerá-la trágica? Ou, ainda, de maneira mais simplória e objetiva, podemos formular essa questão da seguinte maneira: o que vem a ser a tragédia?

Vemos cotidianamente o uso corrente da palavra tragédia para designar alguma experiência desgraçada em que o sofrimento é imposto com a maior violência. Há também o uso da palavra tragédia para designar o conjunto de mais ou menos trinta e duas peças surgidas na Grécia no fim do século VI a. C.

Vernant, em seu livro **Mito e Tragédia na Grécia Antiga** (2005), busca entender as bases da tragédia na sua origem, a partir do mapeamento do momento histórico em que ela surge pela primeira vez no mundo. Para tal fim registra algumas das condições sociais e psicológicas possivelmente fundantes da tragédia na Grécia Antiga. Entre diversas conceituações de tragédia propostas ao longo de seu trabalho, uma nos salta os olhos, a saber:

A tragédia não é apenas uma forma de arte, é uma instituição social que, pela fundação dos concursos trágicos, a cidade coloca ao lado de seus órgãos políticos e judiciários. Instaurando sob a autoridade do arconte epônimo, no mesmo espaço urbano e segundo as mesmas normas institucionais que regem as assembleias ou os tribunais populares, um espetáculo aberto a todos os cidadãos, dirigido, desempenhado, julgado por representantes qualificados das diversas tribos, a cidade se faz teatro; ela se toma, de certo modo, como objeto de representação e se desempenha a si própria diante do público. Mas, se a tragédia parece assim, mais que outro gênero qualquer, enraizada na realidade social, isso não significa que seja um reflexo dela. Não reflete essa realidade, questiona-a. Apresentando-a dilacerada, dividida contra ela própria, torna-a inteira problemática. O drama traz à cena uma antiga lenda do herói.

Esse mundo lendário, para a cidade, constitui o seu passado – um passado bastante longínquo para que, entre as tradições míticas que encarna e as novas formas de pensamento jurídico e político, os contrastes se delineiem claramente, mas bastante próximo para que os conflitos de valor sejam ainda dolorosamente sentidos e a confrontação não cesse de fazer-se. A tragédia nasce, observa com razão Walter Nestle, quando se começa a olhar o mito com olhos de cidadão. (VERNANT, 2005, p. 10)

É possível perceber, a partir dessa definição ofertada por Vernant, que a tragédia nasce diante de uma tensão que será encenada para questionar a organização social, cultural e política de uma época.

Muitos estudiosos acreditam e sustentam que, por conta das condições sociais e psicológicas favoráveis ao surgimento da tragédia na Grécia Antiga serem demasiadamente específicas, só seria possível afirmar a existência de tragédia naquela época.

Para tal, criam uma diferenciação entre *tragédia* e *trágico* que, a nosso ver, funciona como uma maneira de tornar possível a leitura da tragédia em outras épocas que não a da Grécia Antiga. Para esses pensadores a tragédia só foi possível na Grécia e tudo o que cheira a tragédia em outras épocas acaba sendo nomeado de trágico.

O trabalho de Costa e Remédios (1988) é exemplar a este respeito. Em seu livro **A Tragédia – Estrutura e História**, as autoras afirmam que:

O trágico nasce do conflito entre *ethos* (caráter) e *dáimon* (a força, o gênio mau). Para sua concretização, necessita dos planos divino e humano, sendo que a personagem trágica vive o conflito de duas ordens diferentes: a do passado mítico, cheio de um poder religioso, e a do presente, onde é um cidadão como qualquer outro, sujeito ao veredicto de um tribunal.

A tragédia mostra, pois, uma *diké* contra outra, um direito que se desloca e transforma-se em seu contrário. Assim, os atos humanos inserem-se numa ordem que ultrapassa o homem. Considerando-se tais elementos, conclui-se que a verdadeira tragédia é a grega.

(...) No século XX, alguns escritores procuram restituir à tragédia sua verdadeira dimensão. Essa tentativa de reabilitação do trágico obteve maior êxito do que a realizada pelos românticos. É ela que faz os dramaturgos considerarem as lendas gregas como mitos e não como narrativas. Por isso, retomam Édipos, Electras, Antígonas sob novas perspectivas. Renovando o trágico, os escritores contemporâneos querem, através dos mitos milenares, colocar os problemas ou exprimir os sentimentos de seu tempo. (COSTA; REMÉDIOS, 1988, p. 52-53)

Observamos, pois, nesse trabalho citado, que há uma distinção nas entrelinhas do discurso que diferencia o trágico e a tragédia, uma tragédia verdadeira e uma outra de retomada da tragédia antiga – a qual aqui questionamos se seria uma tragédia menos verdadeira ou até mesmo falsa.

O trabalho de Williams (2002) que utilizamos como suporte na leitura da tragédia em Hilda Hilst é radical nesse aspecto, pois não sacraliza a tragédia grega, não lhe dá o estatuto de a única possível, a verdadeira. Para ele a única coisa que continua é a palavra tragédia. As roupagens que esta assume estão colocadas nos diferentes momentos históricos, políticos e sociais. A tragédia para ele, não só encena como questiona a realidade. Para ele, as vias que nos levam à tragédia são múltiplas e podemos definí-las de diversas formas:

Chegamos à tragédia por muitos caminhos. Ela pode ser uma experiência imediata, um conjunto de obras literárias, um conflito teórico, um problema acadêmico.

Numa vida comum, transcorrida em meados do século XX, conheci o que acredito ser a tragédia em muitas formas. Ela não se revelou na morte de príncipes. A tragédia ocorreu de forma a um só tempo mais pessoal e geral. Fui impelido a tentar entender essa experiência e recuei, desconcertado em relação à distância que se interpunha entre a minha própria noção de tragédia e as convenções da época.

(...) Tragédia se tornou, em nossa cultura, um nome comum para esse tipo de experiência. Não apenas os exemplos oferecidos por mim, mas muitos outros acontecimentos – um desastre numa mina, uma família destruída pelo fogo, uma carreira arruinada, uma violenta colisão na estrada – são chamados de

tragédias. E, no entanto, tragédia é também um nome extraído de um tipo específico de arte dramática que por vinte e cinco séculos teve, sem interrupções, uma história intrincada, mas que pode ser explicada. A sobrevivência de muitas das grandes obras que chamamos tragédias confere um peso importante a essa presença. A coexistência de sentidos parece-me natural, e não há nenhuma dificuldade fundamental tanto em ver a relação entre eles quanto em distinguir um do outro. E no entanto é comum que os homens educados no que constitui agora a tradição acadêmica fiquem impacientes e mesmo desdenhosos em relação ao que vêem como usos imprecisos e vulgares da palavra “tragédia”, na fala comum e nos jornais. (WILLIAMS, 2002, p. 29-30)

Assim, notamos que existe mesmo uma distinção entre as tragédias em sua origem e as tragédias de agora, mas para o autor podemos perceber que nem por isso há uma forma de tragédia superior a outra. Sua distinção é feita a partir do par tradição e experiência. Sua pergunta acerca desse ponto focaliza-se em: O que legitima um fato ser ou não trágico?

O autor concebe vários tipos de tragédia separando-os em dois grandes blocos: “Tragédia e experiência” e “Tragédia e tradição”. Ele afirma que não se pode associar “tradição” com continuidade. Segundo o autor a única coisa que continua, como já lembramos anteriormente, é a palavra tragédia. Williams também aponta que há uma existência comum de tragédia greco-romana, daí a tentativa de sintetização do contraste entre tradicional e moderna refletindo numa única tradição. Isso pode permitir perder-mo-nos nesse contraste, quando o importante seria buscar a relação da experiência com a tradição:

Examinar a tradição trágica não significa necessariamente interpretar um único corpo de obras e pensamentos ou perseguir variações em uma suposta totalidade. Significa olhar crítica e historicamente para obras e ideias que têm algumas ligações evidentes entre si e que se deixam associar em nossas mentes por meio de uma única e poderosa palavra. É, acima de tudo, observar essas ideias no seu contexto imediato, assim como na sua continuidade histórica, examinando o lugar e função que exercem em relação a outras obras e ideias e em relação à diversidade e multiplicidade da experiência atual. (WILLIAMS, 2002, p. 34)

O estudioso toma quatro pontos principais para analisar a tragédia contemporânea que serão aqui retomados para, em seguida, pensarmos sobre como a proposta obscena em Hilda Hilst é montada numa tragédia.

Para esse estudioso, a tragédia moderna é caracterizada por:

### **Um.** Ordem e acidente

Um acidente de natureza do acaso estabelece uma ruptura na ordem dada, exigindo o estabelecimento de uma nova ordem. Ele defende que praticamente toda reação à perda é da ordem da tragédia, rejeitando a distinção de outrora entre o que seria trágico e o que seria mero sofrimento:

Os eventos que não são vistos como trágicos estão profundamente inseridos no padrão da nossa própria cultura: guerra, fome, trabalho, tráfico, política. Não ver conteúdo ético ou marca de ação humana em tais eventos, ou dizer que não podemos estabelecer um elo entre eles e um sentido geral, e especialmente em relação a sentidos permanentes e universais, é admitir uma estranha e específica falência, que nenhuma retórica sobre a tragédia pode, em última análise, encobrir. (WILLIAMS, 2002, p. 73)

Para ele a tragédia tem a ver com a marca da ação humana na cultura quando esta aponta para a falência. A tentativa do homem é sempre de encobri-la.

### **Dois.** A destruição do herói

O autor faz uma distinção fundamental acerca da destruição do herói para se pensar a tragédia contemporânea. Para ele o herói aponta na tragédia a morte, seja pela própria

destruição, seja pela destruição que ocorreu por meio dele: “A tragédia pode ser assim generalizada não como reação à morte, mas como o fato nu e cru de que ela é irreparável” (WILLIAMS, 2002, p. 81).

### **Três.** A ação irreparável

Williams refere-se à morte como a perda de conexão. Esse ponto irreparável é comum a todos e a experiência desta ação é solitária:

A ação trágica diz respeito à morte, mas não tem necessariamente de terminar em morte, a menos que isso seja imposto por uma determinada estrutura de sentimento. A morte, mais uma vez, é um ator necessário, mas não a ação necessária. Encontramos essa alteração de padrão de forma recorrente no argumento trágico contemporâneo. (WILLIAMS, 2002, p. 84)

### **Quatro.** A ênfase sobre o mal

Para o autor, não há nenhum mal que o homem não tenha criado, desta ou de qualquer outra espécie, contra o qual outros homens não tenham lutado para pôr um fim. O campo de concentração, para Williams, é usado como imagem de uma condição absoluta na qual o homem é reduzido, por homens, a uma coisa:

A apropriação do mal em relação à teoria trágica é então especialmente significante. O que a tragédia nos mostra, argumenta-se, é a ocorrência do mal como inevitável e irreparável. Simples otimistas e humanistas negam a existência do mal transcendental e desta forma são incapazes da experiência trágica. A tragédia é assim um lembrete salutar, uma teoria, na verdade, contra as ilusões do humanismo. (WILLIAMS, 2002, p. 85)

Assim sendo, se pudéssemos organizar a ideia central do que seria a tragédia, a partir de Williams, poderíamos dizer que temos um acidente ocorrido ao acaso que traz uma dimensão de erupção real desse acidente, dimensão do inevitável porque incontrolável.

Isso, por sua vez, apontaria para uma perda de conexão, irreparável perda, que nos dá a ver a miséria humana gerada pelo próprio homem em sua tentativa de solucionar a experiência de descontinuidade.

Com a obra de Hilda Hilst pudemos ler um pouco sobre a experiência trágica de nosso tempo a partir do obsceno, exaustivamente estudado nesse trabalho nas suas mais variadas máscaras, nas suas mais variadas vestimentas.

Pensamos com Hilst no surgimento de produções civilizatórias obscenas. A tentativa colocada por esse tempo é a de sufocar toda e qualquer montagem da cena, esse é o seu mal e sua ação irreparável. A falência de um tempo nos é revelada. O herói trágico tem nessa notícia mortífera a perda de conexão que lhe exige a construção de uma nova ordem, uma nova cena, que o insere, por sua vez, na busca de uma Verdade (com v maiúsculo) ainda que só seja mesmo possível encontrar uma verdade. Com Hillés, Amós e Lóris temos o obsceno que se escreve e que faz cena, montando a tragédia de um tempo novo: o isolamento de Hillé diante da descoberta do desamparo, o aprisionamento imaginário do professor Amós diante da invasão de real trazida pela equação por ele inventada, as “bananeiras” pornográficas de Lóri Lamby, textos que escrevem a reivindicação pela leitura da tragédia de um novo tempo que para ser lido exige que abandonemos os sentidos de outrora.

Dessa maneira, a literatura hilstiana revela a impossibilidade de escrita do obsceno. O que existe é a montagem de uma cena obscena que pede leitura. O paradoxo fundante

de sua obra é justamente propor uma cena da captura imaginária que impediria a leitura, a simbolização do obsceno via cena obscena. A fundação da escrita em Hilst inaugura a alteridade que, por sua vez, conforme já discutido nesse trabalho, produz o distanciamento necessário à leitura.

O texto de Hilst é trágico, pois encerra tensão de forças absolutamente opostas, como se pedisse leitura já avisando que se trata daquilo que não se pode ler. Seus personagens se impõem buscas furadas que já de largada se mostram, aparentemente, impossíveis: viver apesar da morte da alteridade em **A obscena senhora D.** (2001); esforçar-se para não compreender a vida em **Com os meus olhos de cão** (2004) e, por fim, prescindir de um pai falido, mas servindo-se de sua falha em **O caderno rosa de Lóri Lamby** (2005).

A saga desses personagens, a nosso ver, não apenas ilustra a tragédia do nosso tempo, mas nos convida a lê-la, e isto já é interpretá-la, dar-lhe lugar, vitalidade, uma vez que:

Se encontrarmos uma ideia particular de tragédia, em nossa própria época, teremos encontrado também um modo de interpretar uma vasta área da nossa experiência; relevante, com certeza para a crítica literária, mas relevante também em relação a muito mais. E então a análise negativa é apenas parte daquilo de que necessitamos. Temos de tentar também, positivamente, entender e descrever não apenas a teoria trágica, mas também a experiência trágica da nossa própria época. (WILLIAMS, 2002, p. 87)

Isso nos permite concluir que o esforço da escritora para escrever o obsceno fez surgir uma poética do obsceno que, se não permite sua compreensão, convoca à sua leitura – que, por sua vez, nos dá a ver uma produção moderna do trágico, além de nos situar

de maneira mais avisada frente às questões fundamentais que se desenham em nosso tempo.

## 6. CONSIDERAÇÕES APARENTEMENTE FINAIS

De posse da análise das três obras analisadas, nos capítulos anteriores, do mapeamento das roupagens do obsceno e das tensões que este assume em cada obra, finalizamos o trabalho concluindo a articulação do obsceno trágico, defendido durante toda pesquisa. É importante lembrar que a hipótese levantada de que o obsceno, em Hilda Hilst, possui uma potência trágica inegável, está baseada na ideia de tragédia moderna, defendida pelo inglês Raymond Williams, em seu consistente trabalho, no qual afirma a necessidade de um ponto de vista interpretativo que esteja à altura de analisar a tragédia inscrita na trama literária contemporânea.

Em Hilst, este foi nosso argumento, sua trilogia obscena, objeto desta pesquisa, detém uma alta voltagem do que aqui chamamos de obsceno trágico, uma vez que, nos termos de Jean Baudrillard, sendo o obsceno literalmente aquilo que obstaculiza a cena, sufocando a alteridade, o trágico, na narrativa *pornográfica* de Hilst, é obsceno porque impede de ver e assim é porque esta é a situação da alteridade no mundo contemporâneo: obscena, porque está impossibilitada, seja porque, vale a redundância, está obscenamente mostrada, pelo sistema de comunicação contemporâneo, antes de tudo pelos meios de comunicação de massa; seja porque, em consequência, expressa-se, como alteridade, negando a cena do mundo, a mesma que a inviabiliza, através da simulação-apresentação exagerada, para não dizer pornográfica, da institucional “cena” dos valores ligados à sexualidade, ao amor, à religião, mostrando-os igualmente como obscenos, como que devolvendo o tapa recebido.

A potência trágica de seu texto, assim, advém, justamente, do fato de a escritora ter trabalhado, ao longo de sua obra, com a tensão/jogo entre a cena e o obsceno, isto é, montando a sua cena, a da sua literatura, com o que teoricamente não seria passível de encenação – o que faz, do obsceno, sua condição, demonstrando que até no obsceno é possível ler uma cena, que até com um texto obsceno é possível fazer literatura, é possível fazer leitura.

As pesquisas de Williams (2002) acerca do que seria a tragédia contemporânea, pareceram se alinhar ao trabalho de Hilst que, por sua vez, tendo extrapolado o entendimento de arte como belo, traz a cena do horror como possibilidade artística, em suas personagens, as quais buscam desmascarar o real da condição humana. Temos a cena da revelação, o horror da cena da revelação, colocado na descoberta de que a Verdade nua é inapreensível.

Apostamos na potência trágica do texto de Hilda Hilst, uma vez que ele torna possível ver onde encontrávamos a mais plena cegueira. Se o obsceno, de tanto mostrar, impede de ver, fazer cena daquilo que impede de ver, já é poder ver alguma coisa. Eis a tensão trágica recorrente na obra da escritora, segundo apostamos no trabalho.

É justamente por trazer algo de absolutamente novo que a obra de Hilda Hilst se mostrava tão longe do leitor, por ser de difícil assimilação aos sentidos que vigoravam, a desmascarada hilstiana provou o isolamento proposto no próprio texto, mas também

inventou alteridades, criando a distância necessária à leitura da cena obscena, ou seja, criando um texto absolutamente novo, ele mesmo cena da obscenidade contemporânea.

## 7. REFERÊNCIAS

ABREU, Caio Fernando. **Sobre a obscena senhora D.** Site oficial Hilda Hilst. São Paulo, julho de 1982. Disponível em: <http://www.angelfire.com/ri/casadosol/criticacfa.html>. Acesso em: 30 jul. 2009.

AGAMBEN, Giorgio. **Homo Sacer: O poder soberano e a vida nua I.** Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

AZEVEDO FILHO, Deneval Siqueira de. **Holocausto das fadas: a trilogia obscena e o carmelô bufólico de Hilda Hilst.** São Paulo: Annablume: Edufes, 2002.

BARTHES, Roland. **Aula.** Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 1984.

BARTHES, Roland. **O grau zero da escritura.** Trad. Editora Cultrix Ltda. São Paulo: Cultrix, 1984.

BAUDRILLARD, Jean. **Senhas.** Trad. Maria Helena Kuhner. Rio de Janeiro: Difel, 2001.

BÍBLIA. Livro de Amós. Português. **Bíblia Sagrada.** Tradução do Centro Bíblico Católico. 75 ed.rev. São Paulo: Ed. Ave Maria Ltda, 1993.

BRANCO, Lúcia Castello; BRANDÃO, Ruth Silviano. **Literaterras: as bordas do corpo literário**. São Paulo: Annablume, 1995.

COMPAGNON, Antoine. **Après la littérature**. In: Le Débat nº 110, mai-août 2000, Paris, p.137.

COSTA, Lígia Militz da; REMÉDIOS, Maria Luiza Ritzel. **A tragédia: estrutura & história**. São Paulo: Editora Ática, 1988.

CRESPO, Noêmia Santos. **Modernidade e declínio do pai: uma abordagem psicanalítica**. Vitória: Edufes, 2003.

DÉBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. 1967. Disponível em: <[http://www.geocities.com/jneves\\_2000/debord.htm](http://www.geocities.com/jneves_2000/debord.htm)>. Acesso em: 30 jul. 2009.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Minidicionário da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.

FREUD, Sigmund. Prefácio a ritual: estudos psicanalíticos de reik. In **Obras completas**. Trad. Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996. v. 17.

\_\_\_\_\_. O mal estar na civilização. In **Obras completas**. Trad. Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996. v. 21.

\_\_\_\_\_. Os três ensaios sobre a teoria da sexualidade. In **Obras completas**. Trad. Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996. v. 7.

FREUD, Sigmund. Escritores criativos e o devaneio. In **Obras completas**. Trad. Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996. v. 9.

\_\_\_\_\_. A interpretação dos sonhos. In **Obras completas**. Trad. Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996. v. 4.

FUENTES, Mora. **O caderno rosa de Hilda Hilst**. Disponível em: <<http://www.angelfire.com/ri/casadosol/criticalori.html>>. Acesso em: 30 jul. 2009.

GRANT, Walkiria Helena. A mascarada e a feminilidade. **Psicologia USP**, São Paulo, v.9, n.2, 1998. Disponível em <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S010365641998000200010&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S010365641998000200010&lng=en&nrm=iso)>. Acesso em 30 jul. 2009.

HILST, Hilda. **A obscena senhora D**. São Paulo: Globo, 2001.

HILST, Hilda. **Com os meus olhos de cão**. São Paulo: Globo, 2006.

HILST, Hilda. **Da morte. Odes Mínimas**. São Paulo: Globo, 2006.

HILST, Hilda. Das sombras. **Cadernos de Literatura Brasileira**, Rio de Janeiro, ano 1, n.8, p.25-41, outubro de 1999. Entrevista concedida aos cadernos de literatura brasileira.

HILST, Hilda. **O caderno rosa de Lóri Lamby**. São Paulo: Globo, 2005.

JÚNIOR, Antônio. **Hilda Hilst: A consciência inquieta e atormentada**. Barcelona: Blocos online, 1992. Disponível em: <<http://www.blocosonline.com.br/literatura/prosa/dp/dp001001.htm>>. Acesso em: 30 jul. 2009.

LACAN, Jacques. **O Seminário, livro 20: Mais, ainda (1972-1973)**. Trad. M. D. Magno. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

MACHADO, Clara Silveira; DUARTE, Edson Costa. **A vida: uma aventura obscena de tão lúcida**. Site oficial Hilda Hilst. Disponível em: <http://www.angelfire.com/ri/casadosol/criticaecd.html#nota1>. Acesso em: 30 jul. 2009.

MELMAN, Charles. **Como alguém se torna paranoico: de Schreber a nossos dias**. Trad. Telma Queiroz. Porto Alegre: CMC Editora, 2008.

MORAES, Eliane. **Da medida estilhaçada**. In: Cadernos de Literatura Brasileira, Rio de Janeiro, outubro de 1999. Instituto Moreira Salles, p. 66-79.

NOVAIS, Cidléa Barbosa. **Transmissão – corpos de texto em Hilda Hilst**. Trabalho apresentado no II Encontro Mundial dos Estados Gerais da Psicanálise, Rio de Janeiro, 2003. Disponível em: <

[http://www.estadosgerais.org/mundial\\_rj/download/3e\\_Novais\\_115151003\\_port.pdf](http://www.estadosgerais.org/mundial_rj/download/3e_Novais_115151003_port.pdf)>.

Acesso em: 30 jul. 2009.

QUINET, Antônio. **Psicose e Laço Social**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006.

SOUZA, Neuza Santos. **A psicose: um estudo lacaniano**. Rio de Janeiro: Campus, 1991.

VERNANT, Jean-Pierre. **Mito e tragédia na Grécia Antiga**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

WILLIAMS, Raymond. **Tragédia Moderna**. Trad. Betina Bischof. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.