

HILDA HILST: ESCRITORA MALDITA?

Fernanda Shcolnik (UERJ)¹

Resumo: Tendo em vista a aparente exclusão da obra de Hilda Hilst, durante décadas, por parte de um amplo mercado editorial e a dificuldade de sua leitura pelo grande público, este trabalho visa compreender a imagem de escritora maldita que se consolidou em torno de Hilda Hilst. Para tal, será investigado o modo como a autora põe em prática procedimentos de transgressão e profanação em sua obra, através da análise de *A obscena senhora D* (1982) e da leitura de *O erotismo*, de Georges Bataille, *Elogio da profanação*, de Giorgio Agamben, e *Approche de l'abjection*, de Julia Kristeva.

Palavras-chave: transgressão; abjeção; obscenidade; morte.

Ao longo de sua carreira, Hilda Hilst (1930-2004) escreveu poesia, prosa, teatro e crônicas, tendo sua primeira publicação na década de 1950 e a última em 1997. Sua obra suscitou reações contraditórias por parte do público, e quando dizemos público, nos referimos a um amplo espectro da recepção, desde a crítica literária até os leitores e a mídia. Tais reações consistem em certa hesitação quanto ao modo de tratá-la, e em muitos momentos sua obra pareceu dividir opiniões entre a rejeição e a aceitação.

Nesse duplo movimento, a rejeição parece, por um longo tempo, ter sido mais flagrante, tornando-se uma marca da autora ao longo de sua vida e obra. A distância dos leitores, a fama que Hilda carregou de escritora maldita e autora de uma literatura classificada como difícil, tudo isso contribuiu para que ela se queixasse frequentemente da falta de leitores e da baixa vendagem de seus livros, além da exclusão de sua obra de um circuito literário composto por grandes editoras. No entanto, é preciso dizer que a escritora também foi aclamada em vida, chegando a ganhar prêmios literários e a ter sua obra valorizada no circuito da crítica, vide suas participações em coletâneas e, ainda, as traduções de parte de sua obra para outros

¹ Doutoranda em Literatura Comparada na Universidade do Estado do Rio de Janeiro. E-mail: fernandashcolnik@gmail.com.

idiomas. Podem-se mencionar ainda a edição dos Cadernos de Literatura Brasileira sobre a autora em 1999, publicação do Instituto Moreira Salles dedicada a autores canonizados da literatura brasileira, e a reedição de sua obra completa por uma editora de grande porte na década de 2000, fatores que parecem ter desencadeado um processo de consagração ainda em curso.

A ambiguidade de tais aspectos problematiza seu lugar como escritora, entre as esferas da consagração e da maldição. Se Hilda obteve prêmios, traduções e textos críticos sobre sua obra, o maior problema enfrentado consiste na repercussão de seu trabalho por parte da mídia e público. Se existem registros jornalísticos, de reportagens e entrevistas, que enfatizam a consistência e qualidade da obra da autora, e que datam principalmente das décadas de 1970 e 1980², momento em que Hilda publica livros de suma importância dentro de sua obra em prosa e também poética, por outro lado, podemos encontrar registros midiáticos que enfatizam aspectos referentes à vida privada da escritora, como sua mudança para a Casa do Sol e as experiências com rádios, nas quais ela alegava ouvir vozes de pessoas mortas, que contribuíram para a construção de um mito marcado pela excentricidade em torno de Hilda Hilst. Além disso, nunca houve uma repercussão significativa de sua obra por parte de um grande público, mantendo sua circulação em um circuito mais restrito.

Com a publicação, na década de 1990, da sua “tetralogia obscena” – composta por *O caderno rosa de Lori Lamby*, *Contos d’escárnio*, *textos grotescos*, *Cartas de um sedutor* e *Bufólicas* –, há um aumento de suas aparições na mídia, mas as abordagens se enquadram no segundo caso acima mencionado, pois privilegiam a ênfase em uma personalidade excêntrica e em uma obra ligada à estética pornográfica. Não entraremos aqui na discussão acerca da tetralogia, que, como se sabe, consistiu em uma estratégia da escritora para chamar atenção para sua obra e ao mesmo tempo criticar o mercado editorial, tratando-se de uma obra que mantém a sofisticação e erudição características da literatura de Hilda Hilst.

No entanto, é relevante mencionar que, nesse momento, as abordagens apelativas por parte da mídia em torno da figura de Hilda Hilst atendem ao apelo irônico da própria escritora, pois através da publicação da tetralogia, podemos notar uma intencionalidade, por parte de Hilda Hilst, de se tornar o foco das atenções pelo viés da polêmica. Nesse movimento, podemos notar a atuação da escritora no sentido de construir uma imagem de escritora maldita que já vinha sendo disseminada ao longo das últimas décadas. Essa atuação se evidencia ao constatarmos, analisando suas entrevistas nesse período, que Hilda Hilst se aproveita dos momentos em que tem voz no meio midiático para encenar um discurso que reforça a imagem de escritora maldita, através de uma espécie de autoficção performativa a serviço da construção da imagem que a interessa, visando sempre chamar a atenção para sua obra, que ela considerava tão pouco lida e compreendida. Na verdade, esse discurso é resultado de um longo processo em que Hilda Hilst foi construindo essa imagem, calcada principalmente na disseminação da ideia de que possuía poucos leitores. A combinação de seu discurso com aquele disseminado por jornais e revistas de que

² Dados levantados pela autora deste artigo após levantamento realizado em visitas ao Fundo Hilda Hilst, sob a guarda do Centro de Documentação Cultural Alexandre Eulálio (CEDAE), localizado na UNICAMP, Campinas, SP.

sua obra se destacaria como inusitada e de difícil compreensão e, posteriormente, pelo cunho erótico e pornográfico, conceitos frequentemente usados equivocadamente como equivalentes, gerou o estigma de maldita que acompanhou a carreira de Hilda Hilst por várias décadas.

Somando-se tudo isso à ambiguidade das abordagens midiáticas em contraponto às da crítica literária, onde a autora foi ganhando cada vez mais espaço e visibilidade, especialmente depois da década de 2000, o fato é que sua produção literária e a imagem projetada acerca desta, por terem dividido opiniões, constituem-se em objetos que convidam a ser desvendados, já que, de uma forma ou de outra, Hilda Hilst e sua obra nunca passaram despercebidas. Não há indiferença em relação a elas.

Embora consideremos que a questão acerca do trânsito de Hilda Hilst pelas esferas da consagração e da maldição poderia ser investigada de maneira produtiva através de um estudo da atuação da escritora nas entrevistas midiáticas³, este artigo tem como objetivo pensar Hilda Hilst como escritora maldita através da leitura de sua obra, partindo do pressuposto de que a maldição a que ela teria sido relegada, antes mesmo de ações intencionais da autora em aparições extraliterárias, teria relação com aspectos da própria produção literária, que teriam motivado o afastamento de leitores de que Hilda se queixava e à construção gradativa de uma ideia de uma literatura difícil, disseminada posteriormente em abordagens midiáticas acerca da autora.

Nosso intuito será, então, compreender o aparente afastamento consolidado frente à literatura de Hilda Hilst, que acreditamos ser oriundo do caráter transgressor desse texto, que se apresenta principalmente em sua obra de ficção em prosa. Assim, tentaremos apontar sob que modos e em que aspectos os procedimentos subversivos da transgressão e da profanação são postos em prática pela escritora em sua obra, com foco no romance *A obscena senhora D* e com base em estudos de Georges Bataille, Giorgio Agamben e Julia Kristeva.

Estratégias de maldição

De acordo com Giorgio Agamben, para haver profanação, é preciso que tenha havido, previamente, consagração, ou seja, o processo que determina “a saída das coisas da esfera do direito humano” (Agamben 2007: 65), transferindo-as à esfera do sagrado. Sendo assim, a profanação consiste no deslocamento de um objeto instituído na distância do “lugar sagrado”, que é devolvido ao uso e desprovido de sua aura sacralizante.

Em *O erotismo*, Georges Bataille desenvolve o tema tendo como base os conceitos de *interdito* e *transgressão*. Ele explica que os interditos surgem como restrições impostas pelo homem a elementos relativos à morte, e que acabaram se estendendo à atividade sexual. Por sua vez, a transgressão consiste no rompimento

³ Um estudo detalhado acerca das aparições de Hilda Hilst no meio midiático, mostrando a atuação da escritora no sentido de reforçar a imagem de escritora maldita, foi realizado pela autora deste artigo na dissertação de mestrado intitulada *Hilda Hilst: uma aventura obscena de tão lúcida* (UERJ, 2009).

das barreiras impostas pelo interdito, atingido na transgressão mediante o erotismo ou a crueldade, ambos carregados da violência elementar existente nos homens.

De acordo com Bataille, os homens sentem nostalgia de uma continuidade que não têm, por sua condição de seres descontínuos e finitos. Se o homem tem horror à morte e a mantém afastada, enterrando os cadáveres para evitar a realidade de sua condição, há também um movimento contrário, de transgressão ao interdito e rompimento com a lógica de preservação da vida. De acordo com Bataille, “tanto na sexualidade quanto na morte o que é sempre visado é a violência, que assusta e que fascina” (Bataille 1987: 48). Esse fascínio é despertado pelo interdito e é o que leva a transgredir.

O “isolamento” da morte pelo homem através da interdição não é vão. Trata-se de um tema que envolve aspectos abjetos. Em *Approche de l'abjection*, Julia Kristeva define o abjeto como um deslizamento, por estar sempre entre os elementos que compõem as dicotomias eu/outro; dentro/fora. Trata-se de uma reação do *eu* a algo que está “*tout près mais inassimilable*” (Kristeva 1980: 9). A abjeção desestabiliza o desejo, pois está naquilo que, a um só tempo, repele e atrai, instaurando a desordem.

No espaço do abjeto se insere tudo aquilo com o que, por sua insuportabilidade, não sabemos como lidar, e de que, por isso, nos afastamos. Se os efeitos do abjeto são a repulsa e o transtorno, Kristeva enfatiza o despertar de tais reações em relação à morte, experiência mais insuportável ao homem. Dada a impossibilidade de lidarmos com a abjeção vislumbrada na imagem da morte, nós a afastamos, de modo a poder seguir vivendo. Assim, temos na morte o auge do não sentido, da ausência de significação, delimitando-se um espaço onde não conseguimos pensar e com o qual somos incapazes de viver. Em torno da morte encerra-se, portanto, a imagem última da abjeção.

A obscena senhora D

Publicado em 1982, *A obscena senhora D* é um livro que segue um estilo bastante aprimorado por Hilda Hilst em sua obra em prosa, uma escrita densa e de forte carga poética, com abordagem de questões existenciais e metafísicas, principalmente Deus e a morte, temáticas que constituem o fio condutor da vasta obra em prosa produzida pela autora.

No livro em questão, o texto se apresenta como um monólogo organizado em um fluxo de consciência, acompanhando a experiência por que passa a protagonista Hillé, que, em função da velhice e da proximidade da morte, vive um processo de questionamento da existência diante da figura fugidia de Deus, que a faz mergulhar em perguntas acerca de questões essenciais. Esse processo se agrava com a perda do companheiro Ehud, que faz com que a protagonista tenha que se confrontar com a morte através da experiência do luto, resultando em um estar no mundo caracterizado por uma espécie de transe constante.

Na leitura de *A obscena senhora D*, podemos constatar procedimentos transgressores e profanadores em diferentes aspectos. No âmbito estrutural,

⁴ Muito próximo, mas inassimilável. (Tradução da autora deste artigo)

identificamos a transgressão no aspecto formal do texto e na linguagem utilizada, mediante um modo de escrita próprio e criativo que Hilda põe em prática.

Passando ao conteúdo da obra, podemos identificar a transgressão e a profanação de alguns elementos temáticos. Primeiro, a relação essencialmente profanatória da protagonista com a figura de Deus. Em seguida, a transgressão é posta em prática por Hilda no que diz respeito à temática da morte, que constitui um interdito fundamental imposto pela cultura dos homens e cujas barreiras a autora transpõe.

Por fim, retornamos ao aspecto estrutural do texto, no intuito de mostrar como Hilda transgride, além da forma, linguagem e aspectos temáticos, toda uma lógica que rege o pensamento da sociedade ocidental, a lógica da razão, na qual Hilda promove uma inversão mediante a presença de um “pensar sensível”, que se torna vigente em seu texto.

A forma e a linguagem transgredidas

A obscena senhora D foi a quinta obra em prosa de Hilda Hilst. A essa altura, a autora já havia explorado as possibilidades formais com esse gênero literário, no qual Hilda realizou experimentações e pôde ser mais ousada em sua criação literária. No romance em questão, o aspecto formal e a linguagem do texto chamam a atenção, e é neles que identificamos os primeiros atos transgressores.

Quanto à linguagem, é impossível não notar a beleza do texto, com a qual Hilda constrói uma prosa não convencional, pois a linguagem utilizada apresenta forte carga poética, incluindo-se aí recursos sonoros e rítmicos e, ainda, a estilização de palavras – mudanças no modo de escrever algumas delas e invenções de palavras novas –, o que gera uma carga emotiva no leitor. Esse aspecto é enfatizado por Pécora nas notas introdutórias à última edição de *A obscena senhora D*, em que afirma: “o próprio andamento narrativo, que mescla os diálogos aos fluxos de consciência, atinge ritmos poéticos precisos, requintes de cursivo” (Hilst 2005: 13).

A utilização de linguagem poética em sua obra de ficção em prosa nos remete ao cruzamento dos conceitos de poesia e erotismo, abordado por Octavio Paz. O que podemos chamar de sublimidade na linguagem que Hilda utiliza em sua prosa é associado por Paz ao aspecto erótico, que ele acredita ser intrínseco à linguagem da poesia. Para o teórico, os conceitos de erotismo e poesia são feitos de uma oposição complementar: “o primeiro é uma poética corporal e a segunda uma erótica verbal” (Paz 1993: 12). Ambos carregam em comum a ação da imaginação. É dela que nascem as relações particulares entre poesia e linguagem, de um lado, e erotismo e sexualidade, de outro, já que ambos – poesia e erotismo – promovem desvios em relação aos termos com que estão associados: enquanto a linguagem tem função comunicativa num texto em prosa, “a poesia” – explica o teórico – “já não aspira a dizer, e sim a ser” (Paz 1993: 13). Do mesmo modo, o erotismo interrompe a reprodução, função primordial da sexualidade, para também “apenas ser”. Trata-se da sexualidade transformada pelo ato da imaginação, e com fins apenas ao prazer, como ocorre na poesia, em que a linguagem se torna um fim em si mesmo. Paz afirma, ainda, que “poesia e erotismo nascem dos sentidos, mas não terminam neles.

Ao se soltarem, inventam configurações imaginárias – poemas e cerimônias” (Paz 1993: 14).

Assim, a utilização de linguagem poética na prosa de Hilda Hilst configura o primeiro ato de transgressão em *A obscena senhora D*, com o rompimento de um preceito textual que delimita os gêneros literários, tornando a linguagem simultaneamente prosaica e poética, a exemplo do trabalho emblemático de Guimarães Rosa. A interferência de elementos poéticos no texto em prosa, em *A obscena Senhora D*, nos permite classificar esse texto como uma escrita híbrida, na medida em que Hilda promove deslocamentos na normatividade canônica acerca de diferentes gêneros de texto literário.

Quanto à forma, chama a atenção, em *A obscena senhora D*, a maneira como Hilda constrói seu texto – e, aqui, já entramos no conteúdo da obra, já que forma e temática estão intimamente conectados. *A obscena senhora D* apresenta-se como um grande fluxo de consciência, acompanhando a experiência escatológica por que passa sua protagonista e narradora, Hillé, que vive e que tenta narrar um processo de questionamento da existência das coisas e do ser diante de um ente maior e impalpável, a figura fugidia de Deus. Assim, o texto se apresenta como uma massa, um momento de epifania permanente, que resulta de um estar no mundo caracterizado por uma espécie de transe, uma experiência próxima do delírio e da loucura vivenciada pela protagonista.

Ao imergir em tão intenso processo, Hillé se afasta do mundo exterior e passa a viver em isolamento dentro de si mesma e no espaço da casa. Ela suprime por completo a convivência social e a comunicação com os outros, aqui representados pelos vizinhos que, por vezes, tentam falar com ela, e recebem palavras delirantes, quando não urros e grunhidos assustadores, como resposta. Dentro da casa em que vive, seu isolamento se realiza em função do luto, que faz com que Hillé abandone os demais espaços e cômodos para viver apenas no estreito vão da escada, o que demonstra a necessidade de interiorização, desencadeada pelo estado da personagem. Há ainda a recusa à vivência da sexualidade com o parceiro no fim da vida, que aparece em alguns diálogos no plano memorialístico do texto, e que demonstra o gradativo processo de isolamento da personagem.

Visto que a forma acompanha o conteúdo, ela acaba por romper com a linearidade típica da escrita em prosa, fazendo-se mediante curvas e deslizos que se dão não só como consequência do fluxo de consciência da protagonista, mas também da interferência de vozes de outros personagens, no que antes se organizava como um monólogo a partir da voz principal de Hillé. Tais interferências ocorrem por meio da invasão súbita e desavisada de outras vozes no texto e compõem uma polifonia que remete ao texto dramático, em uma sucessão de diálogos que quase “se atropelam”, devido à proliferação de vozes instaurada por Hilda em seu texto. O trecho a seguir demonstra como Hilda organiza essa estrutura formal, de modo a criar o efeito dramático referido:

um dia a luz, o entender de nós todos, o destino, um dia vou
 compreender, Ehud
 compreender o quê?
 isso de vida e morte, esses porquês

escute, Senhora D, se ao invés desses tratos com o divino, desses luxos do pensamento, tu me fizesses um café, hen? E apalpava, escorria os dedos na minha anca, nas coxas, encostava a boca nos pêlos, no meu mais fundo, dura boca de EHUD, fina úmida e aberta se me tocava (Hilst 2005: 18)

Alcir Pécora enfatiza a prática de Hilda da fusão de todos os gêneros que pratica em um só texto justamente em *A obscena senhora D*, texto em que se encontram

trechos de poesia lírica (seja pela inclusão de versos na narrativa, seja pela adoção de uma prosa ritmada), de diálogo teatral, com sucessão de réplicas (fazendo com que até o chamado fluxo de consciência tome forma dialógica) e mesmo de crônica (ao comentar acontecimentos ou personagens históricos conhecidos). (PÉCORA 2010: 11)

A respeito das interferências no monólogo interior da protagonista, Pécora afirma, nas notas introdutórias de *A obscena Senhora D*: “os fluxos ditos de consciência não negam a potência dramática dos diálogos. (...) De modo algum me parece acaso que *A obscena senhora D* tenha recebido mais de uma bem-sucedida adaptação teatral”⁵ (Hilst 2005: 14). Essa potência dramática a que Pécora se refere é reforçada pela ausência de letras maiúsculas no início das frases, e pela ausência de ponto final em algumas delas, o que gera um efeito de continuidade, numa sucessão de diálogos sem marcações muito claras de início e fim de cada fala, dando a impressão de uma conversa, como na oralidade, em que as vozes dos interlocutores interferem inadvertidamente umas nas outras.

A partir das rupturas e deslizos efetivados na estrutura do texto, Hilda faz dele um extenso fluxo “disforme”, determinado pelo estado emocional da personagem e permeado pelas interferências de outras vozes, gerando o caráter de radicalidade desse texto.

A busca de Deus: abstração e materialidade

Ao tomar consciência da existência da morte, por ter que vivê-la ainda em vida através do luto e da própria degeneração física, Hillé tenta entender o mistério da existência, e o fio condutor de seus questionamentos passa a ser a existência de Deus, já que, em relação ao ente divino, ela se sente abandonada, motivo pelo qual adquire o nome de Senhora D. O novo nome, criado por EHUD, tem origem na palavra *derrelição* – abandono, desamparo.

Ao abordar o pensamento de Georges Bataille em *O Acéfalo*, Eliane Robert Moraes menciona o estudo do filósofo sobre algumas obras de Andre Masson. Nelas, Bataille constata uma aspiração à totalidade que pode “ao mesmo tempo seduzir e

⁵ Retirado das *Notas do organizador*.

inspirar aversão” (Moraes 2002: 223), o que nos remete à noção de abjeção fornecida por Julia Kristeva, já mencionada. Segundo Bataille, na modernidade,

o desejo de “ser totalmente” tem seu fundamento último no drama do homem diante da morte de Deus. Dele resultam dois possíveis sentidos: de um lado a emancipação, que permite ao ser humano libertar-se de Deus para “servir” unicamente ao mundo humano; de outro, sem se opor ao primeiro, está a decisão de “sentir – e viver – o vazio deixado por essa morte” (Moraes 2002: 224).

Em *A obscena senhora D*, a consciência da morte de Deus resulta no segundo sentido apontado por Bataille, pois Hillé vivencia intensamente o vazio deixado por um Deus ausente. A consciência dessa falta faz de Deus o mote central das reflexões de Senhora D, somando-se à reflexão acerca do caráter efêmero das coisas terrestres. Como Deus se faz presente, paradoxalmente, pela ausência, o desamparo da personagem a deixa sem chão, deslocada de um centro, como ela mesma explicita na primeira frase do texto, que abre o livro e insere o leitor em seu universo:

Vi-me afastada do centro de alguma coisa que não sei dar nome, nem porisso (sic) irei à sacristia, teófaga incestuosa, isso não, eu Hillé também chamada por EHUD 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 (Hilst 2005: 17).

A partir da situação de “afastamento do centro de alguma coisa a que não sabe dar nome”, Hillé segue em busca da compreensão desse objeto fugidio, como indica o trecho a seguir: “a vida foi isso de sentir o corpo, contorno, vísceras, respirar, ver, mas nunca compreender. Porisso (sic) é que me recusava muitas vezes, queria o fio lá de cima, o tenso que o OUTRO segura, o OUTRO, entendes? [...] DEUS DEUS” (Hilst 2005: 53). Nessa fala, a personagem faz menção à abstinência sexual que coincide com esse momento de “crise”, em que ela se entrega por inteiro ao ato da reflexão, em detrimento de “sentir o corpo”. Se a vida foi viver e sentir através do corpo, importa agora vivenciar um outro nível de coisas.

A oposição do aspecto físico do corpo à natureza divina demonstra que Hillé situa Deus num plano abstrato, imaterial: “desesperada, EHUD, porque todas as perdas estão aqui na Terra, e o Outro está a salvo, nas lonjuras, em el cielo, a salvo de todas as perdas e tiranias, [...] a salvo pela eternidade” (Hilst 2005: 75). Esse plano inalcançável é caracterizado, fundamentalmente pela distância em relação ao plano terrestre que ocupamos.

No entanto, é possível notar que essa busca pelo ente divino se dá mediante vários modos e que, ao longo da obra em questão, Deus não se situa apenas em um plano abstrato, mas também – e predominantemente – em um plano material, aproximando-se das coisas concretas. A proximidade de Deus do cotidiano e dos objetos materiais se explicita na passagem a seguir, em que a personagem descreve a procura do ente divino em lugares concretos, como se ele fosse igualmente um objeto passível de habitar fisicamente os espaços e cantos da casa:

tateava cantos, vincos, acariciava dobras, quem sabe se nos frisos, nos fios, nas torçuras, no fundo das calças, nos nós, nos visíveis cotidianos, no ínfimo absurdo, nos mínimos, um dia a luz, o entender de nós todos o destino, um dia vou compreender (Hilst 2005: 17).

Diante da permanência do vazio que Hillé tenta preencher, ela não apenas vasculha cantos remotos da casa, como também se deixa possuir, transformando-se em bicho, um ser e um corpo-outro, que busque um alargamento imenso para que caiba em si esse sentir tão vasto, a permanente premonição da existência de Deus. Tal experiência é da ordem de um sentir fundo, cuja origem confunde *dentro* e *fora*, vem de dentro mas se complementa com o fora, assume corpos de bichos para experimentar um sentir de bicho, um sentir-outro, como mostra este fragmento:

procuro a caminhada sem fim, te procuro, vômito, Menino-Porco, ando galopando desde sempre búfalo zebu girafa, derepente (sic) despenco sobre as quatro patas e me afundo nos capins resfolegando, sou um grande animal úmido, lúcido [...], agora eu búfalo mergulho, uns escuros [...], deslizo para dentro de mim [...], eu búfalo sei da morte? eu búfalo rastejo o infinito? (Hilst 2005: 25).

Tal experiência escapa à ordem do humano porque a supera. O corpo já não é suficiente, por isso ele se expande e se mistura com o exterior. Hillé se entrega a um estado de possessão, onde, paradoxalmente, se singulariza. Trata-se, como afirma Deleuze, da descoberta, sob as aparentes pessoas, da

potência de um impessoal, que de modo algum é uma generalidade, mas uma singularidade no mais alto grau: um homem, uma mulher, um animal, um ventre, uma criança... As duas primeiras pessoas do singular não servem de condição à enunciação literária; a literatura só começa quando nasce em nós uma terceira pessoa que nos destitui do poder de dizer Eu (Deleuze 1997: 13).

No caso de Senhora D, Hillé se coloca como Outra para também como Outra sentir as coisas, tentando aproximar-se do que procura. Ela se distende, se desdobra, tornando-se matéria instável, corpo volúvel, transfigurando-se.

Outro modo pelo qual Hillé busca captar o divino é mediante sua nomeação. Na esperança de que um nome possa prover a tal abstração uma existência concreta, Hillé tenta nomeá-la, daí o seu desdobramento em um leque variado de nomes, como “Menino Precioso, Luzidia Divinóide Cabeça” (Hilst 2005: 37). Figuram, ainda, as nomeações “Menino Louco”, “Senhor”, e as formas mais comuns em *A obscena Senhora D* – “Menino-Porco” e sua variante, “Porco-Menino”. Trata-se da proliferação do nome, mecanismo de artificialização do texto que, como explica Severo Sarduy,

consiste em obliterar o significante de um significado dado, substituindo-o não por outro, por distante que este se encontre do primeiro, mas por uma cadeia de significantes que progride

metonimicamente e que termina circunscrevendo o significante ausente, traçando uma órbita ao redor dele, órbita de cuja leitura – que chamaríamos leitura radial – podemos inferi-lo (Sarduy 1979: 62).

É preciso nomear essa coisa que Hillé procura, para dela se aproximar: “o nome das coisas, quem tem o nome das coisas?” (Hilst 2005: 58), indaga a personagem. Entre os efeitos provenientes da proliferação do nome descritos por Sarduy, podemos identificar, simultaneamente, dois, em *A obscena senhora D*. Primeiro, a nomeação proliferante da figura divina “permite e suscita uma leitura radial de atributos, e esta variedade de atribuições que o distingue vai enriquecendo nossa percepção do mesmo” (Sarduy 1979: 64). Assim, o leque de nomes em que se desdobra o significante Deus, na obra de Hilda Hilst, nos permite vislumbrá-lo em suas diversas facetas.

Ao mesmo tempo, o nome nunca basta, pois a personagem nunca alcança a coisa almejada. Ela sabe que não é do nome que depende a existência: “deve haver muita coisa sem nome, milhares de coisas sem nome, e nem porisso (sic) elas deixam de ser o que são” (Hilst 2005: 43). Assim que, ao desdobrar o nome de Deus em uma vasta cadeia de significantes, surge um segundo efeito descrito por Sarduy: a anulação do significado correspondente aos significantes diversos, já que

a cada nova tentativa de constituição, de plenitude, [os significantes] conseguem invalidá-lo, alterar retrospectivamente o sentido esboçado, o projeto sempre inconcluso, irrealizável, da significação (Sarduy 1979: 64).

A exaustiva nomeação de Deus se encerra, portanto, na irrealização, frustração de alcançar aquilo que deseja.

Em *A obscena senhora D*, é pela via da materialidade atribuída à transcendência que Hilda insiste em abordar a temática de Deus. Assim, após aparecer em corpos de bichos ou através de vários nomes, ela surge na atribuição de aspectos terrestres a Deus, mediante sua associação à sujeira, deslocando-o a um plano eminentemente baixo. Esse deslocamento se explicita em algumas passagens, como quando Hillé pensa a presença de Deus em todas as coisas, “no punhal, nas altas matemáticas, no escarro, na pia, [...] no meu vão de escada, nesta palha” (Hilst 2005: 37) e, portanto, “em Ehud morto. [...] Ehud morto possuído de Deus é um todo de carne repulsiva, um esgarçoso de brilho e imundície” (Hilst 2005: 37).

O deslocamento de Deus à esfera terrestre se vê agravado quando a personagem atribui a ele aspectos relativos ao humano, em que o divino praticamente se iguala aos homens ao ter sua imagem concretizada através de uma ideia física e corporal. Isso ocorre quando Hillé sugere a possibilidade de existência de um corpo para Deus, com ênfase em suas partes baixas:

Ai Senhor, tu tens igual a nós o fétido buraco? Escondido atrás mas quantas vezes pensado, escondido atrás, todo espremido, humilde mas demolidor de vaidades [...] Ó buraco, estás aí também no teu Senhor?

Há muito que se louva o todo espremido. Estás destronado quem sabe, Senhor, em favor deste buraco (Hilst 2005: 45).

Com isso, a tentativa incessante de tornar material a figura de Deus resulta na radicalização do rebaixamento da mesma, ocorrência profanatória na literatura de Hilda Hilst que nos interessa evidenciar. Ela consiste na destituição, da divindade, do lugar idealizado que anteriormente ocupava, marcado pela distância, instaurando uma nova lógica em que ela não ocupa mais um lugar de superioridade perante os homens e, portanto, sagrado, mas um lugar profano, que permite a aproximação dos homens de um ser antes marcado por seu cunho inacessível.

Quando pensamos que Hilda atingiu os limites da profanação, ela nos surpreende com uma radicalização da atitude profanatória, que se dá quando a personagem expressa sua intensa vontade de fundir-se a Deus. Essa vontade permeia todos os deslocamentos que já expomos, só que, em dado momento, ela se agrava no texto, irrompendo em algumas falas de Hillé, tais como: “Engolia o corpo de Deus como quem sabe que engole o Mais, o Todo, o Incomensurável” (Hilst 2005: 19) e “Engulo-te homem Cristo no caminho das águas” (Hilst 2005: 67).

A ânsia de encontrar o Deus ausente culmina na vontade de fusão a essa entidade desconhecida, levando a personagem a recorrer à deglutição – mais que encontrar Deus, há o desejo de devorá-lo, senti-lo em seu corpo, dentro de si, como um preenchimento que gera plenitude –, e a boca é o canal para o êxtase, sendo também a via da oralidade, o que remete ao trabalho com as palavras – a fala, a escrita – e também ao prazer pela ingestão da comida, de alimentos. Trata-se do mesmo êxtase experimentado na fusão erótica dos corpos. Assim, Hilda situa Deus no plano do erotismo, ao pensá-lo em uma experiência física, onde ela pudesse senti-lo pela via do corpo.

Cabe dizer que o deslocamento de Deus a um plano material e terreno, em *A obscena senhora D*, não exclui o seu aspecto distanciado, regido por uma concepção idealista que o situa em posição superior ao mundo terreno. É que, ainda que o rebaixamento da figura divina exista de um modo predominante no texto, a constante frustração em encontrar esse objeto faz com que ele, por outro lado, permaneça como uma Ideia, ainda que de forma mais branda, pois existe apenas como consequência do insucesso em alcançar Deus. Dado que este sempre escapa, a distância do lugar sagrado parece ser, de algum modo, repostada. Seu escapamento acaba por reafirmar a distância suprimida por Senhora D.

Ainda assim, o esforço de Hilda se faz no sentido de subverter o lugar canônico de Deus, provocando a comodidade da ideia sacralizada que determina a entidade divina. Dessa forma, Hilda promove rompimentos e abalos que invertem uma determinada lógica, gerando deslocamentos que se inscrevem sob o signo da profanação.

A morte: a terrível face

A perda do centro, pela consciência da inacessibilidade de Deus, se desdobra na questão da existência das coisas no mundo terreno e de sua limitação, devido à

passagem do tempo que nos aproxima cada vez mais da inexorável experiência da morte. Ao indagar sobre o cunho precívél da existência, Hillé reflete sobre a natureza da morte e da própria existência dos seres após a morte, na qual ela convictamente acredita: “por não acreditar na finitude me perdia no absoluto infinito” (Hilst 2005: 19).

Do mesmo modo como a figura de Deus é abordada em duas esferas – de um lado, como abstração; de outro, materialidade –, a figuração da morte em *A obscena Senhora D* se dá também nesses dois aspectos. Como abstração, a morte aparece mediante a crença da personagem na existência do espírito e da alma, que dizem respeito ao ser essencial, que perdura além da vida e além do corpo, existindo, portanto, após a morte. Esse aspecto se faz presente em alguns diálogos com Ehad, o marido, que aos poucos percebemos tratar-se de um plano pós-morte. Já como materialidade, a morte aparece por meio da abordagem do aspecto corporal no fim da vida e mesmo após a morte – os efeitos degradantes do tempo sobre nosso aspecto físico. Essa abordagem fica clara em diversos trechos, como este que se segue: “Memórias, velhice, [...] meu olho morrendo antes de mim, a pálpebra descida, crestada, os ralos cabelos, os dentes que parecem agrandados, as gengivas subindo, procuro um naco de espelho e olho para Hillé sessenta” (Hilst 2005: 71).

A face abstrata da morte, caracterizada pela distância e pela difícil inteligibilidade, não deixa de existir: ambas coexistem no texto. No entanto, Hilda enfatiza de modo predominante a abordagem da morte em seus aspectos materiais. Assim, o que antes era uma reflexão de cunho metafísico acerca da abstração da alma dos seres após a morte culmina em um pensar a morte que passa a envolver a matéria, o próprio corpo.

A partir do momento em que situa o problema da morte no plano material, Hilda alcança seus aspectos mais terríveis e abjetos, entregando-se de forma voraz a um tema delicado e que envolve imagens repulsivas e frequentemente evitadas. O corpo, que aparenta ser exterioridade, pele coesa, fechada, passa a aparecer em sua parte interna: os órgãos, as vísceras, a podridão que habita o interior da pele, da carne visível a olho nu, como no diálogo a seguir:

Por que tudo deve morrer hen Ehad? Por que matam os animais hen? Pra gente comer. É horrível comer, não? Tudo vai descendo pelo tubo, depois vira massa, depois vira bosta. Fecha os olhos e tenta pensar o teu corpo lá dentro. Sangue, mexeção. Pega o microscópio. Ah, eu não. Que coisa a gente, a carne, unha e cabelo, que cores aqui por dentro, violeta vermelho. Te olha. Onde você está agora? To olhando a barriga. É horrível Ehad. E você? To olhando o pulmão. Estufa e espreme. Tudo entra dentro de mim, tudo sai. (Hilst 2005: 42)

A reflexão sobre as mudanças sofridas pelo corpo e pelo organismo com a velhice leva à exploração desse interior horrível e interdito, de que, tal como a morte, parecemos (ou fingimos) nos esquecer. Isso porque as transformações do corpo com o tempo, as deformações e mudanças em seu funcionamento e disposição, não passam da própria morte mostrando sua face inevitável, cada vez mais próxima. Trata-se da abjeção, que reside no aspecto asqueroso e sujo do corpo, trazido por

Hilda na obra em questão quando a personagem Hillé desloca sua reflexão para o plano físico, enfatizando o corpo que se decompõe, e no qual se evidenciam os efeitos do tempo.

Tal relação com a morte constitui um importante elemento transgressor em *A obscena senhora D*, dado o lugar excludente em que os homens situam a morte, que constitui um dos interditos construídos pela cultura, como mostra o estudo de Bataille (1987). Sabemos que todos os seres passam pela experiência da morte, da qual, entretanto, não se lembram com frequência ao longo da vida – ao contrário, os homens, como esclarece Bataille e como aponta Kristeva, se esquivam da morte desde os primórdios. O ritual de isolamento dos cadáveres traduz o sentimento de horror diante dessa experiência, que, embora tenhamos que encarar algum dia, não desejamos lembrar ao longo da vida, devido à nossa incapacidade de suportar tão intrigante destino. A morte é uma experiência terrível por seu aspecto misterioso e inexorável, e diante de tal mistério e inexorabilidade, optamos por apenas deixá-la de lado enquanto vivemos, impondo sobre ela um interdito.

Em *A obscena senhora D*, Hilda transgredir essa interdição, pois, para abordar a morte e na tentativa de entendê-la, a autora não se esquivava nem se contenta com seu mistério. Ela opta por mergulhar fundo no tema, ultrapassando seus limites e levando a reflexão a extremos radicais. Ao trazer à cena principal o processo de degeneração e decomposição corporal, Hilda escancara a obscenidade de Senhora D referida no título da obra, pois promove uma entrega ao aspecto atraente do abjeto, ao invés de repeli-lo. Essa forma de ação demonstra como Hilda percorre um tema tão delicado sem receios, trazendo-o à tona com uma força de quem se mostra capaz de ir além dos limites.

O transe e o delírio: a transgressão do pensamento

Outro aspecto transgressor no texto em questão diz respeito às vias pelas quais Hilda traz o conteúdo abordado, ao procedimento que origina a “massa textual” disforme de que a escrita se constitui em *A obscena senhora D*. Trata-se da ultrapassagem dos limites do pensamento racional que rege a sociedade ocidental. Isso porque o que, de início, aparenta ser um processo reflexivo lúcido e racional escorre cada vez mais para o campo do irracional, até o momento em que alcança um estado próximo à loucura e ao transe, uma espécie de delírio que passa a ser o fundamento do mergulho de Senhora D na morte, o alicerce norteador de seu pensamento nesse processo de busca por respostas impossíveis.

Com isso, somos levados novamente ao pensamento de Bataille, que se caracteriza pela proposta de ir além da lógica ocidental racionalista através de um pensamento que se faz livre de amarras para apenas se deixar fluir, deixando-se levar pelos sentidos e deles tornando-se cada vez mais próximo. Trata-se da lógica desenvolvida pelo filósofo a partir da figura do acéfalo, criatura que tem a cabeça rebaixada ao centro do corpo, apresentando, no lugar do sexo, uma caveira. Como afirma Moraes,

Em *L'expérience intérieure*, [...] encontramos a mesma exigência em manter o pensamento numa posição instável, apresentando uma forma de reflexão igualmente pautada pelo inacabamento. “O homem não pode, de forma alguma, escapar de sua insuficiência” – diz ele [Bataille] no livro, sugerindo que a única decisão humana que efetivamente conta, tanto no plano ético quanto no estético, é a de reivindicar uma atitude soberana diante desse inacabamento. Por certo é essa soberania que o acéfalo de Bataille busca traduzir no seu corpo mutilado; se a cabeça representa a forma perfeita e acabada através da qual o ser humano constrói as certezas ilusórias sobre si mesmo, é precisamente dela que ele deve escapar: “o homem fugirá de sua cabeça como o condenado à prisão” (Moraes 2002: 219).

Escapando da cabeça e vendo-se dominado pela instabilidade, o pensamento deixa que os sentidos venham à tona, em contrapartida ao desvio a que são submetidos pelo pensamento ocidental, que os relega a um campo de exclusão, assim como no corpo temos a disposição “hierárquica” representada pelas posições da cabeça e das “partes baixas”. Em *A obscena senhora D*, podemos dizer que a personagem perde a cabeça, visto que há um processo que se faz mediante um sentir, ou um pressentir profundo, no qual a instabilidade ocupa lugar dominante, estabelecendo-se como lógica norteadora do pensar no texto.

Hillé se entrega às funduras do pensamento, mas, por permanecer constantemente em aguda sensibilidade para o impalpável, o pensamento acaba por abandonar – numa contradição – suas propriedades racionais para se fazer por um sentir em estado apurado. Ainda assim, não há a supressão completa da lucidez quando a personagem divaga. Seu estado envolve uma aguda consciência do mundo, que contraditoriamente a leva ao plano das sensações mágicas de algo sobrenatural e secreto. Hillé deseja a compreensão, mas de uma matéria a que só se pode chegar por esse sentir agudo. Assim, seus canais de sensibilidade estão abertos, e seus poros captam o que a cerca e que os olhos não veem. O processo diz respeito a um pensar que se concretiza pelo sentir, já que tudo o que ela persegue ultrapassa a limitada possibilidade da razão.

Nesse sentido, Hilda “perde a cabeça” e se deixa levar pela lógica labiríntica mencionada por Bataille. Ao abordar algumas obras de artes plásticas, o filósofo relaciona a imagem do labirinto a esse pensamento que se baseia na entrega do homem aos seus pontos de fuga, ao deixar fluir esse pensar acerca das coisas mais obscuras a nosso respeito. Quanto à importância do labirinto no pensamento de Bataille, Moraes esclarece:

Metáfora de intensa significação na obra batailliana, o labirinto representa, no plano arquitetônico, a “forma informe”, posto que dissolve os eixos de orientação, dispersa os sentidos de direção, fazendo o homem perder o norte e, assim, perder a cabeça. Nesse sentido, como observa Hollier, o labirinto devolve o ser humano ao plano horizontal, compondo uma estrutura anti-hierárquica que se contrapõe à verticalidade da pirâmide (Moraes 2002: 219).

Na verdade, Bataille é levado a desenvolver esse modo de pensar em decorrência da natureza dos temas que o interessam – assim como Hilda, questões essenciais, como o mistério da morte e da existência –, temas relativos ao homem e que escapam às limitações do pensamento racional. Tanto que, ainda de acordo com Moraes, Bataille estende a metáfora do labirinto da composição arquitetônica para a própria estrutura do homem:

o autor associa o labirinto à própria composição dos seres, uma vez mais enfatizando a “complexa arquitetura humana”. Reitera-se aqui a idéia de um espaço sem saída – ou, como bem definiu Hollier, de um “excesso sem saída” – que, para Bataille, se constitui como a única saída do homem⁶ (Moraes 2002: 220).

É, portanto, dentro desse espaço sem saída que Hilda trabalha seu texto. Sua reflexão se situa no inacabamento, ao tratar de questões tão difíceis, ao mesmo tempo fortes e delicadas, como a morte, um dos grandes interditos impostos pela cultura, e que Hilda, aos poucos, desconstrói. Podemos dizer que é por tratar de tais temas que Hilda é levada a desfazer as amarras da lógica vigente, chegando ao limite da transgressão, em um salto profundo em direção às experiências interdidas, nas quais é necessário “meter a cabeça e o nariz” sem pudores, como faz Hilda, a exemplo de Bataille, para quem a regra do pensamento só pode ser “jamais sair do labirinto, jamais abrir mão do impasse” (Moraes 2002: 224). Assim, se Hilda começa apenas tateando em seus temas, termina na obscuridade mais profunda, na qual ela promove um deslocamento radical, trazendo-a de volta à luz.

Conclusão

A partir do trânsito ambíguo de Hilda Hilst entre as esferas da consagração e da maldição, em que pareceu situar-se predominantemente na segunda, nossa investigação sobre os prováveis desencadeadores de tal posição e da relação de rejeição que editores e público mantiveram, ao longo de décadas, com a obra de Hilda Hilst nos leva a concluir que a constante reflexão sobre a existência presente em sua obra constitui aspecto-chave para compreender a construção da imagem de escritora maldita. É que esse aspecto evidencia que, na obra de Hilda Hilst, o que está em jogo é a obscenidade e a transgressão.

Dado que o obsceno denota aquilo que omitimos, o que não desejamos mostrar, podemos afirmar que Hilda percorre o caminho inverso, construindo um texto obsceno de modo constante, pois ruma em direção à maior das abjeções e, por conseguinte, à maior das obscenidades: a morte, aspecto insuportável ao homem e no qual desemboca toda a reflexão sobre a existência. Ao privilegiar temas como a existência e a morte, Hilda se situa na contramão de um mundo dominado pelo

⁶ É preciso ter em mente que o pensamento de Georges Bataille, embora comparável ao de Hilda Hilst, surge dentro do contexto de guerra e do surgimento de movimentos artísticos como o Surrealismo, que questionam o sentido da arte diante da atrocidade da guerra.

predomínio das imagens prontas e de uma lógica utilitarista em que, definitivamente, sua literatura não se insere.

Além de trazer conteúdos dessa natureza, os temas percorridos pela autora são tratados através de um modo de dizer que também suscita incômodo, a partir do momento em que Hilda opta por desenvolver um discurso fundado no delírio, contrariando o discurso “são” a que estamos habituados – a linguagem polida da ciência, fundada na clareza, na síntese e na objetividade que, supostamente, nos aproxima de verdades. Esse discurso e a abordagem constante da existência e da finitude do ser compõem um cenário de insuportabilidade, pois de ambos o homem se esquia para que consiga seguir vivendo sem sair de sua zona de conforto.

Cabe observar que, mais que uma literatura marcada pela transgressão, a presença desses aspectos de difícil aceitação evidencia o lugar da literatura de Hilda Hilst na esfera da chamada Alta Literatura, junto a grandes nomes da literatura universal que também produziram obras marcadas pela inquietação com a existência, como Kafka, Beckett e Joyce, os quais, não por acaso, fazem parte da rede de leituras de Hilda Hilst e compõem um quadro de referências que exerceram influência crucial na obra da escritora. Trata-se, assim, de uma literatura que traz uma profundidade temática e formal que nunca consistiu em objeto vendável. Esse fato, no entanto, não retira o potencial transgressor desse tipo de literatura. Diante desse quadro, não seria pertinente tentar desviar a literatura de Hilda Hilst, maquiando-a de uma suportabilidade que possa suscitar uma maior aceitação. Se Hilda fez a sua escolha, demarcando um “território de ação”, uma certa linha através da qual ela se filia a um tipo de literatura na qual se inserem autores como os acima mencionados, talvez possamos dizer apenas que resta ao leitor optar quanto a se permitir ou não embarcar nesta aventura de obscenidade e lucidez, deixando-se levar por essa obra que poderíamos caracterizar como “de desconforto”, pois, tal qual o abjeto, atrai e repele, e por isso tantas vezes se viu relegada a um espaço fora da cena.

HILDA HILST: ACCURSED WRITER?

Abstract: In view of the apparent exclusion of Hilda Hilst’s work by the editorial market for decades and of its difficult reading by the major part of the public, this article aims to understand the image of accursed writer that has been consolidated around her. For this purpose, the way the author puts into practice transgression and profanation procedures in her work will be investigated, through the analysis of *A obscena senhora D (The obscene Madame D)* and the reading of *O erotismo*, by Georges Bataille, *Elogio da profanação*, by Giorgio Agamben, and *Approche de l’abjection*, by Julia Kristeva.

Keywords: transgression; abjection ; obscenity; death.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. Elogio da profanação. In: _____. *Profanações*. Tradução: Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007, pp. 79-85.
- BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Tradução: Antonio Carlos Viana. Porto Alegre: L&PM, 1987.
- DELEUZE, Gilles. A literatura e a vida. In: _____. *Crítica e clínica*. Tradução: Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed. 34, 1997, p. 11-16.
- HILST, Hilda. *A obscena senhora D*. São Paulo: Globo, 2005.
- KRISTEVA, Julia. Approche de l'abjection. In: _____. *Pouvoirs de l'horreur: Essai sur l'abjection*. Éditions du Seuil, 1980, p. 7-39.
- MORAES, Eliane Robert de. O acéfalo. In: _____. *O Corpo Impossível*. São Paulo: Iluminuras, 2002, p. 205-227.
- PAZ, Octavio. *A dupla chama: amor e erotismo*. Tradução: Wladyr Dupont. São Paulo: Siciliano, 1993.
- PÉCORA, ALCIR (org). *Por que ler Hilda Hilst?* São Paulo: Globo, 2010.
- SARDUY, Severo. Por uma ética do desperdício. In: _____. *Escrito sobre um corpo*. Tradução: Ligia Chiappini Moraes Leite e Lúcia Teixeira Wisnik. São Paulo: Perspectiva, 1979, p. 57-79.

ARTIGO RECEBIDO EM 30/09/2013 E APROVADO EM 16/10/2013