

**THAISE MARIA DIAS**

**AGONIA DA CARNE: MÍSTICA E  
EROTISMO EM A *OBSCENA SENHORA D*,  
DE HILDA HILST**

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MONTES CLAROS  
MONTES CLAROS  
JUNHO/2012**

**THAISE MARIA DIAS**

**AGONIA DA CARNE: MÍSTICA E  
EROTISMO EM A *OBSCENA SENHORA D*,  
DE HILDA HILST**

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, da Universidade Estadual de Montes Claros, como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Letras – Estudos Literários.

Área de concentração: Literatura Brasileira

Linha de Pesquisa: Tradição e Modernidade

Orientador: Prof. Dr. Rodrigo Guimarães Silva

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MONTES CLAROS  
MONTES CLAROS  
JUNHO/2012**

D541a Dias, Thaise Maria.

Agonia da carne [manuscrito]: mística e erotismo em *A obscena Senhora D*, de Hilda Hilst. / Thaise Maria Dias. – 2012.

104 f. : il.

Bibliografia: f. 82-86.

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Montes Claros - Unimontes, Programa de Pós-Graduação em Letras – Estudos Literários/PPGL, 2012.

Orientador: Prof. Dr. Rodrigo Guimarães Silva.

1. Literatura brasileira. 2. Hilst, Hilda, 1930 – 2004 - *A obscena Senhora D*. – Estudo. 3. Tradição e modernidade. 4. Mística. 5. Erotismo. I. Silva, Rodrigo Guimarães. II. Universidade Estadual de Montes Claros. III. Título. IV. Título: Mística e erotismo em *A obscena Senhora D*, de Hilda Hilst.



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MONTES CLAROS  
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS/ESTUDOS LITERÁRIOS



Dissertação de Mestrado, intitulada “*Agonia da carne: mística e erotismo em A obscena senhora D, de Hilda Hilst*”, de autoria da mestranda em Letras - Estudos Literários THAISE MARIA DIAS, aprovada pela banca examinadora constituída pelos seguintes professores:

Prof. Dr. Rodrigo Guimarães Silva - Orientador

Prof. Dr. João Bosco Batista - UFSJ

Prof. Dr. Anelito Pereira de Oliveira - Unimontes

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> ILCA VIEIRA DE OLIVEIRA  
Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Letras/Estudos Literários

Montes Claros, 29 de junho de 2012.

*Para ...*

## AGRADECIMENTOS

Aos meus familiares, em especial, aos meus filhos: Pablo, Evantuir e Thaynara, na esperança de que me perdoem por não ter conseguido evitar que os estilhaços dos meus ferimentos os atingissem

A Guiomar Landy de Brito e Freitas, onde começa meu percurso pela literatura

A minha amiga Ana Gabriela Ribeiro

Ao meu amigo Fernando Queiroz que nas sextas-feiras se transforma em James Matthew Barrie

Aos colegas do mestrado, de modo muito carinhoso agradeço Gilson Neves, Hamilton Carlos Souto e Ednéia Rodrigues Ribeiro.

Aos professores do programa, especialmente Anelito de Oliveira e Fábio Figueiredo pelas contribuições na banca de qualificação

A professora Vera Queiroz, que atendeu gentilmente minhas solicitações

“As meninas” da secretaria do mestrado: Andréia, Jacqueline, Amanda e Cássia

Agradeço imensamente Alcir Pécora

Por fim, agradeço ao meu orientador e amigo Rodrigo Guimarães

E a Hilda Hilst pelo abrigo

*Percebo, afundando, que a única verdade do homem é ser uma súplica sem resposta.*

*Georges Bataille*

## RESUMO

Este estudo é uma tentativa de compreensão da complexa narrativa *A obscena senhora D*, de Hilda Hilst, texto que se apresenta como um gesto de escritura marcado pela ruptura com valores estético-literários canônicos. A abordagem se efetiva a partir da percepção de uma relação entre mística e erotismo na escritura hilstiana, uma relação estranha entre corpo e alma, um problema que marca o discurso místico ao longo da história da civilização ocidental.

**PALAVRAS-CHAVE:** Literatura brasileira, Tradição e Modernidade, Hilda Hilst, Mística, Erotismo.

## RESUMÉ

Cet'étude est une tentative de compréhension du complexe récit *A obscena senhora D*, de Hilda Hilst, texte qui est présenté comme un geste d'écriture marquée par la rupture avec valeurs esthétique-littéraires canoniques. L'approche s'effectue à partir de la perception d'une relation entre mystique et érotisme dans l'écriture hilstienne, une relation étrange entre le corps et l'âme, un problème qui marque le discours mystique à travers l'histoire de la civilisation occidentale.

**MOTS-CLÉS:** Littérature brésilienne, Tradition et Modernité, Hilda Hilst, Mystique, Érotisme.

## SUMÁRIO

### INTRODUÇÃO

#### 1- CAPÍTULO I

1.1 O espelho hilstiano..... 13

1.2 Hillé: a agonia da carne..... 23

#### 2- CAPÍTULO II

2.1 Entre abismos e peixes de papel pardo, o deserto: limiar entre o profano  
e a experiência mística..... 34

#### 3- CAPÍTULO III

3.1 Gozo e finitude: Deus, uma tampinha prateada ou  
o sentimento do absurdo..... 57

### CONSIDERAÇÕES FINAIS ou da colheita de crisântemos amarelo

### REFERÊNCIA BIBLLIOGRÁFICA

### ANEXOS

## INTRODUÇÃO

*Aflicção de ser eu e não ser outra  
E a um só tempo múltipla e imóvel*

*(Sonetos que não são)*

*Hilda Hilst*

Minhas primeiras leituras da obra de Hilda Hilst deram-se da seguinte maneira: havia lido alguns poemas e entrevistas aqui e acolá, até que certa noite um noticiário de televisão anunciou a morte da autora, finalizando a notícia com a imagem da escritora na varanda da Casa do Sol, de chapéu e túnica dando adeus ou, como era seu desejo, indo ao encontro de Deus. Fiquei profundamente comovida com aquela imagem e descobri, naquele instante, que devia ler sua obra com toda atenção e dedicação que certamente aquela mulher merecia. Deuse, assim, este encontro, facilitado pelo meu filho, que já era seu leitor e possuía vários livros da autora. Livros que nunca mais devolvi e que passaram a ocupar um lugar significativo em minha vida. Eu, que sempre estive no mundo ao modo de um cão sem dono, encontrei no texto hilstiano (à semelhança do que ocorreu com outros cães vira-latas na Casa do Sol) um abrigo.

Escrever de modo ordenado, prescrito, com *dead line*, não é fácil, especialmente em meio ao barulho da vizinhança. Tento administrar meu caos interior e escrevo a maldizer meu destino de cidadã, moradora desta cidade sem sedução; escolho escrever no meio da noite, ao som do canto incessante das cigarras. Eu, que sou afeita ao silêncio dos mosteiros, acabo forçada a fundar um *vão* para mim, uma gruta-esconderijo, um pequeno quarto recheado de coisas que dificulte a entrada de barulho (penso em Proust e as paredes de cortiça, que inveja!). Neste *vão* – cativo eleito –, preservo a voz de Nina Simone e dos espectros que povoam minha imaginação, meus sonhos cada vez mais intangíveis, penso em Sartre e tenho pena de mim. Imersa em minha desmedida solidão e sob o olhar do meu gato, restam-me leituras por levar adiante e a angústia de ter um prazo a cumprir, um tempo a roer assustadoramente o relógio, despedaçando as horas que, como monstros, avançam sobre mim.

Assim, em meio a esta aflição de “ser eu e não outra”, penso em cortar os pulsos, ou em fazer um inventário; na dúvida, corto os cabelos. E escrevo. Às vezes escrevo à luz de velas e penso em Bachelard e nesses instantes a vida não parece tão cruel (Camus/Rosset); deixo de lado Schopenhauer e uma paisagem de Varsóvia (ao modo de Kieślowski) que trago em mim, e ensaio alguma alegria, rodopio pela “gruta” ao som de *Song for my father* (Horace Silver) e tomo uma taça de vinho: um brinde a Mora Fuentes!

Escrevo entre lápis, livros e algumas lágrimas, tentando ir além da leitura, para falar com Derrida, além ao menos da legibilidade do legível<sup>1</sup> ou *do que se mostra tanto*. Tento produzir uma “escrita das vísceras”, que se esquivava da máquina cultural de que fala Antonin Artaud, “horripilante e trituradora de singularidades.”<sup>2</sup> Desse modo, este texto, mais que cumprir uma determinação do programa de mestrado, é, antes, uma necessidade pessoal, uma possibilidade de transcendência. Certamente, incorrerei aqui, mais uma vez, no “excesso” de admiração que tenho por Hilda Hilst, mas, sem poder fugir à minha natureza passional e dramática, assumo e colho o fruto dos meus atos, da minha dramaticidade (Hegel). Fruto este que se pode chamar de “intuição selvagem”, espécie de experiência particular do pensamento que, embora sustentado em grande parte pela filosofia, portanto, pela razão, teve como guia o coração, este lugar-gruta que hospeda o animal rilkeano.<sup>3</sup>

E por andar assim, a hospedar o que lá fora vagueia, é que em meio à extensa obra da autora, foi possível recortar um livro em especial, por sua importância no conjunto de sua produção em prosa poética e, principalmente, por apresentar ali questões que sempre rondaram meu desejo de entendimento do mundo: trata-se de *A obscena senhora D*, novela publicada em 1982, cuja narrativa possui uma estrutura organizada com princípio, meio e fim e que, conforme afirma Alcir Pécora, consiste numa espécie de compêndio de todo o trabalho da escritora, onde se cruzam os grandes temas e registros da prosa de ficção que Hilda Hilst praticou.<sup>4</sup>

Este estudo se dá a partir da marca da mística e do erotismo entrelaçados na simultaneidade da escritura hilstiana sob a perspectiva da carne/corpo ou do mal-estar da alma (como aparece em Platão) em face da dimensão corpórea e da influência desse problema nas

---

<sup>1</sup> DERRIDA, 1995c, p. 17.

<sup>2</sup> ARTAUD *apud* LINS, 1999, p. 10.

<sup>3</sup> RILKE, 2000, p. 185.

<sup>4</sup> PÉCORA, Alcir. Nota do organizador. In: HILST, 2001, p. 12.

formas da experiência mística na tradição ocidental. O texto é dividido em três capítulos, nos quais me detive sobre diferentes aspectos teóricos e sua relação com o livro em questão.

Na primeira parte do primeiro capítulo, apresento um breve histórico da trajetória de Hilda Hilst, localizando alguns livros dentro da sua produção literária que de algum modo contribuem para a compreensão das questões aqui abordadas. Algumas das suas referências são mencionadas, para, em seguida, com mais precisão, situar a poética hilstiana. Para tanto, pensei suas motivações internas e externas, próximas e distantes, no tempo e no espaço, que possibilitaram caracterizar o texto em questão como um gesto escritural marcado pela transgressão, na medida em que ali aparecem diferentes gêneros da tradição de modo “anárquico”. Desse modo, Hilda Hilst define para sua escrita um estilo híbrido que apresenta formas independentes das estabelecidas pela norma canônica, como foi possível confirmar a partir dos textos de Alcir Pécora, Hugo Friedrich, João Luiz Lafetá, Silviano Santiago, Afrânio Coutinho e Vera Queiroz. Na segunda parte do capítulo, tento definir o que aqui é considerado como uma escritura marcada pela agonia da carne, a partir de algumas questões que aparecem no referido livro, como a condição da narradora-personagem, ostensivamente demarcada pelo nome “Hillé”, que aproximo da *hylé* grega (matéria/*khôra*), uma tentativa de confirmar a angústia da personagem às voltas com uma materialidade carnal que anseia parentesco com o divino, angústia reforçada e representada imagetivamente pelo segundo nome: “D” (arco e reta), que conduziu a busca por um possível entendimento da configuração da carne-corpo como aquilo que distancia o homem de Deus e que possibilita, creio, definir a escritura hilstiana como desejo e pergunta sobre Deus. Tais apontamentos se dão a partir dos textos de Jacques Derrida, Platão, Eliane Robert Moraes, Roland Barthes, Antonin Artaud e Daniel Lins.

No segundo capítulo, aponto como erotismo e pornografia se apresentam no referido livro, e, ao demarcar o que há de obsceno na senhora D, foi possível estabelecer a dicotomia instaurada pela personagem entre o sagrado e o profano, definindo-os como duas situações existenciais assumidas pelo homem ao longo de sua história, conforme demonstra Mircea Eliade. Tal situação remete à compreensão do substrato místico no texto hilstiano. Um possível entendimento destas questões se fez a partir dos enunciados de Platão sobre o corpo, a alma e o divino, e de Henrique Cláudio de Lima Vaz sobre as formas da experiência mística na tradição ocidental, além dos apontamentos de María Zambrano. A relação entre erotismo e

experiência mística no referido livro foi estabelecida a partir de Octavio Paz, Platão e Georges Bataille. Neste capítulo, tentei também fazer uma análise do vão da escada – lugar de domicílio da personagem – que comparo ao deserto, a fim de compreender como emerge a relação entre Deus e o *locus* de vivência da experiência mística na tradição cristã. Esta relação traça o roteiro de acercamento do transcendente pela senhora D. Para embasar esses argumentos, recorri ainda a Eliane Robert Moraes, Sandra M. Lapeiz, Susan Sontag, Jacques Derrida e Vincenzo Vitiello.

No terceiro capítulo a proposta é seguir o roteiro da senhora D na busca pelo transcendente por um veio blasfematório e escatológico que aparece nos múltiplos nomes que a personagem atribui a Deus. E, em meio ao caos de um mundo despojado dos cenários que mascaram a bestialidade humana e os grilhões do “real”, o desejo de acercamento do transcendente conduz Hillé ao tema do envelhecimento e da morte, confrontados no instante em que esta parece dilacerada por um vazio eloquente a instaurar o sentimento de Absurdo da existência. Estas questões foram elaboradas em interlocução com María Zambrano, Albert Camus, Jacques Derrida, Alcir Pécora e Vera Queiroz.

Como leitora-experimentadora que sou do texto hilstiano, é bem provável que entrego aqui uma “escrita-dor”,<sup>5</sup> sintomática, que denuncie que eu talvez não tenha conseguido passar pelo texto hilstiano (textovisgo) sem me deixar contaminar, que não tenha conseguido tomar o devido distanciamento que “a obsessão da palavra clara” exige. Até porque a prosa ficcional em questão é um labirinto. Um emaranhado de instâncias enunciativas que não são claramente demarcadas, um fluxo que jorra e arrasta consigo o que houver pela frente. Assim, este texto é o reflexo das leituras de alguém que adentrou o texto hilstiano sem ressalvas, e, ao vagar por seus “desertos”, por suas paisagens-abismos, sem promessa de consolo ou cura, deparou-se, de repente, com uma cintilância tão bela quanto cruel, própria daqueles textos repletos de clorofila e vitalidade que não permitem que deles se aproxime com ressalvas, temendo confundir-se com as inúmeras miragens que se solidificam e evaporam com a mesma facilidade. Quando se avista o oásis hilstiano, já é tarde para se certificar se é miragem ou não. O mergulho nesse “poço” ocorre no ato de abertura do livro. Pode-se emergir e não mais passar pelas águas turvas dessa escritura; ou pode-se fazer dela um abrigo. Foi o que se deu comigo.

---

<sup>5</sup> LINS, 1999, p. 14.

*Porco-poeta que me sei, na cegueira, no charco  
À espera da Tua Fome, permita-me a pergunta  
Senhor de porcos e de homens:  
Ouviste acaso, ou te foi familiar  
Um verbo que nos baixios daqui muito se ouve  
O verbo amar?*

*Porque na cegueira, no charco  
Na trama dos vocábulos  
Na decantada lâmina enterrada  
Na minha axila de pêlos e de carne  
Na esteira de palha que me envolve a alma*

*Do verbo apenas entrevi o contorno breve:  
É coisa de morrer e de matar mas tem som de sorriso.  
Sangra, estilhaça, devora, e por isso  
De entender-lhe o cerne não me foi dada a hora.*

*É verbo?  
Ou sobrenome de um deus prenhe de humor  
Na périplo aventura da conquista?*

*(Amavisse)  
Hilda Hilst*

## CAPÍTULO 1 – O ESPELHO HILSTIANO

*Reflete-me. Sou teu destino e poente.*

*(Da noite)*

*Hilda Hilst*

*(...) o que podem saber as mulheres além de filosofias de cozinha? Bem disse Lupércio Leonardo que se pode muito bem filosofar e preparar o jantar. E eu costumo dizer, vendo estas insignificâncias: se Aristóteles tivesse cozinhado, muito mais teria escrito.*

*(Letras sobre o espelho)*

*Sóror Juana Inés de La Cruz*

Metade céu, metade terra, “porca com vontade de ter asas”, brinquedo híbrido de Deus, esse “Porco-Menino-Louco Construtor do mundo”, Hilda Hilst (1930-2004) só poderia imprimir suas tessituras sobre a abissal ponte que sua literatura ergue sobre a beleza, cuja primeira referência é a mãe Bebecilda Vaz Cardoso, de quem herdou tal beleza: Hilst foi considerada a mulher mais bela da sua geração. A loucura: “só três noites de amor, só três noites de amor”<sup>6</sup> era o que lhe pedia o pai, o poeta-louco Apolônio de Almeida Prado Hilst, em meio a um surto de esquizofrenia, para morrer pouco tempo depois.

Beleza, amor, loucura e morte, intrinsecamente entrelaçados na busca obsessiva pelo transcendente – “uma Idéia que em mim se faz e não repousa” –<sup>7</sup> marcam definitivamente a escrita hilstiana e, além de exasperar o estado agônico de alguém que só encontra o vazio como eco das suas perguntas, unem-se num tristíssimo e severo silêncio, anunciado em um poema de 1990: “inicie mil vezes o diálogo. Não há jeito [...]”,<sup>8</sup> para depois consumir-se em um dia como outro qualquer de fevereiro, quando se dá o encontro entre “duas fortes

<sup>6</sup> CARDERNOS DE LITERATURA, 1999, p. 05.

<sup>7</sup> HILST, 2002, p. 29.

<sup>8</sup> HILST, 2002, p. 227.

mulheres”,<sup>9</sup> Hilda e a Morte, celebração final daquilo que sempre foi salpicado de “negro, de doçuras e iras” e que no fim, só líquida se fez suportável: a vida.<sup>10</sup>

Em São Paulo, no ano de 1945, morando sozinha e vivendo na boemia em meio à efervescência cultural da cidade: cinema, teatro, dança, literatura, arquitetura, anseio de liberdade sexual e política, festas, homenagens e viagens à Europa, a autora imprimia à sua volta “um traço de saudável libertinagem”,<sup>11</sup> com um comportamento muito ousado para a época, e, sobretudo, para a alta sociedade paulistana dos anos de 1950/1960. Em 1963, após ler *Carta a El Grego*, do escritor Nikos Kazantzákis (1883-1957), Hilda Hilst resolve abandonar o modo de vida que levava até então, e tornar-se reclusa na casa que batizou com o nome de Casa do Sol, dedicando-se integralmente à literatura. Entre outras ideias, o livro de Kazantzakis defende a necessidade de isolar-se do mundo. Desse livro, a poeta retira inspiração para estar em contato com a natureza e centrar toda a atenção na sua produção literária.

A chácara, onde se localiza a Casa do Sol, fica a onze quilômetros de Campinas, protegida por um alto portão de ferro, cujo topo guarda a inscrição HH. Nesse refúgio, a poeta cria forte ligação com a terra, cultiva uma vida rústica e fortalece seu elo com a espiritualidade. A Casa do Sol passa a ser lugar de referência para outros escritores, como Caio Fernando Abreu (1949-1996) e José Mora Fuentes (1951-2009). Torna-se, ainda, uma espécie de ponto de referência também para bichos abandonados. Entre cães entregues por desconhecidos e outros adotados pela escritora, a matilha na década de 1990 era composta por noventa animais, restando aproximadamente trinta e cinco na ocasião da morte da autora. É neste lugar, com sua arquitetura inspirada nos mosteiros, em comunhão com a natureza e com a espiritualidade, exilada em seu ofício de poeta, que Hilda Hilst viverá até sua morte, ocorrida em 04 de fevereiro de 2004.

Poeta, ficcionista e dramaturga, Hilda Hilst é autora de uma obra ousada que expressa uma ânsia de fusão erótica entre o humano e o divino, configurando uma das mais intensas buscas de compreensão e superação dos limites da existência. Sua produção literária tem início em 1950 com a poesia e enfoca questões cruciais do seu tempo: a liberdade feminina e apropriação do discurso amoroso masculino, afirmando seu mal-estar no lugar

---

<sup>9</sup> HILST, 2003, p. 30.

<sup>10</sup> HILST, 2004, p. 103.

<sup>11</sup> VOGT, 1999, p. 18.

tradicionalmente definido para o feminino, como se vê em *Presságio*, livro de 1950, publicado quando ainda era aluna do curso de Direito.

É importante localizar alguns livros dentro de sua produção literária, por apresentarem algumas questões que ressoam neste estudo. É o caso de *Qadós* (1973), cuja grafia alteraria para *Kadosh* em 2002, tematiza o tempo, o erótico, o espiritual, a situação política no Brasil, o exílio (no quarto, ninho-masmorra) e sua dimensão de ascese.<sup>12</sup> A Palavra *Qadosh* vem do hebraico e, em seu sentido bíblico, designa aquilo que está separado, apartado. Richard Sennett comenta a presença desse termo no Levítico: “você deve ser *Qedoshim*, pois eu, o Senhor, seu Deus, sou *Qadosh*”. Sugere também que *Qadosh* pode ser aproximado dos termos em latim *sanctus* e *sacer* (sagrado e maldito), “para entendermos que a existência de sinagogas, no gueto de Veneza, significava para os judeus a transformação de um espaço maldito em lugar sagrado.”<sup>13</sup> Aqui o espaço “maldito”, o “gueto”, no qual o sujeito está confinado, pode ser, além do espaço físico, o corpo, posto que ele é objeto de inúmeras indagações nos textos que compõem esse livro, demarcando a distância entre o humano e o divino, questão fundamental para este estudo. *Com os meus olhos de cão e outras novelas* (1986) é outro livro de ficção que dialoga com esta pesquisa, ao apresentar o personagem Amós Kéres como duplo de Hillé, protagonista de *A obscena senhora D*. Ambos guardam semelhança em relação ao movimento espiritual: o acercamento do transcendente, a negação da casa, da vida social e familiar. Hillé e Amós são prisioneiros da iluminação mística que os conduzem a uma espécie de “ontologia selvagem”<sup>14</sup> marcada pela presença de porcos e cachorros. *Estar sendo. Ter sido* (ficção) publicado em 1997 é mais um livro que dá continuidade ao desejo de Deus, e, como Hillé e Amós Kéres, o personagem Vittorio (os três, personagens-máscara de Hilda Hilst)<sup>15</sup> faz um “inventário impiedoso” da existência conservando o vigor obsceno que perpassa *A obscena senhora D* e *Com os meus olhos de cão*, formando, portanto, um tríptico, cujos elementos permitem pensar o sujeito em face da futilidade e selvageria humana, como expressa Hillé: “[...] e se a gente mastigasse a carne um

---

<sup>12</sup> HILST, 1973, p. 66.

<sup>13</sup> SENNETT, 2006, p. 203.

<sup>14</sup> MERLEAU-PONTY, 2005, p. 59.

<sup>15</sup> MACHADO; DUARTE, 1997, p. 119.

do outro, que gosto?”,<sup>16</sup> em busca também, de entendimento do mundo, possuídos pelo aporético desejo de Deus.

Hilda Hilst constitui uma singularidade no âmbito da literatura brasileira. Sua escrita é fruto de vasta leitura e árdua disciplina, e muitas são as suas referências literárias, filosóficas, cinematográficas e até científicas, de que se destacam: Georges Bataille, Catulo, Cioran, Edmund Husserl, Ernest Becker, Martin Heidegger, Joyce, Jorge de Lima, Carl Gustav Jung, Nikos Kazantzákis, Kierkegaard, Karl Marx, Nietzsche, Oscar Wilde, Päär Lägerkvist, Platão, Plotino, Samuel Beckett, Santa Teresa d’Ávila, Simone Weil, Sórór Juana Inês de la Cruz, Tolstoi, Wittgenstein, além de Ingmar Bergman, Andrei Tarkóvski e Akira Kurosawa, referências citadas em muitos dos seus livros e em entrevistas concedidas pela autora.

Considerada a mais forte representante na literatura brasileira da linhagem dos *malditos*,<sup>17</sup> Hilda Hilst impregnou a literatura brasileira de um legado de cunho erótico, talvez mesmo obsceno, na medida em que sua escrita traz à cena aquilo que deveria ficar fora, transgredindo a ordem das coisas com seu interrogatório sobre Deus e os entes, com sua obstinada subversão entre o alto e o baixo, escandalizando o mundo acadêmico com sua adesão à “pornografia” e com a utilização “anárquica dos gêneros” literários, estilhaçando sua própria medida.<sup>18</sup> O texto hilstiano apresenta-se como um “bicho medonho”, valendo-me de uma expressão da própria Hilda Hilst, que ainda assusta aqueles que arriscam adentrar as clareiras desse bosque de figueiras cercado de sombras, mas “quem se aventurar, [...] terá submergido num mundo intrépido, de terror e tremor, de beleza indescritível e de uma fascinante prospecção filosófica sobre o Tempo, a Morte, o Medo, o Horror, a Busca.”<sup>19</sup>

A lírica hilstiana possui as características identificadas por Hugo Friedrich em sua análise da estrutura da lírica moderna, quais sejam, obscuridade e mistério, junção que, segundo Friedrich, faz emergir uma tensão dissonante que é um dos objetivos das artes modernas.<sup>20</sup> Todavia, torna-se difícil classificar a literatura hilstiana em um determinado movimento, uma vez que, ali, aparecem conforme explica Pécora, “diferentes gêneros da tradição: os cantares bíblicos, a cantiga galaico-portuguesa, a canção petrarquista, a poesia

---

<sup>16</sup> HILST, 2001, p. 42.

<sup>17</sup> CÂNDIDO, 1989, p. 23-38.

<sup>18</sup> HILST, 2004, p. 107.

<sup>19</sup> RIBEIRO, 1997, p. 12.

<sup>20</sup> FRIEDRICH, 1978, p. 15.

mística espanhola, o idílio árcade e a novela epistolar libertina”,<sup>21</sup> visto que, ainda segundo Pécora, Hilda Hilst articula em um só texto todos os gêneros, demarcando sua liberdade para fazer o que seria permitido e subverter a ordem com um estilo híbrido que apresenta formas impensadas e independentes das estabelecidas pela norma canônica.<sup>22</sup>

Situada entre aquilo que se chamou Geração de 45 (Terceira Geração Modernista) e o Movimento Concretista de meados dos anos 50, a autora testemunha o fim da Segunda Guerra Mundial, o início da Era Atômica, a publicação da Declaração dos Direitos do Homem e a Guerra Fria. No Brasil, a queda do governo Vargas, que põe fim ao Estado Novo, a euforia democrática do governo de Juscelino Kubitschek e o golpe militar de 1964 que, como se sabe, dá início a ditadura. O gesto inicial de ruptura com a ordem do dia será questionar o lugar estabelecido para o feminino, como aparece em seus primeiros livros de poesia. Ciente da violência visível tanto quanto da invisível, de que fala Silviano Santiago no texto “Poder e Alegria”,<sup>23</sup> Hilda Hilst escreve sua dramaturgia, seu “Teatro de resistência”.

Caio Fernando Abreu é um dos que, ao descrever o lado subversivo da autora, mais se aproxima do entendimento que tenho acerca da postura crítica de Hilda Hilst. Em carta datada de 29 de abril de 1969 e reproduzida nos Cadernos de Literatura, ele comenta: “sem ser planfetária nem dogmática, você é a criatura mais subversiva do país. Porque você não subverte politicamente, nem religiosamente, nem mesmo familiarmente – o que seria pouco: você subverte o âmago do ser humano.”<sup>24</sup> Assim, Hilst fez sua literatura: insinuando-se como “rachadura em concreto”, “pensando palavras como quem pensa feridas.”

Estas questões impedem enquadrá-la em um determinado movimento da literatura nacional, como o Movimento Modernista Brasileiro. Partindo das definições e questões apontadas por João Luiz Lafetá, no ensaio “A poesia em 1970”, vê-se que Hilda Hilst não representa o grupo dos Experimentalistas, apesar de dialogar de certo modo com os concretos através dos poemas de *Exercícios para uma idéia* (1959/1967). Também não se enquadra no grupo que faz Poesia Empenhada ou Engajada, tampouco era simpatizante do Tropicalismo, embora não fosse apolítica; era, digamos, antipolítica, na medida em que recusava o país (das bandalheiras), incluindo-o no pior dos mundos, “[...] terra devastada onde o poder injusto e

---

<sup>21</sup> PÉCORA, 2010, p. 11.

<sup>22</sup> PÉCORA, 2010, p. 16.

<sup>23</sup> SANTIAGO, 2002, p. 19.

<sup>24</sup> ABREU, 1999, p. 22.

ilegítimo pactua com a venalidade e a ignorância por meio da celebração da malandragem e do triunfalismo nacional-popular-carnavalizante”,<sup>25</sup> sobre cujo cotidiano a escritora teceu veementes críticas tanto em livros, quanto em entrevistas.

Hilda Hilst fica a salvo da Censura Federal que assola o Brasil neste período (1964 a 1985) devido ao fato de que suas publicações eram muito restritas, com pouca ou nenhuma distribuição, e por sua linguagem erudita. Talvez, também por esses fatores, ela não figure em textos ou livros didáticos que situam os escritores nesse ou naquele movimento. Para Alcir Pécora, a obra de Hilda Hilst manteve “distância dos valores modernistas predominantes no Brasil, sobretudo no que toca à questão do conteúdo “nacional” da literatura, que simplesmente não se põe para ela”,<sup>26</sup> suas questões eram de ordem dramática, trágica, onde o homem é compreendido como criatura de um dia (*brotós*), efêmera, em luta constante contra a tirania, o capitalismo, a hipocrisia. Assim ela define sua literatura:

os conceitos de tempo, de deterioração, morte e finitude são veículos, agentes da angústia para o ser humano. Meu trabalho tenta perceber o que passa, o que acontece no homem naquela porção que tem a ver com suas raízes mais profundas. Todo exterior é perecível, só a tentativa humana de relação com o infinito é que é permanência. Registrar o possível eterno: minhas personagens tentam se dizer no mais difícil de ser verbalizado, pois tentam tocar na extremidade de uma corda cuja outra extremidade está presa a uma forma, essa sim, imperecível: o que mais me interessa são as relações do homem com isso, esse eterno ser/estar.<sup>27</sup>

Contudo, o número de textos sobre a produção literária da autora ainda é relativamente pequeno<sup>28</sup> e, segundo Pécora, falta ainda uma crítica que seja “abrangente e esclarecedora” sobre a obra hilstiana. A razão disso pode estar no fato de que a imagem da escritora frequentemente se sobrepôs a sua obra. Na década de 1970, Hilda Hilst declarou publicamente seu interesse por experiências paranormais. Após ler *Telefone para o além*, de Friederich

---

<sup>25</sup> PÉCORA, 2010, p. 26-27.

<sup>26</sup> PÉCORA, 2010, p. 09.

<sup>27</sup> HILST, 1999, p. 86.

<sup>28</sup> Entre as dissertações e teses publicadas, registro alguns trabalhos que dialogam de certa forma com esta pesquisa, entre eles estão: “*A obscena senhora D*, de Hilda Hilst, e as relações entre eros, tânatos e logos” de Cinara Leite (UFPB/2007), dissertação de mestrado. “Na falha da gramática, a carne: a pornografia em Hilda Hilst” de Ronnie Francisco (UFMG/2007), dissertação de mestrado. “Deslimites da prosa ficcional em Hilda Hilst: uma leitura de “*Fluxo*”, *Estar sendo. Ter sido, Tu não te moves de ti* e *A obscena senhora D*”, de José Antônio Cavalcanti (UFRJ/2010), tese de doutorado.

Jurgenson (1903-1987), passa a gravar, na Casa do Sol, vozes de outras dimensões, chegando a participar do V Colóquio Brasileiro de Parapsicologia para falar de suas pesquisas e apresentar os resultados de suas gravações. Além disso, a poeta dizia que via e recebia a visita de discos voadores. Por conta dessas declarações, agravadas pelo uso de bebidas alcoólicas, que o público considerava excessivo, Hilda Hilst foi muitas vezes motivo de deboche. Como não chegou a experimentar o devido reconhecimento pelo seu trabalho (já que antes de 2001, não se encontrava um livro seu nas livrarias), experimenta o descrédito de amigos e de parte da crítica ao anunciar sua adesão à “pornografia” em 1990, quando publica os dois primeiros títulos da chamada tetralogia obscena, atitude marcada pelo desejo de se tornar consumível, de aumentar a venda de seus livros, de ser reconhecida,<sup>29</sup> situação que se converteu numa espécie de “dialética do ultraje”, em que, conforme Susan Sontag, o autor busca “tornar sua obra repulsiva, obscura, inacessível, em suma, oferece o que é, ou parece ser *não*-desejado”<sup>30</sup> pelo público leitor, manobra que, em Hilda Hilst, acabou por ampliar ainda mais a incomunicabilidade (da qual a autora já se queixava) entre o leitor e a obra: a maldição do Potlatch.<sup>31</sup>

Valentin Facioli afirma que o isolamento da autora produziu um efeito multiplicador de distância na medida em que “certa indiferença acadêmica, ou de público, tem a ver com o comportamento do escritor perante o mercado, a imprensa, o badalo da literatura no mundo massificado de hoje em dia”,<sup>32</sup> mas parece que Hilst não se rendeu a esses valores, e, mantendo-se confinada em sua “torre de capim”, resistiu indomesticável aos barulhos do mundo exterior. Hoje, não resta dúvida de que Hilst é, de fato, uma das grandes escritoras brasileiras, todavia, como aponta Vera Queiroz, sua obra ainda

[...] transita meio nômade entre o reconhecimento de sua excelência por alguns que têm sido literalmente fígados por seu verbo incandescente, e uma acanhada recepção, seja pelo público leitor, seja pela academia, onde seus textos podem ser objetos de teses e dissertações, mas não ocupam lugar nas salas de aula.<sup>33</sup>

---

<sup>29</sup> DESTRI; DINIZ, 2002, p. 32.

<sup>30</sup> SONTAG, 1987, p. 45.

<sup>31</sup> CASTELLO, 1999, p. 94.

<sup>32</sup> FACIOLI, 2007, p. 53.

<sup>33</sup> QUEIROZ, 2005, p. 92.

Essa ausência em sala de aula é, possivelmente, um desdobramento da fusão estabelecida entre a autora e a obra, que acabou por ofuscar a singularidade que a define. Singularidade radical: “Hilda Hilst é a única escritora que se parece com Hilda Hilst”,<sup>34</sup> afirma Paulo Roberto Pires. A marca inicial de tal diferença é a pluralidade de criação que resultou em um total de quarenta livros, em quatro gêneros diferentes: poesia, prosa de ficção, teatro e crônica, elaborados em um processo de criação que se dava de modo distinto. Hilda Hilst descreveu a diferença existente entre a criação da poesia e da prosa de ficção. A poesia seria da ordem da inspiração, precedida por muitas leituras. Segundo a autora, uma espécie de estado febril tomava-a por dias consecutivos. Durante esse tempo, os versos “vinham” e eram “recebidos” a qualquer momento, enquanto durasse o que ela chamou de “estado poético.” Já o processo de criação da prosa de ficção exigia certa disciplina, o que não eliminava a inspiração, já que a escrita iniciava-se a partir de uma frase ou do nome de algum personagem igualmente intuído que, a partir daí, desencadeava a construção do texto, seguido por um ritual que consistia em acordar cedo, trancar-se no escritório e escrever em média trezentas palavras por dia.<sup>35</sup>

Usando de extrema liberdade para compor suas narrativas, Hilda Hilst subverte as convenções do discurso escrito, abolindo, por exemplo, os sinais gráficos e as maiúsculas após o ponto final. Transgride os limites entre o real e o ficcional ao levar para dentro do texto pessoas “reais”, transformando-as em personagens. Segundo Vera Queiroz, “não há limites na obra de Hilst para o uso dos modos e dos recursos literários onde a linguagem funciona como um dispositivo sofisticadíssimo a organizar um discurso literário altamente heterogêneo e complexo em sua estrutura”,<sup>36</sup> discurso entremeado por neologismos, que mescla erudição de vários matizes com o popular inculto e espontâneo, além de palavras de outros idiomas.

A literatura hilstiana se configura como um gesto escritural marcado pela radicalidade, “cuja matéria é a opacidade”, como comenta Queiroz:

a idéia de opacidade no discurso hilstiano diz respeito não apenas aos temas com os quais trabalha, mas, sobretudo, a sua linguagem literária, responsável pelo que chamei de “força de repulsão”, na medida em que sua engrenagem é movida, já se disse, a marteladas. Se, por um lado, esse discurso articula-se em meio a perguntas de vigorosa ressonância filosófica, religiosa e mística,

---

<sup>34</sup> PIRES, 2002, p. 92.

<sup>35</sup> DESTRI; DINIZ, 2010, p. 43-44.

<sup>36</sup> QUEIROZ, 2000, p. 24-28.

no sentido de busca por uma transcendência que supere os vazios inerentes à condição humana, utilizando então uma dicção culta, não raro de alto lirismo e de metáforas inaugurais, por outro lado, quando as respostas a tais perguntas falham – e elas falham quase sempre –, a ira incontida, a fúria e a iconoclastia apossam-se do discurso, e a frase será então uma torrente incontrolável de impropérios, de imagens coprológicas, de blasfêmias.<sup>37</sup>

Dessa forma, Hilda Hilst estabelece um vórtice de alta rotação entre ela e o leitor, marcado pelo enigmático: decifra-me ou te devoro. Esse enigma alimenta o desejo que sustenta a tentativa de desvelar o texto hilstiano na esperança de que ele permita ser contrariado em sua opacidade.

A escrita hilstiana, como aponta Eliane Robert Moraes, “é marcada pela coerência dos temas que se apóia em três figuras fundamentais: o desamparo humano, o ideal sublime, a bestialidade.”<sup>38</sup> Temas que demarcam o lugar das personagens igualmente coerentes, vivendo a impossibilidade de plenitude, a misantropia, a aridez das relações amorosas, a degradação corporal, a morte e a loucura. Em *A obscena senhora D* estão presentes os votos amorosos com suas ramificações sensuais e místicas, o despojamento e o sacrifício, as inquietações ontológicas, as dúvidas teológicas acerca do abismo entre o homem e o divino, a difícil tarefa de nomear as relações entre o sagrado e o profano, a angústia da finitude. A narrativa em primeira pessoa organiza-se, como demonstra José Antônio Cavalcanti,

em torno de sete blocos narrativos com a alternância de três vozes fundamentais: Hillé, a principal, Ehud, a secundária, e a vizinhança, o pano de fundo. A polifonia textual apresenta ainda outras vozes, algumas reconhecíveis, como o pai e o Menino-Porco, outras indeterminadas. *A obscena senhora D* apresenta as marcas típicas da escrita hilstiana, rasuras na linguagem canônica que formam um estilo inconfundível: paragrafação anômala, súbitas mudanças de focos narrativos [...]. O ritmo narrativo é marcado pela alternância entre tom ascendente e acelerado das perguntas incessantes e a harmonia de orações curtas, semelhantes a versos, impregnadas de sonoridades elaboradas [...].<sup>39</sup>

O texto recebe a marca da cena teatral, da poesia e da crônica, estilo denominado por Alcir Pécora de “prática da fusão, da quase colagem”,<sup>40</sup> conferindo-lhe um caráter

<sup>37</sup> QUEIROZ, 2000, p. 19.

<sup>38</sup> MORAES, 1999, p. 115.

<sup>39</sup> CAVALCANTI, 2010, p. 174-217.

<sup>40</sup> PÉCORA, 2010, p. 11.

intertextual. Há, ainda, um elemento considerado o principal recurso discursivo da narrativa hilstiana, que é o chamado fluxo de consciência.<sup>41</sup> Sobre esse tema, Pécora afirma que,

a rigor, o fluxo hilstiano não se pode dizer “de consciência”, ou mesmo entender como “drama de consciência”, como aproximadamente empreguei a expressão. De maneira mais particular, talvez pudesse argumentar, como fiz anteriormente, que o fluxo prepara uma possessão na qual o narrador, fazendo-se de cavalo, é montado por entes pouco definidos, aparentados entre si, incapazes de conhecer a causa ou o sentido de sua coexistência múltipla e dolorosa no ofício da escrita.<sup>42</sup>

Assim, o fluxo em Hilda Hilst seria dialógico, teatral, como se pode conferir logo de início em *A obscena senhora D*, quando o leitor se depara com Hillé, a narradora-personagem como que atuando em “cena aberta”: “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.”<sup>43</sup> Um eu lírico que se desdobra e se triplica, assumindo variadas máscaras, de modo que o monólogo lírico se transforma em diálogo dramático, que a um só tempo se faz pergunta, resposta, dúvida, afirmação, réplica, comunhão e oposição. Segundo Pécora, mesmo fora do emprego específico da técnica do fluxo de consciência,

é possível levar adiante a questão da incompletude, se não inconsistência, das personagens hilstianas, que proliferam tomando nomes esquisitos e inverossímeis, a maioria iniciada com H, como, por exemplo, os Hamat, Hiram, Hakan, Herot, Hemin etc. de “O projeto”, em *Pequenos discursos. E um grande*. São flexões de Hilda, como também Hilde ou Hillé, que não adquirem, nelas mesmas, qualquer tipo de profundidade psicológica.<sup>44</sup>

Essa questão tem importância especial, na medida em que, como ocorre com as demais personagens da autora, Hillé, a protagonista de *A obscena senhora D*, não alcança a estabilidade de um nome próprio,<sup>45</sup> e essa instabilidade provoca o desejo de retirar o véu (opacidade) que paira sobre o nome Hillé, de modo a revelar o que aqui chamo de escritura marcada pela agonia da carne.

---

<sup>41</sup> No livro *Foco narrativo e fluxo de consciência*, Alfredo Leme Coelho de Carvalho (1981, p. 54-61), afirma que o fluxo de consciência procura apresentar “através de uma linguagem truncada ou desordenada, o pensamento ainda não claramente formulado do ponto de vista lógico ou linguístico.” Carvalho destaca quatro técnicas fundamentais para apresentação desse método: monólogo interior direto, monólogo interior indireto, descrição por autor onisciente e solilóquio.

<sup>42</sup> PÉCORA, 2010, 2010, p. 13-14.

<sup>43</sup> HILST, 2001, p. 17.

<sup>44</sup> PÉCORA, 2010, p. 14.

<sup>45</sup> PÉCORA, 2010, p. 13.

## 1.2 HILLÉ: A AGONIA DA CARNE

*Só tenho coisas baças, peixes pardos, frutas secas, sacos, ferrugem, esterco  
e meu próprio barro: a carne*

*(A obscena senhora D)*

*Hilda Hilst*

*A palavra nome (...) exprime: este é um ser sobre o qual é nossa investigação.*

*(Crátilo)*

*Platão*

Uma possível leitura para a questão do nome da protagonista está naquilo que Platão, no diálogo *Crátilo*, chama de princípio da nomenclatura, ou seja, a etimologia de um nome pode conduzir a uma descrição disfarçada que revela a natureza daquilo que é nomeado.<sup>46</sup> Hillé seria o nome que lhe foi dado no “batismo de nascimento”:

eu se não fosse Hillé seria quem? Alguém olhando e sentindo o mundo,  
Alguém, nome de ninguém  
esse aí não é nada  
esse sim é alguém<sup>47</sup>

O nome, assim, confere uma estabilidade identitária provisória à coisa. Identifica Hillé, essa que desde sempre esteve em busca de compreender o sentido da existência. Em meio às reclamações e pedidos do marido para que ela deixasse de lado os tratos com o divino, suas “obsessões metafísicas”, seus “luxos do pensamento”, e lhe fizesse um café, Hillé fazia perguntas, e, quanto mais perguntava, menos resposta obtinha, e mais se sentia distante das questões da casa, do corpo e do amor:

Ehud, por favor, queria te falar, te falar da morte de Ivan Ilitch, da solidão desse homem, desses nada do dia a dia que vão consumindo a melhor parte de nós, queria te falar do fardo de quando envelhecemos, do desaparecimento, dessa coisa que não existe mas é crua, é viva, o Tempo.<sup>48</sup>

<sup>46</sup> PLATÃO, 2010, p. 25.

<sup>47</sup> HILST, 2001, p. 44.

<sup>48</sup> HILST, 2001, p. 18.

Diante desse diálogo-monólogo solitário, o marido decide dar-lhe outro nome. Renomeá-la: “Derrelição – pela última vez Hillé, Derrelição quer dizer desamparo, abandono, e porque me perguntas a cada dia e não reténs, daqui por diante te chamo A Senhora D. D <sup>49</sup> de Derrelição, ouviu?” <sup>50</sup> E Hillé que antes ardia “diante do lá fora”, que solvia o ar e se misturava às cores, de repente, diz:

parei de respirar diante de uns ocre, umas fibras de folhas, uns pardos pequeninos, umas plumas que caíam do telhado, branco-cinza, cinza-pedra, cinza-metal espelhado, e tendo visto, tendo sido quem fui, sou esta agora? Como foi possível ter sido Hillé, vasta, afundando os dedos na matéria do mundo, e tendo sido, perder essa que era, e ser hoje quem é? <sup>51</sup>

Um novo batismo e abre-se o abismo:

caminhei escura pelas ruas, parei à margem de alguns rios escuros também, e torpe e nítida para mim mesma convivi com Hillé e seus negrimes, sua minimez, seu ter sido e esquecer, seu ter sido e não mais lembrar, seu ser e perder-se. Hoje convivo com Derrelição, com a senhora D, seu grandiloquente lá de dentro, seu sempre ficar à frente de um Outro que não a escuta, posta-se diante Dele de todos os modos, velha idiota. <sup>52</sup>

Agora Hillé é a senhora D – aquela que perdera o gosto pelas coisas dimensionadas pelo cotidiano, que guarda uma desastrada lembrança de si mesma: “alguém-mulher querendo compreender a penumbra, a crueldade – quadrados negros pontilhados de negro – alguém-mulher caminhando levíssima entre as gentes”, <sup>53</sup> sem, contudo, conseguir compreender o corpo, esse “casaco *rosso*”, que considera uma armadilha. Corpo esse agora fechado para tudo que é vivo: peixes lustrosos, gerânios, maçãs, romãs, sumos, suculências, laranjas – presente a angústia que se avizinha. Possuída pelo desejo de ascese, vê instalar-se de repente um mal-

---

<sup>49</sup> Talvez seja possível aproximar o *D* hilstiano com a coreografia “o arco e a reta” do Teatro nô japonês. Segundo Christine Greiner (2000, p.11-17-19-20), o teatro nô – clássico teatro japonês – é parte da cultura do Japão medieval do século XIV e teve como fundador Motokiyo Zeami (1363-1443). Conforme Greiner, em função de sua cosmogonia, o Japão justapôs a qualidade arcada de seu mito de origem à forma retilínea do cultivo, criando inúmeros sistemas de movimento e visão. Um desses sistemas é diagramado no palco: a dança do teatro nô. Shite (personagem principal) desenha linhas curvas com o caminhar, apresentando o universo fantástico (culto), enquanto Waki (coadjuvante) compõe linhas mais retilíneas, apresentando o presente real (cultivo). A sobreposição dessas formas diferentes (arco e reta) tece a rede do teatro nô. Daí a ideia de associar o D que nomeia a personagem hilstiana e que é definido na narrativa como uma “doce curva” (culto/arco/Deus) “comprimindo uma haste” (cultivo/reta/humano). Arco e Reta. O divino em tensionamento com o humano.

<sup>50</sup> HILST, 2001, p. 17.

<sup>51</sup> HILST, 2001, p. 24.

<sup>52</sup> HILST, 2001, p. 76.

<sup>53</sup> HILST, 2001, p. 20-21.

estar diante da condição humana, diante dos elementos que compõem a cotidianidade. Loucura? Hillé se precipita no vazio, desliza para dentro de si rastejando o infinito: “e sombra, Hillé, é nosso passo, nossa desesperançada subida. E para Ehad, Hillé, foi apenas uma letra D, primeira letra de Derrelição, doce curva comprimindo uma haste, verticalidade sempre reprimida, cancela, trinco, tosco cadeado.”<sup>54</sup>

“Por que me chamo Hillé?” O desafio aqui é desvendar o que se insinua nesta indagação da senhora D, a partir da análise do rito textual, espécie de “oferenda oblíqua”<sup>55</sup> de Hilda Hilst, como alguém que participa da cerimônia para a qual o texto convida seu leitor:

meu nome é Nada, faço caras torcidas, as mãos viradas, vou me arrastando, capengo, só eu e o Nada do meu nome, minhas mesquinhas, meu ser imundo, um Nada igual ao Teu, repensando misérias, tentando escapar como Tu mesmo, contornando um vazio, lembrando. Tens memória? Nostalgia? Um tempo foste outro e agora és um que ainda se lembra do que foi e não o é mais? Tiveste inestimáveis idéias, soterradas hoje, monturo e compaixão? [...].<sup>56</sup>

No oco de Hillé, a frustração de não ser centelha. De desejar para si um nome outro: Antônia, Letícia, Lídia, Açucena [...],<sup>57</sup> que a distanciasse da condição de ser apenas “um ser imundo, um Nada”,<sup>58</sup> “poeira-nada”, “mula em chaga”. Um nome outro, que a aproximasse Daquilo que reside supostamente no infinito, do qual Hillé tenta aproximar-se, conferindo-lhe as mesmas características humanas: “Senhor, tu tens igual a nós o fétido buraco? [...] impossível ao homem se pensar espirro do divino tendo esse luxo atrás, discursivas, senado, o colete lustroso dos políticos, o cravo na lapela, o cetim das mulheres [...] mas o buraco ali [...]”<sup>59</sup> Quanto mais aumenta suas inquições sobre Deus, mais vestígios de humanidade imprime ao nome recebido: “quem foi Hillé se nunca foi um nome? Hillé doença, obsessão [...]”<sup>60</sup>

Retirar o véu que re-cobre o nome é tentar conferir ao nome recebido um significado. E um significado possível seria a aproximação, num certo aspecto, à formulação de Jacques

<sup>54</sup> HILST, 2001, p. 29-30.

<sup>55</sup> À luz de Derrida (1995, p. 17-18), pode-se dizer que tudo se oferece, ao sujeito do conhecimento, obliquamente, ou seja, a partir de vários ângulos, de uma vez, sem que se possa dizer, decidir, imediatamente o que é isso que se oferece. O fundamento da reflexão é o ritual, diante do qual ficamos sem saber realmente o que está em questão, o que é mesmo que se oferece e em nome de quem se oferece.

<sup>56</sup> HILST, 2001, p. 46-47.

<sup>57</sup> HILST, 2001, p. 83.

<sup>58</sup> HILST, 2001, P. 47.

<sup>59</sup> HILST, 2001, p. 45.

<sup>60</sup> HILST, 2001, p. 56.

Derrida *de e sobre Khôra* para significá-la como *hylè*: matéria amorfa <sup>61</sup> e dessa forma derivar a Hillé hilstiana da *hylè* grega, a fim de traduzir Hillé também como matéria para, a partir dessa aproximação, apresentar o nome Hillé como o drama que se desenvolve na narrativa, já que aqui o nome é a personagem, possivelmente escolhido com a intenção de demonstrar a natureza da coisa nomeada, que se disfarça da *hylè* grega “por meio do acréscimo ou subtração de letras [...]” já que “o nomeador apreende em suas letras e sílabas o *ser* das coisas nomeadas [...] e imita sua essência [...]”, <sup>62</sup> retrata a coisa. O nome é a própria coisa que nomeia, espécie de unidade consubstancial: a personagem é o nome e o nome é a personagem.

Para Derrida, *Khôra*

não é nem “sensível”, nem “inteligível”; ela pertence a um “terceiro gênero”. Sobre ela não se pode nem mesmo dizer que ela não é *nem* isto, *nem* aquilo, ou que é *ao mesmo tempo* isto e aquilo. Não basta lembrar que ela não nomeia nem isto, nem aquilo, ou que diz é isto e aquilo. [...]. Algumas vezes a *Khôra* não parece ser isso nem aquilo, outras simultaneamente isso e aquilo. [...] Apesar disso, “invisível” e sem forma sensível, ela “participa” do inteligível de forma muito incômoda, na verdade aporética. <sup>63</sup>

Ambiguidade aporética que se faz presente também no texto hilstiano que tenta aproximar exterioridade e interioridade, realidade corpórea e incorpórea, materialidade e espiritualidade. A Hillé hilstiana, fazendo jus ao nome de *Khôra*, insurge-se como um abismo “entre o inteligível e o sensível, entre o ser e o nada, o ser e o menor ser [...]”. <sup>64</sup>

Qualificar Hillé como matéria é seguir uma indicação da própria autora: “Hillé tem uma sonoridade com a doença e com a forma, tem a ver com a matéria”, <sup>65</sup> e isto permite dar-lhe um estatuto corporal que a situa como “destinatário receptivo, receptáculo de tudo aquilo que vai doravante se inscrever.” <sup>66</sup> Assim, *Khôra*, sendo *hylé*, acolhe o elemento feminino da narradora Hillé, na medida em que *Khôra* é também qualificada como ama, mãe. Ou ainda, como “[...] lugar de inscrição de tudo aquilo que no mundo se marca.” O lugar de inscrição tomado como o corpo-carne (receptáculo) onde se inscrevem as dores do mundo: envelhecimento, doença, morte, abandono (*Derrelição*), os olhos tristes dos bichos. A solidão.

---

<sup>61</sup> DERRIDA, 1995a, p. 19.

<sup>62</sup> PLATÃO, 2010, p. 109.

<sup>63</sup> DERRIDA, 1995a, p. 09-10.

<sup>64</sup> DERRIDA, 1995a, p. 32.

<sup>65</sup> HILST, 1996, p. 39.

<sup>66</sup> DERRIDA, 1995a, p. 43.

As feridas do corpo do homem e do porco, o grito dos porcos e dos homens, súplicas sem resposta.

Demasiado humana, Hillé, senhora D, é chamada pela vizinhança de Porca, esse animal triste de olhar “aguado-ternura” que apresenta o corpo em chaga, ferimento idêntico ao que Hillé possui no corpo, marca da semelhança entre o animal e o humano, a mulher “porca ruiva perguntante” que, imersa no silêncio do infinito, na *não-resposta* Daquilo que ela persegue, sofre o ferimento causado pelo nome: Porca-Hillé, pelo que justapõe o nome, o *sobrenome*, o pseudônimo, alargando definitivamente o abismo sobre o qual precipita a personagem na ânsia de ultrapassar a fronteira da carne, do “corpo-porco” que a acumplicia com a existência anônima.

Figura recorrente no texto hilstiano, o porco é associado a Deus pela blasfêmia e ao corpo de vários personagens, como alguns de *Contos de escárnio*: “[...] Porco, gente, porco, corpo às avessas”,<sup>67</sup> e ao corpo da própria autora, como aparece em vários poemas. Há em Hilda Hilst certa predileção por bichos domesticáveis, ou, como afirma Eliane Robert Moraes, “mais próximos da condição humana, como o cachorro, o porco, a vaca, a galinha, o cavalo ou o jumento”:<sup>68</sup>

se sou zebu também caminho aos bandos, sou triste de olhar, quero dizer que não terás muita luz no olho se me olhares, a cabeça procura sempre o chão, o beijo quer o verde sempre, se levanto a cabeça olho como quem não vê, procuro como quem não procura, corro se os outros correm ouvindo a voz do homem he boi he boi, que coisa crua empedrada a voz do homem, que cheiro o cheiro do homem [...].<sup>69</sup>

Essa predileção, ainda segundo Moraes, diferencia o seu de outros bestiários da literatura moderna:

antes 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 que compartilham a miséria humana de cada dia [...]. O animal é, antes de mais nada, um semelhante. [...] ostenta esse corpo às avessas que obedece apenas ao regime intensivo da matéria [...].<sup>70</sup>

---

<sup>67</sup> HILST, 2002, p. 79.

<sup>68</sup> MORAES, 1999, p. 121.

<sup>69</sup> HILST, 2002, p. 27.

<sup>70</sup> MORAES, 1999, p. 121-122.

A Porca-Hillé e seu *Porcus Corpus*,<sup>71</sup> “unidos pelos secretos elos da língua”, desencadeia uma espécie de epifania às avessas, graça profana, que revela a condição de alguém que carrega o peso e o mistério da vida sofridamente humana, em busca de compreensão para um corpo em crise: “então, Porco-Menino, estou aqui em trevas, em miséria, acelerada na veia e na víscera, então, é bom estar a salvo dos piolhentos como eu mesma?”<sup>72</sup> Hillé e seu corpocarne. A palavra *carne* deseja expressar aqui, aquilo que antes de Platão não havia sido dicotomizado,<sup>73</sup> cujo modelo se situa na Grécia arcaica, chamado por Jean Pierre Vernant de *corpo plural*: atravessado por pulsões que o movem e comovem.<sup>74</sup>

Portanto, designar Hillé como matéria é designá-la como carne “[...] essa coisa que geme sofre e morre [...]”<sup>75</sup> e do qual se queixa a protagonista:

ah por que não me colocaram uma crosta calosa, ao invés da carne uma matéria de fibras muito duras, e esticadas e tesas, essas cordas do arco, justapostas, ligadas [...] cordas de outra carne, massa imbatível e viva sobre Hillé, iria suportar a caduquice do mundo, o soco, a selvageria, a bestialidade do século, a fetidez da terra [...] iria? Suportaria guardar no peito esse reservatório de dejetos, estanque, gelatinoso, esse caminhar nítido para a morte, o vaidoso gesto sempre suspenso em ânsia para te alcançar Menino-Porco? Suportaria o estar viva, recortada, um contorno incompreensível repetindo a cada dia passos, palavras, o olho sobre os livros [...].<sup>76</sup>

Os questionamentos da personagem possibilitam conferir a esta figuração de uma virtualidade corporal feminina um corpo com órgãos: fisiológico, funcional, circulatório, respiratório, dinâmico, anatômico e elétrico, conforme descrição de Antonin Artaud. Um corpo cheio de automatismo, articulado. Sem liberdade: “Hillé cárcere de si mesma”, arrastando seu “pesado manto”: “[...] É horrível comer não? Tudo vai descendo pelo tubo,

---

<sup>71</sup> Segundo Roberto Sicuteri (1985, p. 102), o porco era considerado o animal sagrado de certas divindades gregas, ligado especialmente a Deméter, em cuja descrição aparece sempre acompanhada por porcos. O autor suspeita ainda que esta deusa assumia mesmo a forma de um porco.

<sup>72</sup> HILST, 2001, p. 77.

<sup>73</sup> Conforme Octavio Paz (1994, p. 41), “[...] para um grego antigo não era clara a diferença entre corpo e alma. A idéia de uma alma diferente do corpo aparece pela primeira vez em alguns pré-socráticos, como Pitágoras e Empédocles; Platão recolhe e sistematiza essa idéia, convertendo-a em um dos eixos de seu pensamento legando-a a seus sucessores [...]”

<sup>74</sup> NETO, 2002, p. 20.

<sup>75</sup> HILST, 2004, p. 104.

<sup>76</sup> HILST, 2001, p. 33.

depois vira massa, depois vira bosta [...] que coisa a gente, a carne, unha e cabelo, que cores aqui por dentro, violeta vermelho. [...] tudo entra dentro de mim, tudo sai. E Deus entra e sai, Ehad?”<sup>77</sup> Corpo empírico, que, todavia, não deixa de coexistir no corpo sem órgão de Artaud, na medida em que esse é também, “feito de osso e sangue.”<sup>78</sup>

Esse corpo sem liberdade remete a Jacques Lacan no ensaio “Do Barroco”, em que ele afirma que se há “algo que funda o ser, certamente que é o corpo”,<sup>79</sup> aponta a necessidade de que apenas um corpo, em pleno funcionamento, garante ao sujeito mobilidade e possibilidade de pensar a alma, para isso é preciso que o sujeito não esteja “barrado” pelo corpo. Em Hilst, não importa se este corpo está sadio ou enfermo, ele é a própria coisa que “barra”, já que, marcado pela impulsividade orgânica, atrai o sujeito para as coisas instáveis, abala, provoca vertigens<sup>80</sup> e atrapalha, como expressa Moraes, as investidas racionais do *cogito* que ficam “[...] reduzidas à duvidosa autoridade de um “Porcus Corpus” – isto é, “este corpo de doutrina que preserva a alma do homem e alimenta de compaixão a sua matéria”, tal como o define o personagem Tadeu. A razão cede ao animal: “Porca e louca se entendem”, resume a senhora D [...].”<sup>81</sup>

A carne seria ainda o que Daniel Lins chama de *texto primitivo*: “[...] uma espécie de escrita viva onde as forças imprimem “vibrações” e “cavam” caminhos: o sentido nela se desdobra e nela se perde como em um labirinto onde ele mesmo traça suas próprias vias”<sup>82</sup> em meio a inúmeros segredos. Carne sibilina, que se expressa pelo grito (como os porcos), recurso utilizado por Hillé quando abre as janelas e grita para a vizinhança, para depois informar: “o corpo é quem grita esses vazios tristes.”<sup>83</sup>

O corpocarne de Hillé (máscara de Hilda Hilst), sua única certeza, seu “barro”, realidade primeira a incidir sobre a escrita de Hilda Hilst. A máscara, como se sabe, é um objeto utilizado comumente com o intuito de esconder ou disfarçar a identidade de quem a usa, ou, ainda, como recurso para identificar quem usa com aquilo que se pretende representar. No texto hilstiano, Hillé recebe essa conotação, máscara que coloca em pressuposição recíproca autor e personagem, como esclarece Cavalcanti:

---

<sup>77</sup> HILST, 2001, p. 42.

<sup>78</sup> LINS, 1999, p. 47.

<sup>79</sup> LACAN, 1985, p. 150.

<sup>80</sup> PLATÃO, 2004, p. 145.

<sup>81</sup> MORAES, 1999, p. 122.

<sup>82</sup> LINS, 2002, p. 71.

<sup>83</sup> HILST, 2001, p. 32.

a nomeação e desnomeação da protagonista expõe e oculta as tênues fronteiras entre autora e personagens. As máscaras, nesse sentido, interpõem-se entre instâncias diversas. Funcionam como marcos limítrofes que apontam para dois territórios contíguos, porém distintos: matéria e metafísica. Guardam em si tanto a exploração existencial de Hilda Hilst quanto ficcionalizam a deriva de Hillé. O texto é um jogo, no entanto, em que o biográfico é apagado, submetido às necessidades da criação literária. Ainda assim, nas rasuras e fendas da linguagem, o rosto de Hilda desenha as perguntas irrespondíveis.<sup>84</sup>

Hilda-Hillé, Hillé-Hilda, uma guarda o rastro da outra pelo indecível e possibilita definir a escritura hilstiana como algo marcado pela agonia da carne. Como aquilo que nasce do corpo e do passado do escritor, nos termos de Barthes, uma “equação entre intenção literária e a estrutura carnal do autor.”<sup>85</sup> O entendimento que aqui se tem de escritura distancia-se da filosofia que, centrada na fala (*phonè*), considera a escritura como “técnica artificial, em oposição ao caráter “natural” da substância fônica, simulacro, aquilo que se realiza sem a presença viva e animada do ser no presente de seu discurso, como aparece no *Fedro*<sup>86</sup> e se aproxima de Derrida que amplia o sentido usual do termo escrita, para além da concepção de notação linear e fonética, para considerar outros signos não-alfabéticos também como escritura.<sup>87</sup>

O que aqui recebe o selo de uma escritura marcada pela agonia da carne é envolto pela premência corporal. Pelo sofrido na carne, como fica claro no livro *Tu não te moves de ti* (1980), que tenta, de início, conforme os apontamentos de Pécora, resolver os dilemas da esterilidade do capitalismo pelo gozo transcendente da poesia, aspiração superior que em seguida parece levar à instauração do sofrimento, na medida em que o sujeito reflexivo aperta-se no compartimento estreito de um trem (a vida?) tentando chegar ao banheiro. Percebe-se então que não é possível mover-se de si mesmo,<sup>88</sup> e, assim, vê-se compelido a descartar as ilusões e o conforto do suposto triunfo do homem racional e seu *cogito* com suas “farsas e petições estéreis”, reconhecendo o vazio que a inautenticidade do cotidiano instaura, conclui-se que, “ao fim e ao cabo, predomina a pressão da urina no compartimento estreito, como a da

<sup>84</sup> CALVALCANTI, 2010, p. 191.

<sup>85</sup> BARTHES, 2004, p. 11.

<sup>86</sup> PLATÃO, S/D, p. 270.

<sup>87</sup> DERRIDA, 1999, p. 136.

<sup>88</sup> PÉCORA, 2010, p. 18.

poesia, aguda, dolorosa, no núcleo do desejo agônico e irreduzivelmente pessoal.”<sup>89</sup> Assim, se o estilo de uma escrita tem uma dimensão vertical, como quer Barthes, sabe a poeta – consagrada à palavra – cujo ofício se fez exílio: “porque há de festa o que na terra me pareceu exílio”,<sup>90</sup> que ela, às vezes, é insuficiente, quando aquele que a diz é uma “verticalidade sempre reprimida”, representada aqui pela letra D. Assim, tal escritura é também, aquilo que é atravessado pelo vivido.

É marcada pelo desejo de Deus que (ausente) faz-se silêncio. Silêncio que funda o deserto e obriga o homem a arcar com as palavras: “porisso trabalho com as palavras” quebrando “os duros dos abismos, um nascível irrompe nessa molhadura de fonemas, sílabas [...]”,<sup>91</sup> deslocando-se “[...] numa linha quebrada entre a palavra perdida e a palavra prometida”,<sup>92</sup> abrindo sulcos no deserto, transformando-se no “caminho de Deus.” Perseguindo uma miragem que se anuncia no ilegível para instaurar-se como desejo e pergunta de e sobre Deus. Aqui, sensualidade e anseio de transcendência tensionam o corpo.

No corpo e com o corpo, o impulso criador se desenvolve. Ali o corpo sofre em função da evocação de uma palavra, atravessada por um sentido de verdade, que por isso mesmo se lhe apresenta – ao sujeito – irreduzível a uma mera comunicação ou expressão, palavra para a qual o sujeito deseja *um para além da linguagem*, uma instância mística, transcendente, que faz dessa escritura um dilaceramento, no instante em que Hillé se recusa como verticalidade sempre reprimida, desejando aproximar-se do divino, ou materializar o divino. Uma escritura marcada pela angústia, sacudida por um “sismo”: o desejo de saber o “segredo” de Deus. Desejo que acaba por desencadear um comportamento mimético no qual Hillé arrisca desaparecer na assimilação desse outro que é Deus, que interdita, que faz da senhora D alguém prisioneira de si mesma, de um sonho mito-mimético: “morta sim é que estarei inteira.”<sup>93</sup> Hillé escuta e sucumbe ao canto do “Sem Nome” que, “colado à carne”, convida para ir aonde seu canto for marcando, canto que causa na poeta “a mesma ilusão da água que sorve a água pensando sorver a lua.”<sup>94</sup>

---

<sup>89</sup> PÉCORA, 2010, p. 18.

<sup>90</sup> GONÇALVES, 1994, p. 108.

<sup>91</sup> HILST, 2001, p. 55.

<sup>92</sup> DERRIDA, 2002, p. 67.

<sup>93</sup> HILST, 2001, p. 79.

<sup>94</sup> HILST, 2004, p. 113.

Tal escritura, portanto, seria aquilo que resulta do sofrimento do corpo imerso na lúcida aventura obscena de existir, sedução e loucura, espessa e funda ferida que nasce no momento que se adentra as clareiras do bosque onde nada está dado, previamente representado. Nada é determinado. Será necessário decifrar e aprender uma linguagem adequada, como diz a personagem ao “focinhar a eternidade” à procura da palavra pressentida ao máximo que possibilite nomear Aquele que se esquia do nome. Uma escrita escato-teológica, que tenta “cristalizar na palavra o instante, traduzir com lúcidos parâmetros centelha e nojo”,<sup>95</sup> essa é a escritura de Hilda-Hillé, poeta e mula de Deus:<sup>96</sup>

em minhas muitas vidas hei de te perseguir.  
Em sucessivas mortes hei de chamar este teu ser sem nome  
Ainda que por fadiga ou plenitude, destruas o poeta  
Destruindo o homem.<sup>97</sup>

E, desse modo, Hillé, matéria, sensível, guarda a lembrança de um parentesco com o inteligível, algo próximo da proposta platônica, onde as almas recordam o que contemplaram antes do “mergulho” na carne: “viver foi uma angústia escura, um nojo negro”.<sup>98</sup> E assim, Hillé segue obsessivamente seu “roteiro da saudade”, arriscando desaparecer na medida em que se assemelha a outro ou com o Outro que também é Deus, na ânsia de vislumbrar uma existência supraempírica: “[...] por não acreditar na finitude me perdia no absoluto infinito [...]”,<sup>99</sup> um caminho de dores. Cisão. Esfacelamento. Caminha Hillé e arrasta o corpocarne: barro e vasilha. Espelho baço.

---

<sup>95</sup> HILST, 2001, p. 50.

<sup>96</sup> HILST, 1997, p. 116.

<sup>97</sup> HILST, 2004, p. 119.

<sup>98</sup> HILST, 2004, p. 52.

<sup>99</sup> HILST, 2001, p. 19.

*Quisera dar nome, a isso de mim  
Chagoso, triste, informe. Uns resíduos da tarde  
Algumas aves, e asas buscando tua cara de fuligem.  
De áspide.  
Quisera dar o nome de Roxura, porque ânsia  
Tem parecimento com esse desmesurado de mim  
Que te procura. Mas também não é isso  
Este meu neblinar contínuo que te busca.  
Ando em grandes vaguezas, açoitando os ares  
Relinchando sombras, carreando o nada.  
Os que me vêem me gritam: como tem passado  
A aldeã de sua alteza? E há chacotas e risos.  
Mas vem vindo de ti um entremuro de sons e cicios  
Um labiar de sabores, um sem nome de passos  
Como se águas pequenas desaguassem  
Num pomar de abios. Como se eu mesma  
Flutuasse, cativa, ofélica, sobre a tua Grande Face.*

*(Sobre a tua grande face)*

*Hilda Hilst*

## CAPÍTULO 2 – ENTRE ABISMOS E PEIXES DE PAPEL PARDO, O DESERTO: LIMIAR ENTRE O PROFANO E A EXPERIÊNCIA MÍSTICA

*Sou um bicho-ninguém olhando para o alto*

*(Estar sendo. Ter sido)*

*Hilda Hilst*

*Deus, certa vez tentou acariciar-me, e fez-me uma ferida*

*(Estar sendo. Ter sido)*

*Hilda Hilst*

Nos escritos de *A obscena senhora D*, o corpo se apresenta sob tensões físicas e metafísicas que constituem um acontecimento significativo para a reflexão sobre o limite entre o profano e a experiência do sagrado. O texto se apresenta marcado pela problemática interlocução entre a dimensão corpórea e a busca de um *devoir* divino, na medida em que a personagem tenta abandonar a realidade sensível – o corpo –, que se apresenta como suporte primordial da experiência, realidade primeira do sujeito, numa tentativa de diluir a fronteira entre mística e erotismo. Esse movimento acaba por desencadear um *agon*, um conflito interior de ordem mística, já que aqui a carne exerce uma força organicamente impulsiva que aprisiona cada vez mais a personagem.

O conflito vivido pela senhora D encontra ressonância na tradição filosófico-religiosa, que parte do pressuposto de que a carne ou o arcabouço corporal, garantia da própria existência, vem a ser algo que se deve negar. Platão foi quem logrou inicialmente esse mal-estar em face da dimensão corpórea, marcado por um imenso esforço empreendido pelos filósofos e pelos demais homens para afastar-se desse obstáculo, que é o corpo:

[...] enquanto tivermos corpo e nossa alma estiver absorvida nessa corrupção, jamais possuiremos o objeto de nossos desejos, isto é, a verdade. Porque o corpo nos oferece mil obstáculos pela necessidade que temos de sustentá-lo, e as enfermidades perturbam nossas investigações. Em primeiro lugar nos enche de amores, de desejos, de receios, de mil ilusões e de toda classe de tolices, de modo que nada é mais certo do que aquilo que se diz correntemente: que o corpo nunca nos conduz a algum pensamento sensato

[...] se desejamos saber realmente alguma coisa, é preciso que abandonemos o corpo [...].<sup>100</sup>

Assim é que a mística platônica preconiza a necessidade fundamental de libertar a alma da loucura da carne. Segundo Henrique Claudio de Lima Vaz, o termo mística (*ta mystiká*), diz respeito a uma forma superior de experiência, que pode ser de natureza religiosa ou religioso-filosófica, que consiste numa experiência inefável do Absoluto, a se desenrolar no plano *transracional* – além da razão –, onde cessa o discurso, na fina ponta do espírito, no *apex mentis*. Assim, a experiência mística aponta para uma realidade transcendente que mobiliza as mais poderosas energias psíquicas do indivíduo, arrastando consigo toda energia pulsional da alma, facultando ao sujeito as mais altas formas de conhecimento e de amor, que implica, num primeiro momento, colocar o mundo entre parênteses.<sup>101</sup> Esse Absoluto, o divino, é compreendido, então, como aquilo que está acima do humano, num mais além do visível, do que é possível ver no mundo das coisas, nesta realidade sensível, lugar onde de fato somos que é o corpo, ao qual está atrelada a experiência erótica que, como afirma Octavio Paz, “é antes de tudo e sobre tudo *sede de outridade*.” E que aqui se apresenta inicialmente na figura do homem amado, o marido de Hillé, Ehud. Alteridade que se faz interlocutor e amante:

subíamos juntos os degraus desta mesma escada. a cama. o gozo. o ímpeto. depois sono e tranquilidade de Ehud. seus débeis sonhos? modéstia. humildade. e cólera muitas vezes: vida, morte, teu trânsito daqui pra lá, porra, esquece, segura meu caralho e esquece, te amo louca. Bonito Ehud. Afilado, leve, caminhava de um jeito como se soubesse que encontraria tudo nos seus lugares certos, como se nele Ehud, morasse o Tempo, e Ehud o domasse.<sup>102</sup>

Amor que perde o encanto na medida em que Hillé passa a olhar o mundo (ou o real) com os “olhos da alma”, e o gozo já não é mais possível fisicamente, como reclama Ehud:

agora vamos, tira a roupa, pega, me beija, abre a boca, mais, não geme assim, não é pra mim esse gemido, eu sei, é pra esse Porco-Menino que tu gemes, pro invisível, pra luz pro nojo, fornicas com aquele Outro, não fodes comigo, maldita, tu não fodes comigo [...] e eu Ehud posso lhe oferecer tudo, mexilhões, lagostas, molhos de mostarda manteiga e vinho velho. Há alguns anos atrás, atirava-a na cama e era brusco e caótico e sôfrego e virtuoso, e durante algum tempo amada minha Hillé, nós dois um mundo, nós dois um vivo habitável, uma casa, uma aldeia, uma cidade, tasteios que percorríamos

<sup>100</sup> PLATÃO, 2004, p. 127- 128.

<sup>101</sup> LIMA VAZ, 2000, p. 09-10.

<sup>102</sup> HILST, 2001, p. 35.

juntos, geografias perfumadas, carne de homem e de mulher um macio nervoso, um-dois-só [...].<sup>103</sup>

O objeto de desejo de Hillé agora se articula com o Outro, com Deus. Essa tomada de súbito por um desejo de Deus assemelha-se à “paixão venturosa” dos amantes, descrita por Georges Bataille como uma “desordem violenta”, e, do mesmo modo que esta, a “paixão” por ou *de* Deus, provoca sofrimento, angustia “na medida em que ela é inacessível [...] em que ela é busca na impotência e na agitação [...]”.<sup>104</sup> É o que ocorre com Hillé, que deseja o sobrenatural e “o sobrenatural é a radical e suprema outridade”,<sup>105</sup> e, para uma comunhão com essa suprema outridade, o corpo torna-se um entrave, delineando um impasse similar ao problema platônico em torno da questão do corpo do qual é preciso afastar-se para evitar ser atingido por sua corrupção natural e por todas as suas “imundícies”.<sup>106</sup>

Para a filósofa espanhola María Zambrano, um dos motivos pelo qual São Paulo foi incompreendido em Atenas está no fato de que ele anunciava a ressurreição da carne. Mostrou a mística cristã a partir de um viés estranho para o ascetismo intelectual dos gregos que, nesse tempo, viviam o horror à carne e suas paixões, e o enorme desejo de libertar a alma da sua tumba corporal,<sup>107</sup> libertação que se inicia com o conhecimento da natureza da alma. Para tanto, afirma Platão que

[...] não devemos observá-la, como vimos fazendo, no estado de degradação em que a põem a sua união com o corpo e outras misérias. É preciso contemplá-la com atenção com os olhos do espírito, tal como é quando é pura. Então a veremos infinitamente mais bela e distinguiremos com mais clareza a justiça e a injustiça e todas as coisas de que acabamos de falar. O que dissemos da alma é verdadeiro em relação ao seu estado presente. Por isso a vimos no estado em que poderíamos ver Glauco, o Marinheiro: teríamos muita dificuldade em reconhecer a sua natureza, porque as antigas partes do seu corpo foram partidas, outras gastas e totalmente desfiguradas pela água, e formaram-se partes novas, compostas de conchas, algas e seixos. Também vemos assim a alma, desfigurada por mil males [...].<sup>108</sup>

Demasiada é a força da carne sobre a alma, que pode dissolvê-la e até destruí-la. E, se não a destrói, é certo que “a alma se altera em contato com a carne.” Para Zambrano, nada é

---

<sup>103</sup> HILST, 2001, p. 63-86.

<sup>104</sup> BATAILLE, 1987, p. 19.

<sup>105</sup> PAZ, 1994, p. 20.

<sup>106</sup> PLATÃO, 2004, p. 128.

<sup>107</sup> ZAMBRANO, 2000, p. 87.

<sup>108</sup> PLATÃO, 2004, p. 342.

mais melancólico que certas praias à hora da baixa-mar; criaturas estranhíssimas ficaram abandonadas sobre a areia húmida, e um ar de destruição parece flutuar sobre tudo. O mar parece o agente cósmico da destruição, da aniquilação lenta, cautelosa e inexorável desse maciço, ósseo, que parece constituir a natureza humana. Um *Tritão*, um velho barco encalhado, desfigurado pelas algas e todos os estranhos seres que o mar expelle do seu seio; seres estranhos e sedutores ao mesmo tempo. [...] A força da carne sobre a alma não a concebeu Platão à maneira da parede diante do seu prisioneiro, mas como a lenta e irresistível força desfiguradora das ondas marinhas. A alma submerge-se nela, dissolve-se e destrói-se tomando, em troca, agregados de coisas que a ela aderem, mas que não são suas, que a transformam, dando-lhe a aparência de um monstro. [...] Quem submerge no mar, cai dentro de um meio corrosivo, de actividade destrutora e sem limites: insondável. [...] Por isso é preciso que a alma que naufragou combata incessantemente contra esta força terrível e sedutora. É preciso que, por uma acção continuada, se salve do naufrágio, pondo-se primeiro a flutuar, e em seguida isolando-se quanto possível do meio destruidor; mantendo-se fiel ao que é sua natureza, defendendo sua originalidade da alteração e repelindo violentamente as criaturas estranhas que tentam aderir a ela.<sup>109</sup>

O mar, metáfora do corpo-carne, é este sedutor que destrói pela violência sinuosa do encanto e a alma habitando este corpo “marítimo”, é um náufrago que necessita incessantemente combater esta força terrível e sedutora, emergindo-se do “mar” motivado por um impulso nobre, que é o seu parentesco com o divino. Conforme Paz,

devemos a Platão a idéia do erotismo como impulso vital que ascende, degrau por degrau, até a contemplação do bem supremo. Essa idéia contém outra: a da paulatina purificação da alma que, a cada passo, distancia-se mais da sexualidade até que, no auge dessa ascensão, dela se despoja inteiramente. Mas o que nos diz a experiência religiosa – sobretudo por meio do testemunho dos místicos – é precisamente o contrário: o erotismo, que é sexualidade transfigurada pela imaginação humana, não desaparece em nenhum caso. Muda, transforma-se continuamente e, não obstante, nunca deixa de ser o que é originariamente: impulso sexual.<sup>110</sup>

O erotismo em Hilda Hilst encontra paralelo justamente no testemunho dos místicos, uma vez que, como aponta Alcir Pécora, o movimento estilístico de Hilst tende ao sublime: “[...] ainda que contraposto a traços de rebaixamento, estabelece as balizas de um desejo de aspiração metafísica, que emula modelos poéticos de erotismo a *lo divino* à imitação da poesia mística seiscentista da península ibérica, nas quais o amante é tomado como transcendência.”

<sup>109</sup> ZAMBRANO, 2000, p. 88-89.

<sup>110</sup> PAZ, 1994, p. 24.

<sup>111</sup> Diante disso, talvez se possa pensar que o erotismo presente em *A obscena senhora D* seja um erotismo que se aproxima das formulações platônicas acerca de Eros, na medida em que a experiência carnal com o marido dá lugar à outra modalidade de experiência, aquela de ordem mística, que acontece, como afirma Lima Vaz, no momento em que ocorre o

[...] encontro com o Outro absoluto, cujo perfil misterioso desenha-se sobretudo nas situações-limites da existência, e diante do qual acontece a experiência do Sagrado. [...] a experiência mística apresenta-se dentro da esfera do Sagrado caracterizada pela certeza de uma anulação da distância entre o sujeito e o objeto imposta pela manifestação do Outro absoluto como *tremendum*; ela é a experiência do Outro absoluto como *fascinosum*, mas o *fascinosum* aqui é apelo a uma forma de união na qual prevalece o aspecto participativo e frutivo, tendendo dinamicamente a uma quase-identidade com o Absoluto e transformando radicalmente a existência daquele que se vê implicado nessa experiência.<sup>112</sup>

Para Octavio Paz, o impulso erótico é dual, um misto de animalidade e espiritualidade que pode conduzir tanto para o pântano da concupiscência e para o poço do libertino quanto pode conduzir para a mais alta contemplação,<sup>113</sup> algo parecido com o movimento da senhora D, que se distancia desse poço libertino na medida em que rompe com o marido Ehad, conduzindo os desejos do corpoparce para uma via de extinção, de modo a trilhar um percurso similar ao traçado pelo amante<sup>114</sup> platônico cujo desejo último é a contemplação de Deus:

[...] convém que somente o espírito do filósofo tenha asas: nele a memória, conforme sua aptidão, permanece sempre fixada nesses objetos, o que o torna semelhante a um deus. É somente fazendo bom uso dessas recordações que o homem se torna verdadeiramente perfeito, podendo receber em grau ótimo as consagrações dos Mistérios. Um homem assim afasta-se dos interesses humanos e dirige seu espírito para os objetos divinos, embora a multidão o considere louco, sem perceber que nele habita a divindade. Ora, de tudo o que temos dito chegamos à quarta espécie de delírio: é quando alguém neste mundo vê beleza. Recordar-se então da beleza verdadeira; recebe asas e deseja voar para o alto; não podendo, porém, dirige o olhar para cima esquecendo os negócios terrenos e dando, desta maneira, a impressão de delirante. De todos os entusiasmos este é o melhor e da mais perfeita origem;

---

<sup>111</sup> PÉCORA, 2010, p. 19.

<sup>112</sup> LIMA VAZ, 2000, p. 15-16.

<sup>113</sup> PAZ, 1994, p. 45.

<sup>114</sup> Talvez seja interessante dar a essa palavra o mesmo sentido do termo francês *aimance*, como utilizado em Derrida, por conter em si dois sentidos, o de “imantação”, de algo que atrai para si como se fora um imã, e o de “amante”, naturalmente levado a amar, afetuoso, carinhoso [...]” DERRIDA, 1995, p. 25.

saudável para quem o possui e dele participa. Quem é atingido por este delírio ama o que é belo e chama-se amante.<sup>115</sup>

Contemplar o divino seria aproximar-se da emoção da santidade, de que fala Bataille. Essa aproximação percorre um caminho oposto ao da emoção erótica que, segundo o autor, nos aproxima dos outros homens, enquanto a emoção de santidade nos isola, deixando-nos na solidão.<sup>116</sup> Noutras palavras, no erotismo sagrado o homem perde o mundo; no erotismo humano o homem perde a si mesmo. Assim é que, tomada por essa “emoção da santidade”, a senhora D anseia aproximar-se daquilo que não pode nomear: “vi-me afastada do centro de alguma coisa que não sei dar nome”<sup>117</sup> e se deixa invadir pela “violência” do que não tem nome.

Um Nada que se excede, como esclarece Jacques Derrida, e que imprime uma marca sobre os acontecimentos singulares da linguagem, um *corpus*, algo de sobrevivência da *apófase*,<sup>118</sup> onde o deserto se instaura. O deserto é apresentado por Derrida como figura paradoxal da *aporia*: lugar de vias não confiáveis, de vias não-abertas, que é condição da *decisão* ou do *acontecimento* que consiste em abrir a via, em transpor, ir além da *aporia*. Permite associar o nome de Deus à experiência do lugar (deserto), conferindo à localidade da palavra um caráter não objetivo ou geográfico. O deserto se encontraria em nós: “o lugar, ele mesmo, está em ti.”<sup>119</sup> Deus seria, portanto, uma autodestruição interna onde o deserto se instaura.

A instauração do “deserto” acaba por desencadear, em Hillé, o desejo de encontrar um nome para o objeto visado (Deus), que esbarra na dificuldade de nomeá-lo, e marca o acercamento do mundo transcendente por Hillé, e conduz, de fato, a um dos pontos cruciais da questão mística que é a nomeação/definição de Deus,

[...] tal como ele é, além de suas imagens, além desse ídolo que pode ainda ser o ser, além daquilo que é dito, visto ou conhecido dele; responder ao verdadeiro nome de Deus, ao nome ao qual Deus responde e corresponde

<sup>115</sup> PLATÃO, *Fedro*, S/D, p. 233-234.

<sup>116</sup> BATAILLE, 1987, p. 235.

<sup>117</sup> HILST, 2001, p. 17.

<sup>118</sup> Segundo Derrida (1995, p. 8-10), a “*apófase* é uma declaração, uma explicação, uma resposta que, tomando a respeito de Deus uma forma negativa ou interrogativa, assemelha-se a uma declaração de ateísmo, a ponto de ser confundida por ela. Uma *apófase* pode, com efeito, responder ao mais insaciável *desejo de Deus*, corresponder a ele, corresponder com ele, segundo a história e o acontecimento de sua manifestação ou o segredo de sua não-manifestação.”

<sup>119</sup> SILESIUS *apud* DERRIDA, 1995c, p. 39.

além do nome sob o qual lhe conhecemos ou ouvimos. [...] desejo de dizer o que é *próprio* a Deus e unir-se a ele.<sup>120</sup>

O afastamento Daquilo que não tem nome é que faz emergir a relação entre Deus e o lugar deserto (*eremis*), o vazio espacial, elemento desejado pelo eremita cristão. Lugar onde místicos como São Jerônimo e Plotino puseram-se à prática do caminho em busca do sentido de Deus. Para Mircea Eliade:

aqueles que escolheram a busca, o caminho para o Centro, devem abandonar toda situação familiar e social, todo “ninho”, e consagrar-se unicamente à “marcha” em direção à verdade suprema, que nas religiões altamente evoluídas se confunde com o Deus oculto, o *Deus absconditus*.<sup>121</sup>

O deserto seria o *locus* de vivência da experiência mística na tradição cristã. Assim é que a senhora D, a exemplo do que fizeram alguns místicos, procura o deserto, aqui rearticulado pelo vão da escada, onde passa a residir um ano antes da morte do marido, Ehud. Nas proximidades do Nada e do vazio, domiciliada nesse *topos* que parece ter significado de não-acolhimento,<sup>122</sup> Hillé faz justamente o oposto do que fez Ulisses na *Odisseia*, que, enfrentando todos os perigos para retornar ao cais de Ítaca, esquiva-se especialmente da ilusão de acreditar que já está em casa.<sup>123</sup> Embora Hillé não saia de casa, lá não reside, já que nega todo o restante da casa em detrimento de um espaço vazio, desértico, dentro da própria casa, o vão da escada, diz ela: “agora que Ehud morreu vai ser mais difícil viver no vão da escada, há um ano atrás quando ele ainda vivia, quando tomei este lugar da casa, algumas palavras ainda, ele subindo as escadas Senhora D, é definitivo isso de morar no vão da escada?”<sup>124</sup> A escolha de um lugar é, conforme Eliade, indicação da manifestação do sagrado por uma hierofania qualquer, que implica uma rotura na homogeneidade do espaço para estabelecer o que o autor chama de “ponto fixo”, que passa a ser o eixo central de toda orientação futura.<sup>125</sup>

<sup>120</sup> DERRIDA, 1995c, p. 55.

<sup>121</sup> ELIADE, 2001, p. 150.

<sup>122</sup> Em oposição ao conceito de acolhimento de Lévinas, “a casa que funda a posse não é posse no mesmo sentido que as coisas móveis que ela pode recolher e guardar. Ela é possuída, porque ela é, doravante, *hospitaleira ao seu proprietário*. O que nos remete à sua interioridade essencial e ao habitante que a habita *antes de todo habitante, ao acolhedor por excelência, ao acolhedor em si – ao ser feminino*.” DERRIDA, 2004, p. 60. O vão da escada passa a ser a casa que não acolhe, que se nega a dar boas-vindas, que não oferece hospitalidade. Uma possível analogia com todo texto hilstiano.

<sup>123</sup> VITIELLO, 2000, p. 164.

<sup>124</sup> HILST, 2001, p. 18-19.

<sup>125</sup> ELIADE, 1992, p. 26.

Daí Hillé negar o restante da casa, espaço profano, homogêneo e neutro: “[...] a revelação de um espaço sagrado permite que se obtenha um “ponto fixo”, possibilitando, portanto, a orientação na homogeneidade caótica, a “fundação do mundo”, o viver real, que na experiência profana, ao contrário do que ocorre na experiência do sagrado, mantém a homogeneidade e, portanto, a relatividade do espaço.”<sup>126</sup> O vão se faz esconderijo – “masmorra-ninho” – que torna Hillé inacessível fisicamente, distante da comunidade, que para ela é sinônimo de opressão:<sup>127</sup>

também não compreendo o corpo essa armadilha, nem a sangrenta lógica dos dias, nem os olhos que me olham nesta Vila onde moro, o que é casa, conceito, o que são as pernas, o que é ir e vir, para onde Ehad, o que são essas velhas, os ganidos da infância, os homens curvos, o que pensam de si mesmos os tolos, as crianças, o que é pensar, o que é nítido, sonoro, o que é um som, trinado, urro, grito, o que é asa hen? Lixo as unhas no escuro, estou encostada à parede no vão da escada, escuto-me a mim mesma, há uns uivos lá dentro além da palavra [...].<sup>128</sup>

É nesse lugar que, em total “Derrelição” e solidão, a senhora D procura vivenciar a experiência desse Outro que se lhe afigura como o Mistério, o Inefável, o Divino, que se revela apenas de modo negativo: ausência, dor. Rumor que não se harmoniza. O vão da escada remete a um mal-estar do sujeito, diante de um possível encontro com Deus. Encontro que, nas palavras de Vincenzo Vitiello, é sempre um sacrifício. Sacrifício do presente que

não tem valor senão sacrificado; ou seja, anulado. Apenas o aniquilamento do presente confere valor e dignidade ao presente. O deserto não é *deserto* senão para o Deus que o avilta, o anula e o nega. O encontro com Deus é experiência de exaltação do próprio aniquilamento por devoção total, uma devoção que desconhece um *fim*.<sup>129</sup>

A senhora D não se identifica mais com o presente, e ironicamente questiona a realidade temporal ordinária, o Tempo profano no qual “se inscrevem os atos privados de

<sup>126</sup> ELIADE, 1992, p. 27.

<sup>127</sup> ““Comunidade” (palavra de que jamais gostei, por causa daquilo que pode conotar: a participação, ou até mesmo a fusão identificatória – vejo nela tanto ameaças quanto promessas); gostaria de falar de um outro estar-junto que não este, de uma outra reunião de singularidades, de uma outra amizade, ainda que esta lhe deva, sem dúvida, o essencial.” DERRIDA, 1995c, p. 23-24.

<sup>128</sup> HILST, 2001, p. 21.

<sup>129</sup> VITIELLO, 2000, p. 155.

significado religioso”,<sup>130</sup> que é oposto ao Tempo sagrado, todavia, ligados um ao outro, por uma solução de continuidade. Conforme Eliade,

pode-se medir o precipício que separa as duas modalidades de experiência – sagrada e profana – lendo-se as descrições concernentes ao espaço sagrado e à construção ritual da morada humana, ou às diversas experiências religiosas do Tempo, ou às relações do homem religioso com a Natureza e o mundo dos utensílios, ou à consagração da própria vida humana, à sacralidade de que podem ser carregadas suas funções vitais (alimentação, sexualidade, trabalho, etc).<sup>131</sup>

Para Mircea Eliade, a dimensão do Tempo sagrado é comumente experienciada pelo homem religioso, que se difere do homem a-religioso – consciência moderna –, para quem os atos são desprovidos de qualquer sacralidade, “um ato fisiológico – a alimentação, a sexualidade etc. – não é, em suma, mais que um fenômeno orgânico [...]”.<sup>132</sup> Assim, afirma Eliade, o sagrado e o profano “constituem duas modalidades de ser no Mundo, duas situações existenciais assumidas pelo homem ao longo de sua história”,<sup>133</sup> situações demarcadas no texto hilstiano por um “precipício”:

quando EHUD 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 [...].<sup>134</sup>

E é ali, na borda desse precipício, que parece situar a senhora D, como nesta passagem onde uma voz não identificada, narra a condição da personagem em flagrante “êxtase”:

alisa os peixes de papel, esfrelam-se nas suas mãos sempre úmidas, vai até a pia, lava-se, enxuga na saia ensebada, olha entre as frestas da janela, volta-se, ajoelha-se no vão da escada, e daqui a pouco tu podes vê-la levitando, o cabelo ralo tocando o teto da casa, e não foi milagre do Outro não, é ela mesma e seus ardores nojentos, seu fogo de perguntas, seu encarnado coração que levanta esse pesado tosco que é seu corpo, vejam, está ali, o couro rosado tocando o teto, de mãos postas, a porca, como se além do teto no espaço através do telhado o olho do Senhor sobre essa toda pensante, pousado ela

---

<sup>130</sup> ELIADE, 2000, p. 63.

<sup>131</sup> ELIADE, 2000, p. 19-20.

<sup>132</sup> ELIADE, 2000, p. 20.

<sup>133</sup> ELIADE, 2000, p. 120.

<sup>134</sup> HILST, 2001, p. 19.

pensa, o olho do Senhor de ouro e lírio sobre o couro velhusco da senhora D. pousado.<sup>135</sup>

Recusando todas as coisas e situações que a conduzam ao Tempo profano, como a vila onde mora e a proximidade com a vizinhança, Hillé mantém as janelas sempre fechadas. E o corpo também é “fechado” para as investidas do marido Ehud, que diz:

olhe, esse teu fechado tem muito a ver com o corpo, as pessoas precisam foder, ouviu Hillé? te amo, ouviu? antes de você escolher esse maldito vão da escada nós fodíamos, não fodíamos Senhora D? [...] e você gostava. me lembro das noites que você fazia o café, depois o roupão [...].<sup>136</sup>

Tudo passa a parecer estranho para Hillé, o mundo precisaria ser novamente nomeado: “não posso dispor do não conheço, não sei o que é corpo mãos boca sexo, não sei nada de você Ehud [...].”<sup>137</sup> Hillé questiona as relações modernas:

um dia me disseram: as suas obsessões metafísicas não nos interessam, senhora D, vamos falar do homem aqui agora. que inteligentes essas pessoas, que modernas, que grande cu aceso diante dos movietones, notícias quentinhas, torpes, dois ou três modernos controlando o mundo, o ouro saindo pelos desodorizados buracos, logorréia vibrante moderníssima [...], falemos do aqui agora.<sup>138</sup>

Moderna mesquinhez sob a máscara da prudência. Máscaras<sup>139</sup> que são artifícios utilizados por Hillé para evitar contato com a ignorância das massas: “Livrai-me, Senhor, dos abestados e dos atoleimados”,<sup>140</sup> até mesmo para poupar tempo àquele que nos interpela, uma possível crítica ao modelo capitalista em que tempo é dinheiro. Sobre as máscaras explica Hillé:

[...] abro a janela nuns urros compassados, espalho roucos palavrões, giro as órbitas atrás da máscara, não lhes falei que recorto uns ovais feitos de estopa, ajusto-os na cara e desenho sobranceiras negras, olhos bocas brancas

<sup>135</sup> HILST, 2001, p. 77-78.

<sup>136</sup> HILST, 2001, p. 22.

<sup>137</sup> HILST, 2001, p. 23.

<sup>138</sup> HILST, 2001, p. 26.

<sup>139</sup> Para Jean-Pierre Vernant (1988, p. 104) “[...] usar uma máscara é deixar de ser o que se é e encarnar, durante a mascarada, o Poder do além que se apossou de nós e do qual imitamos ao mesmo tempo a face, o gesto e a voz. O desdobramento do rosto em máscara, a superposição da segunda ao primeiro, que o torna irreconhecível, pressupõem uma alienação em relação a si mesmo, um controle por parte do deus que nos passa o freio e as rédeas, que nos cavalga e arrasta em seu galope; estabelece-se, portanto, entre o homem e o deus, uma contigüidade, uma troca de estatuto que pode chegar à confusão, à identificação, mas ainda nessa proximidade instaura-se o apartar-se de si mesmo, a projeção numa alteridade radical, inscrevendo-se na intimidade e no contato a maior das distâncias e o estranhamento mais completo.”

<sup>140</sup> HILST, 2001, p. 90.

abertas? Há máscaras de focinhez e espinhos amarelos [...] 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.<sup>141</sup>

Hillé já não pactua com “as gentes” que vivem atoladas no mundo sensível, recusa o teatro humano que sempre rejeita o “diferente”, que o hostiliza, como fazem seus vizinhos que a insultam e a ameaçam: “é uma sapa velha. Viu a pele pintada? É sarda. Ainda tem boas tetas. Credo, teta de sapa. Podemos botar fogo na casa durante a lua nova. Com as casas quase coladas? Dá-se um jeito, fogaréu que vai dar gosto.”<sup>142</sup> Hillé des-socializou. Sente horror diante do *caos* que envolve o mundo, para além do “seu mundo”, o vão da escada. Procura a “caminhada sem fim”, tornou-se uma renunciante, uma eremita à procura do “Menino-Porco”, e mergulha no escuro em meio àquilo que lhe foge à compreensão. Aquilo que se dá no momento em que “*qualquer coisa* que não pertence a este mundo manifestou-se de maneira apodítica, trançando desse modo uma orientação ou decidindo uma conduta”,<sup>143</sup> e que aqui é entendido como experiência mística, um fenômeno totalizante, “no qual estão integrados todos os aspectos da complexa realidade humana”,<sup>144</sup> como afirma Lima Vaz. A experiência mística se

[...] exerce através de um tipo de conhecimento do seu objeto e de adesão afetivo-volitiva que transcendem o modo usual de operar das nossas faculdades superiores de conhecer e querer, e visa, em sua intencionalidade *objetiva*, o *Absoluto*, ultrapassando a contingência e relatividade dos objetos que se oferecem à nossa experiência ordinária.<sup>145</sup>

Portanto, a experiência mística é um fenômeno que se impõe e pode ser representada, conforme Lima Vaz, pelo triângulo místico-mística-mistério. O místico é o sujeito da experiência, o mistério, objeto do místico e a mística, a reflexão sobre a relação entre o místico e o mistério.

---

<sup>141</sup> HILST, 2001, p. 20-25.

<sup>142</sup> HILST, 2001, p. 40.

<sup>143</sup> ELIADE, 2000, p. 31.

<sup>144</sup> LIMA VAZ, 2000, p. 15.

<sup>145</sup> LIMA VAZ, 2000, p. 16.

No texto hilstiano, Hillé é tomada pelo desejo de Deus, e, apesar dessa imposição peculiar ao fenômeno místico, a senhora D tenta, de certa forma, resistir à imposição do mistério questionando Deus e seu “amor” pelos homens:

[...] Na minha cara um estupor, um nunca compreender, um enrugado mole, olha como é minha cara sem teatro para o outro  
Um pouco caidinha sim  
Desesperada Ehud, porque todas as perdas estão aqui na Terra, e o Outro está a salvo, nas lonjuras, em céu, a salvo de todas as perdas e tiranias, e como é essa coisa de nos deixar a nós na miséria? que amor é esse que empurra a cabeça do outro na privada e deixa a salvo pela eternidade sua própria cabeça? e o que Ele fez com Jó, te lembras? [...] que boniteza isso de amá-lo nos seus confins e chafurdar por aqui <sup>146</sup>

Ela se recusa a ir à sacristia: “Teófaga incestuosa, Nada, Nome de Ninguém, numa cegueira silenciosa, aos sessenta anos de idade procura a luz, procura o sentido das coisas”, <sup>147</sup> ao mesmo tempo em que provoca Deus e seu permanente silêncio diante da miséria humana:

desamparo, Abandono, assim é que nos deixaste. Porco-Menino, tu alhures algures acolá lá longe no alto aliors, no fundo cavucando, inventando sofisticadas maquinarias de carne, gozando o teu lazer: que o homem tenha um cérebro sim, mas que nunca alcance, que sinta amor sim mas nunca fique pleno, que intua sim meu existir mas que jamais conheça a raiz do meu mais ínfimo gesto, que sinta paroxismo de ódio e de pavor a tal ponto que se consuma e assim me liberte, que aos poucos deseje nunca mais procriar e coma o cu do outro, que rasteje faminto de todos os sentidos [...]. <sup>148</sup>

Pelas situações relatadas e vividas por Hillé é possível supor a modalidade de mística que o texto hilstiano apresenta. Na tradição ocidental, como esclarece Lima Vaz, a mística se apresenta de três formas: especulativa, mística e profética. A especulativa e a mística são comuns à tradição grega e cristã e a mística é própria da tradição cristã. A experiência mística vivenciada por Hillé parece ter as mesmas características da mística especulativa que

[...] pode ser considerada um prolongamento da experiência metafísica em termos de intensidade *experencial*. Ela se apresenta, pois, como face do pensamento filosófico voltada para o mistério do Ser, tentando mergulhar seu olhar nas profundidades propriamente insondáveis e inefáveis que assinalam a fronteira última do pensamento distinto e da palavra – do *logos*. A mística especulativa é, portanto, o esforço mais audaz – na mística natural – e o apelo

<sup>146</sup> HILST, 2001, p. 75.

<sup>147</sup> HILST, 2001, p. 17.

<sup>148</sup> HILST, 2001, p. 36.

mais radical – na mística sobrenatural – para que o espírito humano, seguindo o roteiro do *logos*, penetre no domínio do *translógico* (a realidade que se alcança com um passo além do lógico ou do pensamento conceptual). Ela floresce, assim, historicamente, nas proximidades dos grandes surtos do pensamento metafísico que marcaram a história da filosofia de Parmênides a Hegel. [...] É, portanto, uma mística do *conhecimento*, e essa é a feição original que a distingue na história da Mística. É em Platão que os estudiosos reconhecem habitualmente a fonte primeira da mística especulativa. Ela nasceu de algumas passagens dos *Diálogos*, que se tornaram quase canônicas, e foi, sem dúvida, alimentada pelas especulações sobre o Bem e o Uno, que a tradição atribui ao ensinamento não-escrito do Filósofo.<sup>149</sup>

Segundo Lima Vaz, a primeira Academia pode ser considerada a primeira escola de mística especulativa, cuja estrutura platônica a sintetizaria em três princípios essenciais: “real e ideal integrados na unidade de um Todo ordenado; a totalidade do ser fluindo de uma fonte única, que também é a unidade originária; a existência do Uno originário é objeto, ao mesmo tempo, de certeza racional e de experiência mística, sendo o fim último da tendência essencial do homem.”<sup>150</sup> A mística especulativa estrutura-se, como explica Lima Vaz, sobre dois grandes eixos. O *subjeto*, que corresponde à modalidade de ordenação “vertical e hierárquica das atividades cognoscitivas da alma (*psyché, anima*) e, por conseguinte, das formas de conhecimento, culminando com a inteligência (*noûs, mens*) no seu ato mais elevado (*noéis, intuitio*)”,<sup>151</sup> situação que possibilita ao conhecimento humano elevar-se até o cimo da mente (*apex mentis*), onde se dá a intuição do divino ou de Deus. E o eixo *objetivo* que

está em perfeita homologia com o eixo subjetivo na estrutura da mística especulativa. Com efeito, esta repousa sobre a pressuposição de que à capacidade do ser humano de conhecer e amar o Absoluto corresponde a realidade *objetiva* desse mesmo Absoluto intuído e amado [...] numa paradoxal relação de sujeito e objeto, que forma como que o cerne da mística especulativa.<sup>152</sup>

Por amor a esse Absoluto, Hillé “engolia o corpo de Deus a cada mês” (hóstia?) como quem sabe que “engole o Mais”, diz a senhora D. Engolia porque acreditava, sem, contudo, compreender. Mas tinha necessidade desse corpo. Corpo do amado. Amado que, nas palavras de Bataille, é para o amante a transparência do mundo. Mas o mundo para Hillé é terrível,

<sup>149</sup> LIMA VAZ, 2000, p. 30.

<sup>150</sup> LIMA VAZ, 2000, p. 31.

<sup>151</sup> LIMA VAZ, 2000, p. 30.

<sup>152</sup> LIMA VAZ, 2000, p. 32-33.

difícil para ela pactuar com ele, com a selvageria humana expressa nesse fragmento de um diálogo entre seus vizinhos:

olha, eu comi outro dia uma carne, o sangue na tigela era sangue grosso, uma beleza, a Lazineira se lambuzava toda, passava até no rosto, ficou corada como a imagem da virgem [...] comemos tanto que o umbigo ficou esticado, depois foi duro pra dormi, tive que dormi de lado, e pra metê, meu chapa, nem se fala, eu e Lazineira, dois bumbos se batendo, sabe Antonão, a vida é tão cheia de tranquera, porca sapa velha, que se a gente não enche o bucho e não dá uns mergulho nos buraco das mulhé, vezenquando uns murros numas gentes, cuspidas escarradas, uma paulada no cachorro, esses descanso, se a gente não faz isso Antonão, a vida fica triste. é ta certo, isso de comer e meter faz muito gosto, que coisa tem mais na vida? depois da morte os bicho, nem fumo pra pito, nem meteção nem nada, depois da morte aquela fome, aquela escuridão, tu acredita em alma de defunto seu Tunico? besteira, o mundo ta voluído, não tem mais disso não. e Deus? olhe isso é assunto de padre, de ministro, de político, é Deus todo dia dentro da boca, de dia Deus, de noite a teta de uma, a pomba de outra, eles é que se regaleiam, viu? <sup>153</sup>

Se o amado é a transparência do mundo, instaura-se mais um conflito para Hillé, como acreditar que esse “porco-mundo” transparece o amado? Uma saída possível é acreditar que “Aquele nada tem a ver com isso” e distanciar-se da vida cotidiana, do *nonsense* da existência, instalando-se no vão da escada, no deserto. Migrar, errar no deserto, aceitar o exílio, reflete, conforme Vitiello, a experiência hebraica do *divino* como ausência, o deserto seria um modo pelo qual o sujeito dessa experiência pode corresponder com Deus, com a criação de Deus. <sup>154</sup> Ali no deserto se dá a “acolhida hospitaleira”, encerrando “a inquietude da ausência de Deus [...]”, <sup>155</sup> o deserto seria um “abrigo metafísico”, que possibilita suportar a crueldade do real.

Para Eliade, a instalação num território equivale à fundação de um mundo: “instalar-se num território equivale, em última instância, a consagrá-lo, [...] implica uma decisão vital que compromete a existência de toda a comunidade. “Situá-lo” num lugar, organizá-lo, habitá-lo – são ações, que pressupõe uma escolha existencial [...].” <sup>156</sup> A comunidade onde vive Hillé, a vila, não compreende sua escolha. Por viver no vão da escada, com portas e janelas fechadas, recusando o contato com pessoas e com o mundo exterior e sem cuidados com a aparência,

---

<sup>153</sup> HILST, 2001, p. 41.

<sup>154</sup> VITIELLO, 2000, p. 161.

<sup>155</sup> VITIELLO, 2000, p. 162.

<sup>156</sup> ELIADE, 1992, p. 36.

chamam a sua casa de Casa da Porca: “Diante da vila, das casas quase coladas, entre as gentes sou como uma grande porca acinzentada, diante de muitos a quem conheci sou uma pequena porca ruiva perguntante, rodeando mesas e cantos, focinhando carne e ossatura [...]”<sup>157</sup> A escolha da senhora D é definitiva e possibilita algumas interpretações.

Hillé poderia residir no topo da escada, à semelhança dos povos primitivos que buscavam erguer suas habitações e Templos com colunas, torres e telhados rumo ao alto, como forma de estabelecer uma conexão com Deus, uma “abertura” para o transcendente. A escada é representada na alquimia como símbolo do caminho e da ascensão. Para os cristãos, representa a união entre o Céu e a Terra. O vão da escada, no entanto, estaria mais para aproximá-la do alicerce do “Templo” – a casa – em que vive. O alicerce, por sua vez, mergulha profundamente as regiões inferiores, logo, habitá-lo pode significar o reconhecimento e aceitação da condição humana de que Hillé paradoxalmente deseja dispor. O vão da escada seria um espaço *entre*, espaço-limiar entre o profano e o sagrado, clausura que se transforma em portal através do qual o sujeito, entregue às forças abissais da carne, anseia pela compreensão do humano, das forças terrestres e da morte como elementos indissociáveis e integrantes do mistério da vida: eis a aventura obscena. Hillé escolhe o vão, lugar de profundezas, que, apesar de se parecer ao deserto pela aridez e pela “vaziez”, lugar de místicos, e ali pressentir a existência de Deus, o deserto de Hillé seria, antes, camusiano,<sup>158</sup> um lugar onde o pensamento chega ao seu limite. Ela, então, nega-se a aliar-se a esse Deus por se saber ou acreditar ser apenas um brinquedo desse “Menino-Louco”:

[...] olhe, Hillé, toma esta peneira e colhe água do rio com ela, olha Hillé, aqui tens a faca, corta com ela a pedra, pedaço por pedaço, depois planta e vê se medra, olha Hillé, aqui tens o pão mas só podes comê-lo se dentro dele encontrares o grão de trigo inteiro, e de quem o colheu a própria mão, olha Hillé, aqui tens a tocha e o fogo, engole, e assim veremos o que se passa nos teus ocos.<sup>159</sup>

Hillé prefere viver com os porcos nesta “zona intermediária” que a situa entre o mundo sensível e o mundo sobrenatural, entre a loucura e a aporia. O vão da escada guardaria correspondência com o corpo, ao modo dos povos primitivos, para quem a habitação é um microcosmo e reflete o corpo. Para Eliade, a correspondência corpo-casa-cosmos impõe-se:

<sup>157</sup> HILST, 2001, p. 29.

<sup>158</sup> CAMUS, 2010, p. 24.

<sup>159</sup> HILST, 2001, p. 47.

“como o cosmos, o corpo é, em última instância, uma “situação”, um sistema de condicionamentos que se assume. A coluna vertebral é assimilada ao Pilar cósmico (*skambha*) ou à montanha Meru, os sopros são identificados aos ventos, o umbigo ou o coração ao “Centro do Mundo”.<sup>160</sup> Em um movimento oposto ao do religioso arcaico, Hillé situa-se nesse “cosmos” que parece acreditar estar mais próximo da sua condição, próximo da sua carnalidade, do seu *corpus-porcus*. Assim, em lugar de uma montanha, uma torre, de uma coluna ou a parte superior da escada, Hillé “cosmiza” o vão, conferindo ao espaço certa estética melancólica, e elege como companhia aquele que a ela se assemelha (*perfume de heresia*), em banimento e feridas, explica Hillé:

convivo há alguns dias com a senhora P, a porca que escapuliu do quintal de algum. Abri a porta e ela entrou numa corrida guinchada, bambolando. Lá fora o estriduloso da vizinhança, depois silêncio, depois algumas chalaças gritadas mas nem tanto. Depois algum lapuz berrou: vá vá Dominico, deixa a porca pra louca, tu tens tantas, porca e louca se entendem. Ficou num esquinado ao lado da cozinha, achei uns guardados de milho, dei água, umas verduras velhas arrancadas do que foi horta um dia no quintal. Olhei a macieira de maçãs azedinhas, disse que não tocara mais coisa tão viva mas toquei, vivas nem tanto, são pequenas maçãs, esboçam o vermelho, tímidas em redondez, mais desengonço que redondo, não me queimam as mãos. Tento sair da minha pulverescência, olho longamente a senhora P Me olha. É parda. Soturna, medrosa, no lombo uma lastimadura, um rombo sanguinolento. Hoje pude me aproximar muito lenta, e como diria o sóbrio: pensei-lhe os ferimentos. Roxo-encarnado sem vivez este rombo me lembra minha própria ferida, espessa e funda ferida da vida.<sup>161</sup>

Ferida que é o estigma do acontecimento,<sup>162</sup> “paixão do lugar”, desejo e necessidade de “ir lá aonde é impossível ir. Lá, para o nome, para além do nome *no* nome”.<sup>163</sup> Paixão de Deus, por Deus, que deixa “a marca de uma cicatriz nesse lugar onde o impossível terá lugar.”<sup>164</sup> Ferida que lembra a Hillé sua condição de bicho sofrido, estigmatizado pela impermanência (*brotós*),

<sup>160</sup> ELIADE, 2001, p. 141.

<sup>161</sup> HILST, 2001, p. 86.

<sup>162</sup> Essa “tomada de decisão” talvez permita aproximar Hillé da mitológica Lilith, que segundo Sicuteri (1985, p. 24-28-34), foi a primeira mulher de Adão, antes de Eva. Que não é pedaço do homem, pois não nasceu de sua costela, criação independente de Deus, ela é cheia de sangue e saliva (menstruação e desejo). Seria a lua negra, aquela que por se recusar a viver submissa a Adão, sob custódia do Pai e do marido, foge em direção ao Mar Vermelho, lugar onde, no mito, vivem os demônios e miríades de formas hostis. Poderia, ainda, associar o vão da escada com o Mar Vermelho. Uma diferença crucial, no entanto, separaria (até aqui) Hillé de Lilith: Hillé não consegue esquecer a intimidade afetiva que supostamente existiu entre o homem e seu Criador.

<sup>163</sup> DERRIDA, 1995c, p. 42.

<sup>164</sup> DERRIDA, 1995c, p. 42-43.

desnortado, que, como a porca, busca uma possível acomodação no real, distante do homem com seu verniz social, e que, conforme acredita, a ela não se assemelha: “agora vejamos as frases corretas para quando eu abrir a janela à sociedade da vila”, <sup>165</sup> diz Hillé, pondo-se a falar para os vizinhos:

o podre cu de vocês  
vossas inimagináveis pestilências  
bocas fétidas de escarro e estupidez  
gordas bundas esperando a vez. de que? de cagar nas panelas  
sovacos de excremento  
buraco de verme no oco dos dentes  
o pau do porco  
a buceta da vaca  
a pata do teu filho cutucando o ranho  
as putas cadelas  
imundos vadios mijando no muro  
o pó o pinto do socó o esterco o medo, olha a cançãozinha dela, olha o rabo  
da víbora, olha a morte comendo o zóio dela, olha o sem sorte, olha o  
esqueleto lambendo o dedo  
o sapo engolindo o dado  
o dado no cu do lago, olha lá no fundo  
olha o abismo e vê  
eu vejo o homem. <sup>166</sup>

A *obscena senhora D* é considerado o primeiro livro em prosa de Hilda Hilst a apresentar questões da ordem do obsceno. Como definem Eliane Robert Moraes e Sandra Lapeiz, o texto obsceno (*ob*: em frente, *sceno*: cena) é aquele que coloca em cena algo que deveria estar nos bastidores, <sup>167</sup> e, como se pode conferir na citação acima, o texto revela situações e condições do humano em uma linguagem que em si mesma já é “carne viva”, e, portanto, não deveriam ser expostas, provocando aquilo que Clara Silveira Machado e Edson Costa Duarte chamam de catarse anticitártica, que “prende o leitor numa teia narrativa que gera repulsa e identificação ao mesmo tempo.” <sup>168</sup> Segundo Pécora, esta seria uma característica que se estende a outros escritos hilstianos que

[...] apenas manifestam, com a crueza do calão, do sarcasmo ou do bestialógico, a mesma marca cega que está em todos os textos hilstianos

<sup>165</sup> HILST, 2001, p. 48.

<sup>166</sup> HILST, 2001, p. 46.

<sup>167</sup> MORAES; LAPEIZ, 1984, p. 10.

<sup>168</sup> MACHADO; DUARTE, 1997, p. 120.

como um interdito de significação. Este interdito carrega um traço ostensivo de crueldade, cujo efeito imediato é o riso com dor, o riso satírico que busca ferir, não o riso polido e pedagógico da comédia aristotélica. Quer espicaçar o que entende como estúpido e mesquinho, como um decoro de desproporções proporcionadas. Ri da moral autoritária e cínica, amplificada até o *nonsense*, de um mundo que parece irremediavelmente idiotizado, o que talvez possa, dialeticamente, ensaiar uma resistência bem-humorada da invenção e da autocriação no pior dos mundos possíveis. E o pior dos mundos possíveis não pode deixar de lado o Brasil.<sup>169</sup>

Tais questões permitem pensar que as possíveis nuances de pornografia em *A obscena senhora D* aproximam-se mais da radicalidade que implica a criação literária de Hilda Hilst, marcada mais especificamente pelo erotismo, que aqui se dá como uma espécie de pano de fundo, “levado às últimas conseqüências, entendendo-se aqui motivos, linguagens e cenas que atingem paroxismos coprológicos e escatológicos [...]”,<sup>170</sup> e que pode ser equivocadamente interpretado como pornografia.

Segundo Susan Sontag, para pensar a questão da pornografia, faz-se necessário reconhecer a existência de pelo menos três tipos: a pornografia como um item na história social, como fenômeno psicológico (ambos considerados como documentos) e a pornografia que subsiste no interior das artes, mais especificamente, no gênero literário, como é o caso aqui. Usualmente define-se o que é pornografia a partir daquilo que socialmente foi demarcado para tal estilo, a saber, que o texto pornográfico tem como propósito “inspirar uma série de fantasias não-verbais em que a linguagem desempenha um papel secundário, meramente instrumental”,<sup>171</sup> cujo resultado final é a indução sexual. Assim, para um texto ser considerado pornográfico, “exigem que o autor tenha adequada “distância” de suas obsessões para que possam considerá-las literatura.”<sup>172</sup> Conforme Alcir Pécora, para considerar o texto hilstiano como pornografia, seria necessário que o termo seja tomado em sentido muito diverso do corrente,

isto porque a crueza desses textos não tem como efeito a excitação do leitor, a não ser que o leitor se trate [...] de um tarado lexical, de um onanista literário [...]. Os textos de Hilda Hilst ditos pornográficos simplesmente contrariam a regra de ouro da pornografia banal, que é a simulação realista. Ao contrário, eles se dobram todo o tempo sobre si próprios, escancarando a

---

<sup>169</sup> PÉCORA, 2010, p. 26-27.

<sup>170</sup> QUEIROZ, 2000, p. 23.

<sup>171</sup> SONTAG, 1987, p. 45.

<sup>172</sup> SONTAG, 1987, p. 51.

sua condição de composição literária e esvaziando o seu conteúdo sexual imediato [...].<sup>173</sup>

Sendo assim, a “pornografia hilstiana” não estaria munida dos agentes que compõem o repertório pornográfico, pois esta contraria as próprias regras do estilo. Um exemplo é a foto da própria autora quando criança que aparece no *Caderno rosa de Lori Lamby* (1990), ou o caso do conto “Gestalt”<sup>174</sup> inserido em “Pequenos discursos. E um grande”, no qual uma porca recebe, ao tornar-se amante de Isaiiah, o matemático, o nome de Hilde, que dificilmente o leitor deixará de associar ao nome de Hilda, o que acaba por impedir o texto de atingir o propósito pornográfico, como afirma Sontag: “quando o fato narrado já vem revestido com os sentimentos explicitamente declarados do autor, pelos quais pode ser despertado, torna-se então mais difícil ser estimulado pelo próprio fato.”<sup>175</sup> A “pornografia hilstiana” teria mais um papel de simulacro, como aponta Machado e Duarte, onde questões de cunho metafísico são retomadas pelo avesso,<sup>176</sup> haja visto que a narrativa se apresenta por um veio erudito, de sofisticação estética, corrompendo aquilo que Sontag denomina de “natureza da imaginação pornográfica”, que guarda preferência, pelas convenções acabadas tanto dos personagens como do cenário e da ação, seria, explica Sontag, a montagem de um teatro de tipos, não de indivíduos,<sup>177</sup> mais uma regra infringida por Hilda Hilst, já que ela, na observação de Machado e Duarte,

não fala apenas do despudor do desejo pervertido, mas também extrai do contar uma perspectiva metalingüística. Muitas vezes, é nesse nível que os leitores fazem um desvio: ao se chocarem com imagens do desejo interdito, não percebem as sutilezas e a manipulação dos signos [...] traçado pelas marcas do erógeno que se deslocam para o corpo da linguagem entre os duplos focos: sublime/grotesco, sério/cômico.<sup>178</sup>

Esses duplos focos são marcados pelo que Pécora chama de tomada de decisão existencial, que, no texto hilstiano, “transparece como metáfora fundamental da aplicação da

---

<sup>173</sup> PÉCORA, 2010, p. 20.

<sup>174</sup> HILST, *Ficções*, 1977, p. 07-08.

<sup>175</sup> SONTAG, 1987, p. 59.

<sup>176</sup> MACHADO; DUARTE, 1997, p. 122.

<sup>177</sup> SONTAG, 1987, p. 56.

<sup>178</sup> MACHADO; DUARTE, 1997, p. 122.

moral pornográfica, “o buraquinho preto”, demolidor de vaidades”,<sup>179</sup> explícito neste trecho por Hillé:

[...] Há muito que se louva o todo espremido. Estás destronado quem sabe, Senhor, em favor desse buraco? Estás me ouvindo? Altares, velas, luzes, lírios, e no topo uma imensa rodela de granito, umas dobras no mármore, um belíssimo ônix, uns arremedos de carne, do cu escultores líricos. E dizem doutos que Tua Presença ali é a mais perfeita, que ali é que está o sumo, o samadhi, o grande presunto, o prato.<sup>180</sup>

Tais questões perpassam não apenas *A obscena senhora D*, mas toda obra da escritora, e, como indica Vera Queiroz, dizem respeito à deriva do homem e sua incompletude.

Incompletude que remete ao mito de Eros em *O Banquete*, de Platão, pela voz de Aristófanes, o comediógrafo. Ali a natureza primitiva do humano não era dual, como se configura atualmente, possuíam uma representação andrógina, compreendida de três gêneros: masculino, feminino e um terceiro, que reunia os dois gêneros. O masculino primitivo descendia do sol, o feminino da terra e o terceiro da lua. Compostos por essa forma andrógina, os humanos eram fortes e vigorosos e também muito arrogantes. Eram hostis aos deuses e estavam sempre a desafiá-los, embora erguessem templos e lhes rendessem homenagens, motivo pelo qual estes não cogitavam exterminá-los, posto que, com a morte dos humanos, desapareceriam também as homenagens e os templos. Todavia, era-lhes inconcebível tolerar a insolência humana. Assim, Zeus lança mão de um recurso que preservaria o homem, mas que, em contrapartida, o enfraqueceria e o tornaria servil aos deuses. Com tal decreto, Zeus divide a natureza humana em duas, corta-a, “separando verso e reverso”, feminino e masculino. Remodela a nova forma física, deixando o umbigo (ferimento ontológico, assinatura de Deus) como lembrança da antiga condição humana. Por “generosidade”, colocou o sexo na parte da frente do corpo e implantou Eros em ambos, de modo que feminino e masculino se atraíssem e dessa reunião erótica, que faz de dois um só, o homem encontrasse alívio para as suas dores e restaurasse sua forma primitiva, que é a totalidade. Por essa razão, o nome de Eros corresponde ao desejo e a busca pela totalidade perdida.<sup>181</sup>

A completude encontrada em outro corpo é temporária. Sobretudo, para alguns, aqueles cuja natureza não se contenta em preencher a fenda da separação primordial

<sup>179</sup> PÉCORA, 2001, p. 19.

<sup>180</sup> HILST, 2001, p. 45.

<sup>181</sup> PLATÃO, 2009, p. 61-69.

temporariamente. É o que parece ocorrer com vários personagens no texto hilstiano, onde os “[...] contatos dos corpos, que se apresentam como sinais de erotismo, devem ser compreendidos como dimensões sígnicas da tentativa, sempre falhada, de aproximar-se do corpo Luminescente de Deus.”<sup>182</sup>

Não houvesse fendas, talvez não padecesse o homem desta “ferida incurável” de que fala Aristófanes.<sup>183</sup> O homem, envolto no tecido de Eros, não andaria por aí ferido, em busca Daquilo que se anunciou por uma hierofania qualquer, recolheu o olhar de quem se arriscou olhá-lo e escapou, sem se deixar abarcar pelo *logos* ou pela imagem. Raptada pelo transcendente, Hillé, a senhora D – verticalidade comprimida pelo peso do arco – tenta suportar, para além da agonia da carne, o silêncio de Deus-Menino-Porco.

---

<sup>182</sup>QUEIROZ, 2000, p. 24.

<sup>183</sup>SCHÜLLER, 2009, p. 165.

*Honra-me com teus nadas.  
Traduz meu passo  
De maneira que eu mesma nunca me perceba.  
Confunde estas linhas que te escrevo  
Como se um brejeiro escoliasta  
Resolvesse  
Brincar a morte de seu próprio texto.  
Dá-me pobreza e fealdade e medo.  
E desterro de todas as respostas  
Que dariam luz  
A meu eterno entendimento cego.  
Dá-me tristes joelhos.  
Para que eu possa fincá-los num mínimo de terra  
E ali permanecer o teu mais esquecido prisioneiro.  
Dá-me nudez. E andar desordenado. Nenhum cão.  
Tu sabes que amo os animais  
Por isso me sentiria aliviado. E de ti, Sem Nome  
Não desejo alívio. Apenas estreitez e fardo.  
Talvez assim te encantes de tão farta nudez.  
Talvez assim me ames: desnudo até o osso  
Igual a um morto.*

*(Sobre a tua grande face)  
Hilda Hilst*

### CAPÍTULO 3 – GOZO E FINITUDE: DEUS, UMA TAMPINHA PRATEADA OU O SENTIMENTO DO ABSURDO

*Se todos se sentissem como eu, demasiadamente possuído por alguma coisa inominável...*

*(Tu não te moves de ti)  
Hilda Hilst*

É em meio ao rapto por aquilo que se manifesta ocultando-se, cuja face não se mostra para ao menos suavizar, com a presença, a não-resposta aos clamores humanos que Hillé, a senhora D, segue seu roteiro de acercamento do transcendente. Uma tentativa que, por certo, visa, ao confrontar o divino, encontrar respostas que possam oferecer um alento qualquer, para uma existência que se sabe marcada pelo escarnecedor e angustiante domínio do acaso. Anotações manuscritas deixadas em um caderno por Hilda Hilst sobre a construção da personagem Hillé dão a medida das questões apresentadas aqui: Deus, gozo, isolamento, envelhecimento, finitude:

a Senhora D é faminta de sua essencialidade. Busca o Inominável dentro de si mesma, e usa para encontrá-lo múltiplos artifícios ao longo dessa Busca. Desafia, instiga, provoca, anula-se. O ego superficial quer morrer. A alma imortal quer emergir. Talvez tenha sido Da Vinci que disse: “quando eu tiver aprendido a morrer, saberei viver”. Conhecer o desmedido, escalar o abismo, ter a dolorosa consciência da própria finitude, tingir o tempo de nítidos Agoras, banhar-se na voluptuosidade das Ilusões, saber do Efêmero, da informe luz dessas conquistas e continuar vivo é conhecer muito pouco [em parte]. A senhora D morre mas a qualidade do seu desafio, a veemente singularidade do seu Universo faz com que Alguém com alguns estigmas do Divino [do que ela pressupõe como Divino] nela tome forma humana. A extrema lucidez atrai o conhecimento. O conhecimento sabe de nossa própria finitude nessa dimensão da carne. A finitude tem a ver com a morte

a degradação  
o putrescível  
o obsceno

A intensidade da experiência no eu essencial [dependendo da gradação dessa intensidade] afasta o homem da comunidade. Dobrar-se sobre si mesmo, morar no vão da escada, ir até o não mais possível para emergir. Há vários riscos nessa Busca, um deles é a loucura, a devastação. Há uma grande esperança – A ressurreição, isto é, uma nova e luminosa aceitação de si

mesmo e do outro. Este é o meu tema, minha obsessão. De forma semelhante se expressam Qadós, Tadeu, Axerold, Matamoros, Floema.<sup>184</sup>

Esta anotação também indica a linguagem como o caminho frustrante que se percorre na tentativa de nomear o Inominável. A pretensa harmonia que se deseja estabelecer entre o pensamento e a coisa, pela linguagem (*merdafestança*), como modo de garantir ao sujeito um entendimento do mundo e uma sensação de pertencimento, é, na medida em que Hillé se sente possuída pelo desejo de Deus, insuficiente para designar aquilo que ela busca compreender obsessivamente: “Como será a cara Dele hein? É só luz? Uma gigantesca tampinha prateada? Deus está dentro do coração. Então espia o teu, vê se ele tá lá dentro.”<sup>185</sup> Ela que se recusa a ir à sacristia, teófaga e incestuosa, não consegue desviar-se da paixão por Deus, paixão que acaba por ofuscar o cotidiano, afasta-a do convívio social e o dia a dia ganha um peso demasiado, como transparece nesse diálogo entre a senhora D e o marido:

[...] se cuidasses um pouco do teu corpo, Hillé,  
 Andas curvada  
 o que é o corpo?  
 se caminhasses um pouco, por exemplo: duas vezes por dia subias e descias a pequena ladeira aqui da vila, respirava lenta, um certo ritmo é bom quando se caminha, lembra como caminhávamos? te lembras de um brilho que vias numa pequena colina naquele passeio às águas? e como te esforçaste para subir a colina? e o que era afinal aquele brilho?  
 sim, me lembro, uma tampinha nova de garrafa, uma tampinha prateada como são todos os brilhos  
 no cume de todas as colinas.  
 [...] dizias: Ehud, vem, corre, brilha demais pra não ser nada.  
 aí achei a tampinha  
 é. está bem. Mas vamos esquecer, já mudaste a cara.  
 achei a tampinha e dei um grito, não foi Ehud?  
 e chorei esgoelada  
 [...] eu gritando que Deus era um menino louco [...].<sup>186</sup>

Inicia-se, então, o veio blasfematório que Hillé irá utilizar para traduzir sua impossibilidade de nomear Deus. São nomes que se multiplicam em dezenas de outros no processo de criação hilstiana, da poesia à prosa. Aqui, limito-me aos que compõem n’ *A obscena senhora D*: Ausente, Senhor, Este, O Luminoso, o Vívido, O Nome, o OUTRO,

<sup>184</sup> HILST *apud* CAVALCANTI, 2010, p. 174-175. As anotações fazem parte da pasta 39 dos arquivos de Hilda Hilst do CEDAE – IEL – UNICAMP.

<sup>185</sup> HILST, 2001, p. 38-42.

<sup>186</sup> HILST, 2001, p. 38-39.

Menino Louco, o Mais, o Todo, o Incomensurável, Porco-Menino Construtor do Mundo, Menino-Porco, Menino Precioso, Menino Louco, Aquele, Luzidia Divinóide Cabeça, La Cara, La Oscura Cara, homem Cristo. Todos esses nomes desdobram-se ao longo da narrativa por “processos eles também múltiplos – metáforas, metonímias e perífrases configuram aqui estratégias de cerco ao nome e à coisa [...]”<sup>187</sup> Um nomear que é dilaceramento, um “Grito. Gritos finos de marfim de uma cadela abandonada tentando enfiar a cabeça na axila de Deus.”

<sup>188</sup> Como afirma Vera Queiroz, percebemos de imediato que

a voz narrativa tem contas elevadíssimas a ajustar com um Deus, cujas diversas e terríveis caras rebatem as instâncias mais atroztes do périplo de que se constitui nossa vasta errância, nosso vasto desejo: por amor, sempre; por justiça, por grandeza, por alegria, sempre barrado – o vasto desejo – por nossa humana contingência [...].<sup>189</sup>

Contingência que é puro ser-aí (*Dasein*),<sup>190</sup> abandonado, entregue a si mesmo, como neste questionamento de Hillé: “[...] não há um vínculo entre ELE e nós? Não dizem que é PAI? não fez um acordo conosco? fez, fez, é PAI, somos filhos. não é o PAI obrigado a cuidar da prole, a zelar ainda que a contragosto? é PAI relapso?”<sup>191</sup> Diante da não-resposta de Deus, desvanece-se completamente a suposta proteção da linguagem, deixando lugar para o silêncio. Mas é justamente pelo fato de que o Outro se faz silêncio, que a senhora D fala, questiona, pergunta incessantemente, naturalmente, pois, conforme Zambrano, só se pergunta por aquilo cuja falta se sente.<sup>192</sup> E, nesse jorro discursivo incongruente, Hillé situa-se, no “limite como linguagem”, demarcando, como descreve Derrida em seu exercício de teologia negativa, “aonde é impossível ir” pela palavra:

elas nomeiam Deus, falam dele, falam-no, falam-lhe, *deixam-no falar em si*, deixam-se levar por ele, (se) fazem referência àquilo mesmo que o nome supõe nomear para além dele mesmo, o nomeável além do nome, o nomeável

<sup>187</sup> QUEIROZ, 2000, p. 16.

<sup>188</sup> HILST, 2003, p. 86.

<sup>189</sup> QUEIROZ, 2000, p. 40.

<sup>190</sup> O termo alemão *Dasein* (ser-aí) é utilizado pelo filósofo alemão Martin Heidegger (1889-1976) para designar fundamentalmente o modo de ser do próprio homem, jogado abruptamente no mundo. Conforme Casanova (2009, p. 16-17), consiste em um dos termos centrais do pensamento heideggeriano que tem “primordialmente em vista a explicitação do homem como um ente que conquista todas as suas determinações essenciais a partir das relações e somente a partir das relações que respectivamente experimenta com o espaço de realização de sua existência.”

<sup>191</sup> HILST, 2001, p. 38.

<sup>192</sup> ZAMBRANO, 1995, p. 53.

inomeável. Como se fosse preciso ao mesmo tempo salvar o nome, *salvo o nome*, como se fosse preciso perder o nome para salvar aquilo que porta o nome, ou aquilo na direção do qual se dirige por meio do nome [...].<sup>193</sup>

Assim é que, para María Zambrano, a relação que se estabelece entre o homem e o divino é marcada por uma espécie de perseguição divina, algo entre a graça e o rancor, que acaba por provocar no homem um sofrimento: um delírio de perseguição. Para a filósofa, é a luz deste delírio, “o mais implacável de todos”, que aquilo que foi denominado Deus, se faz sentir no homem, oprimindo-o:

talvez não seja necessário dizer que o delírio da perseguição obriga a perseguir, e quem o sofre não sabe, não pode discernir se persegue ou se é perseguido. A sua conduta observada de fora é a de quem persegue, mas ele vai arrastado, inocente da sua acção. E assim, quando o delírio culminar na súplica “permita-me, Senhor, que veja o vosso rosto”, fá-la-á no máximo da exasperação, no limite da sua resistência após uma esgotadora luta.<sup>194</sup>

Esse desejo de acercamento do transcendente aproxima Hillé do homem das sociedades primitivas e arcaicas que, segundo Mircea Eliade, possui como característica essencial aquilo que ele denomina *obsessão ontológica*, um desejo de restabelecer o *Tempo da origem*, desejando “não apenas reencontrar a *presença dos deuses*, mas também recuperar o *Mundo forte, recente e puro*, tal como era *in illo tempore*. É ao mesmo tempo sede do *sagrado* e nostalgia do *Ser* [...]”<sup>195</sup> É essa sede do sagrado, esse desejo de Deus que situam Hillé em um lugar de distanciamento.

Tal como Deus, surdo aos clamores humanos, a senhora D reside solitariamente no vão da escada, surda aos apelos do marido Ehud e da vizinhança, à espera de repostas para suas perguntas, ao todo 394,<sup>196</sup> dirigidas ao Nada, a Deus e, por vezes, são interceptadas por uma voz que considero ser de Ehud, essa voz que ao longo da narrativa incorporou-se ao fluxo de consciência da narradora, como observou Cavalcanti, ora assumindo contornos nítidos, ora fundindo-se às questões de Hillé. Neste trecho, Ehud desafia a senhora D: “olhe, não quero te

<sup>193</sup> DERRIDA, 1995c, p. 40-41.

<sup>194</sup> ZAMBRANO, 1995, p. 27.

<sup>195</sup> ELIADE, 2001, p. 84.

<sup>196</sup> Número fornecido pela autora em entrevista a Inês Mafra. *Hilda Hilst: um coração em segredo*. Revista Nicolau. Curitiba, Nov/Dez., nº 51, ano VII. Veja-se CAVALCANTI, 2010, p. 194.

aborrecer, mas a resposta não está aí, ouviu? nem no vão da escada, nem no primeiro degrau aqui de cima, será que você não entende que não há resposta?”<sup>197</sup>

Para Eliane Robert Moraes, no texto hilstiano a linguagem é colocada à prova de um confronto com o vazio

no qual o eterno confunde-se irremediavelmente com o provisório e a essência resvala por completo no acidental. Com isso, o belo e intangível ideal da flor acaba sendo tragado pelo inexorável fluxo do tempo. Não por acaso, o alvo primeiro dessa violência será o mesmo Deus que antes habitava a Idéia e sustentava a ilusão do Todo – esse equivalente algébrico e abstrato das vãs promessas de salvação.<sup>198</sup>

Vãs promessas que se tornam mais evidentes na medida em que o tempo passa como passam “los ríos” e a senhora D permanece “o cárcere de si mesmo”, prisioneira da caverna. Sexagenária, revisita as lembranças de juventude, envolta nos fluxos de uma imagem, o corpo jovem, o vigor do ventre, que aos poucos se dilui e escapa, como diria o poeta, feito a água e os frutos de Tântalo. Um mergulho memorial no torvelinho do rio que a contornava. Hillé segue “anoitecendo”, envelhece:

[...] que coisa o corpo vivo e jovem, que rutila lá dentro, quantos anos temos agora? vinte? Vinte e dois? vinte cinco? o pranto da velhice relembrando, o pardacento, o esfarinhado sobre a mesa, era o pão? que coisas tínhamos sobre a mesa?

Romãs e laranjas.

o esfarinhado no corpo da alma agora, papéis sobre a mesa, palavras grudadas à página, garras, frias meu Deus, nada me entra na alma, palavras grudadas à página, nenhuma se solta para agarrar meu coração, tantos livros e nada no meu peito, tantas verdades e nenhuma em mim, o ouro das verdades onde está? que coisas procurei? que sofrido em mim se fez matéria viva? que fogo, Hillé, é esse que sai das iluminuras, folheia, vamos, toca se está morrendo, sí, que gemidos meu Deus, não tenho muito tempo, muitos que se foram estão por perto, é a hora [...].<sup>199</sup>

Conforme consta de entrevista para os *Cadernos de Literatura*,<sup>200</sup> Hilda Hilst considera o tema da morte e da finitude como os agentes da angústia para o ser humano. No texto *A obscena senhora D*, tais questões são recorrentes:

<sup>197</sup> HILST, 2001, p. 19.

<sup>198</sup> MORAES, 1999, p. 118.

<sup>199</sup> HILST, 2001, p. 51-52.

<sup>200</sup> HILST, 1999, p. 86.

[...] morta serei fiel a um pensado que eu não soube ser, morta talvez tenha a cor que sempre quis, um vermelho urucum, ou um vermelho ainda sem nome tijolês-morango-sépia e sombra, a teu lado eu cromo feito em escarlatim, acabados nós dois, perfeitíssimos porque mortos, as mãos numa entrelaçadura de muito luzimento, mão minha que tocou teu corpo luxesco, comprido, teu corpo uma brilhância incircunstrível, tão doce para minha língua muito em timidez, mas doce ainda na corriqueirice dos dias, puro meloso depois, tua boca em mim, cheia de colibris tua boca, mortos um dia os dois, atados, um irrompível eterno, as gentes vão olhar abrindo os olhos em boca de poço. Mas nossas caras, pernas, troncos, na luminância das nossas mãos nenhum recado ou talvez sim um logogrifo, chispas, um canto vindo da ossatura da terra, um feixe de puro branco.<sup>201</sup>

A morte é um elemento fundamental para tecer uma possível compreensão do desfecho da narrativa ou de uma definição para a senhora D como “homem absurdo”, cuja compreensão dolorosa que tem de si mesmo é de estar acorrentado. De que não é realmente livre e que a morte se apresenta como o limite insuperável da sua finitude. A morte se faz presente com frequência ao longo do texto, como neste outro trecho, cujo “diálogo”, apesar da ausência do travessão (característico do texto hilstiano), se dá entre a senhora D e Ehud, em que ele, o marido, como que antecipando, pré-meditando (*meléte thánatou*) a própria morte, deixa uma recomendação a ser seguida por Hillé após a morte deste:

Hillé, às vezes penso que se ficares sozinha, se eu morrer antes, sabe, às vezes penso que deves ter um homem jovem porque  
sim Ehud  
porque sabes muitas coisas, essas da alma e um saber demasiado  
oscurece el alma  
isso mesmo, e porisso talvez alguém de vinte, vinte cinco, meio diminuído,  
sensualão  
Rimbaud tinha dezenove quando escreveu aquilo  
é, mas é raro, moçoilos são fracotes no UMM, e então continuando, um de  
vinte, vinte cinco talvez, duro e vigoroso, um que não sucumba diante do  
mosaico intumescido de cores vivas onde desenhas a vida, e num canto lá em  
cima desse grande mosaico um negrume de vísceras, um desespero só teu,  
esse negrume teu que busca  
es que busco La Cara, La Oscura Cara  
bobagem. Então continuando, esse muito jovem há de sorrir diante do teu  
discurso, te põe de imediato a mão nas tetas e diz teu Deus sou eu Hillé, já  
me encontraste, e se ainda continuares com tuas pretensas justas palavras e  
tua cara de pedra quando falas na busca, esse muito jovem há de te mostrar  
já sei. uma bela caceta  
isso. e delicado mas firme te faz abrir as pernas e repete

---

<sup>201</sup> HILST, 2001, p. 79-80.

sei. teu Deus sou eu.<sup>202</sup>

Catalogado ao lado da morte está o gozo, o amor, como nessa fala de Hillé: “quando te deitas e me tocas, uns sons graves curtos vão se fazendo, olhe, se os figos emitissem sons quando os abrimos seria esse teu som nessa hora quando me tocas.”<sup>203</sup> Entretanto, o amor, este filho da noite, é flagrado, de acordo com Queiroz,

sobretudo, em seus vários estados de decomposição, arrastando consigo uma linguagem ao mesmo tempo agônica e chula, com altos vãos líricos e vocábulos de baixo calão. Isso se dá em razão de que as tramas hilstianas organizam-se em torno de *estados agônicos de ser* dos personagens, mobilizados por situações apresentadas já em seu clímax [...].<sup>204</sup>

São esses *estados agônicos* que creio desencadear na personagem o sentimento do absurdo, o instalar de uma “náusea”. Um desses estados desencadeia-se no momento em que o marido morre de fato. É quando Hillé reconhece, conforme Pécora, que

[...] a vida amorosa que tiveram nunca a satisfação: nunca preencheu a intuição viva de um amor que adivinhava ser possível como via mística de compreensão de Deus – um Deus que, entretanto, recusa-se a todo contato, revelando-se somente em negativo, como falta, dor e mesmo repugnância pela vida doméstica, social e mundana.<sup>205</sup>

Dessa forma, esfumaça-se a nódoa do desejo carnal, o erotismo desvia-se da rota que o conduzia em direção ao corpo, deixa para trás a fome que outrora se tinha da boca do homem amado, e segue por outra senda, uma clareira aberta rumo à embriaguês divina, ao erotismo sagrado, ao encontro sensualmente dizível entre criatura e criador, que, contudo, pode e resulta da submissão imposta pelo erômeno (objeto erótico) ao erasta (sujeito erótico), numa tentativa falhada, num abandono irremediável, como exposto aqui por Hillé:

enquanto tu morrias, Ehad, minha carne era tua, e disciplina e ascese tudo que pretendi para livrar o coração de um fogo vivo, ah, inútil inútil os longos exercícios, a fome do teu toque ainda que me recusasse, então tu não compreendias? queria escapar, Ehad, a boca numa fome eterna da tua boca, a vida era esplendor e prata, demasiada rutilância se tu me tocavas, e sinistra e soluçosa e nada quando tu não estavas

---

<sup>202</sup> HILST, 2001, p. 66-67.

<sup>203</sup> HILST, 2001, p. 61.

<sup>204</sup> QUEIROZ, 2000, p. 16.

<sup>205</sup> PÉCORA, 2010, p. 07.

lama sabactani  
 enquanto tu morrias eu te abraçava numa fúria alagada, numa sórdida  
 doçura, minha alma era tua? o desejo era demasiado para a carne, que grande  
 fogo vivo insuportável, que, que luz-ferida, que torpe dependência uma outra  
 Hillé sussurrava muito fria e ativa, uma outra Hillé fingindo mansidão,  
 langor, roliça, passiva, perla sobre o fastídio e los mármoreos.<sup>206</sup>

Aqui aparece mais um elemento desencadeador do sentimento do absurdo: o saber. O questionar as coisas. O gesto da pergunta, que para Zambrano representa o mais humano do homem. Questão que remete à lista de figuras do “próprio do homem” elencada por Jacques Derrida: o *logos*, a história, o riso, o luto, o sepultamento, o vestuário, a promessa, entre outros.<sup>207</sup> Este perguntar, pressupõe, ainda segundo Zambrano, o aparecimento da consciência, “essa dilaceração da alma”. Um desejo angustiado de compreensão da condição humana, espicaçada pela necessidade e pela fatalidade da morte.<sup>208</sup>

Assim, a certeza da morte, o conhecimento de sua realidade e a impossibilidade de alterá-la, leva Hillé a dizer: “[...] a vida foi isso de sentir o corpo, contorno, vísceras, respirar, ver, mas nunca compreender.”<sup>209</sup> São tais questões que configuram a crueldade da realidade, e confirmam, como descreve Clément Rosset, o caráter duplo de que se reveste a crueldade: ser cruel e ao mesmo tempo real.<sup>210</sup> Viver com tais dilaceramentos é para Hillé reconhecer a tragicidade da existência: “isso de alguém ser muito ao mesmo tempo nada, de olhar o mundo como quem descobre o novo, o nojo, o acogulado, e olhando assim ainda ter o olho adíafano, impermissível, opaco.”<sup>211</sup> É, portanto, uma existência assim, marcada pelo sentimento do trágico, que forja aquilo que Albert Camus chama de absurdo: um mal do espírito que se instaura na medida em que o homem começa a pensar. Quando isso ocorre, ele deixa vir à tona um verme que habita o seu coração.

Esse verme, “um mal terrível”, cujo sintoma é ver as coisas como são (hipocondria melancólica),<sup>212</sup> dá início a um jogo mortal, que, como elucida Camus, vai da lucidez diante da existência à evasão para fora da luz, ou seja, pode levar ao suicídio, gesto que Camus considera como um melodrama, uma confissão de que a vida não vale a pena:

---

<sup>206</sup> HILST, 2001, p. 53-54.

<sup>207</sup> DERRIDA, 2002, p. 17.

<sup>208</sup> ZAMABRANO, 1995, p. 32-33-34.

<sup>209</sup> HILST, 2001, p. 53.

<sup>210</sup> ROSSET, 2002, p. 18.

<sup>211</sup> HILST, 2001, p. 27.

<sup>212</sup> ROSSET, 2002, p. 17.

viver, naturalmente, nunca é fácil. Continuamos fazendo gestos que a existência impõe por muitos motivos, o primeiro dos quais é o costume. Morrer por vontade própria supõe que se reconheceu, mesmo instintivamente, o caráter ridículo desse costume, a ausência de qualquer motivo profundo para viver, o caráter insensato da agitação cotidiana e a inutilidade do sofrimento.<sup>213</sup>

Recorrendo ao mito de Sísifo, Camus apresenta sua formulação teórica acerca da noção de “absurdidade” ou do sentimento de absurdo. Tal sentimento consiste na tomada de consciência do ser humano da falta de sentido da sua condição. No mito, Sísifo é condenado pelos deuses – por causa de sua paixão pela vida, seu ódio pela morte e seu desprezo pelas divindades – a empurrar incessantemente uma pedra até o alto de uma montanha, de onde ela tornava a cair, caracterizando o esforço de Sísifo como inútil e sem esperança.<sup>214</sup>

Os apontamentos sobre a noção do absurdo permitem compreender o movimento de Hillé em torno do acercamento do transcendente, na medida em que este se configura como uma busca de sentido para viver ou, ainda, como tentativa de saber se a vida deveria ter um sentido – para além do costume – para ser vivida. Ou se bastaria ao homem apenas aceitá-la simplesmente, como expressa Hillé:

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, umas manhãs de quietude e de conhecimento, umas tardes-amora brevíssimas espirrando sucos pela cara, rosada cara da juventude e vivez, e uma outra cara de mansa maturidade, absorvendo o que via, lenta, os ouvidos ouvindo sem ressentimento.<sup>215</sup>

Ao se instalar o absurdo, a vida parecerá melhor quanto mais for desprovida de sentido. Saber-se “sem-DEUS” é aceitar um destino, uma contingência. É fazer que o absurdo viva. E fazê-lo viver, é, antes de mais nada, um enfrentamento. Ao se confrontar com o absurdo, o homem, de acordo com Camus, estabelece uma espécie de revolta que o obriga a questionar o mundo ininterruptamente, instala-se uma luta perpétua entre ele e sua própria escuridão. Assim, pontua Camus:

---

<sup>213</sup> CAMUS, 2010, p. 21.

<sup>214</sup> CAMUS, 2010, p. 122.

<sup>215</sup> HILST, 2001, p. 34.

como o perigo proporciona ao homem uma oportunidade insubstituível de captá-la, também a revolta metafísica estende a consciência ao longo de toda experiência. Ela é a presença constante do homem diante de si mesmo. Não é aspiração, porque não tem esperança. Essa revolta é apenas a certeza de um destino esmagador, sem a resignação que deveria acompanhá-la.<sup>216</sup>

Conforme o filósofo, tal revolta se difere, por exemplo, do salto kierkegardiano<sup>217</sup> em direção à fé e distancia-se também do suicídio, que seria outra modalidade de salto. Este consistiria na aceitação da vida como ela é em seu limite máximo e não uma revolta.<sup>218</sup> Em *A obscena D* o suicídio chega a ser cogitado ou fantasiado por Hillé:

[...] eu teria amado Tausk e teríamos nos matado juntos, tiro e forca, dois corpos mutilados, teus olhos Tausk, teus maxilares, tua alma, Victor, toda tua perdição, nunca haveria respostas, nunca anotaríamos em roxo nossas irrespondíveis perguntas, tudo uma só pergunta assinado: Tausk-Hillé.<sup>219</sup>

Lançado na *hybris* do mundo, resta o sentimento do absurdo como o único laço existente entre o homem e esse mundo desmedido. É o espetáculo do mundo que invade o homem desse sentimento. Talvez se possa pensar que tal sentimento evolui gradativamente na narrativa de *A obscena senhora D*, como aparece nesta citação:

[...] engasgo neste abismo, cresci procurando, olhava o olho dos bichos frente ao sol, degraus da velha escada, olhava encostada, meu olho naquele olho, e via perguntas boiando naquelas aguaduras, outras desde há muito mortas sedimentando aquele olho, e entrava no corpo do cavalo, do porco, do cachorro, segurava então minha própria cara e chorava que foi Hillé?  
o olho dos bichos, mãe  
que é que tem o olho dos bichos?  
o olho dos bichos é uma pergunta morta.  
E depois vi os olhos dos homens, fúria e pompa, e mil perguntas mortas e pombas rodeando um oco e vi um túnel extenso forrado de penugem, asas e olhos, caminhei dentro do olho dos homens, um mugido de medos garras

<sup>216</sup> CAMUS, 2010, p. 60.

<sup>217</sup> Para Camus (2010, p. 47), Kierkegaard “volta finalmente para o cristianismo, em seu rosto mais duro, que tanto o assustava na infância. Também, para ele, a antinomia e o paradoxo tornam-se critérios do religioso. Assim, aquilo mesmo que lhe provocava desespero quanto ao sentido e à profundidade desta vida lhe dá agora sua verdade e sua clareza. O cristianismo é o escândalo, e o que Kierkegaard pede com simplicidade é o terceiro sacrifício exigido por Inácio de Loyola, aquele com o qual Deus mais se delicia: “o sacrifício do Intelecto.” “Em seu fracasso”, diz Kierkegaard, “o crente encontra seu triunfo.””

<sup>218</sup> CAMUS, 2010, p. 60.

<sup>219</sup> HILST, 2001, p. 44.

sangrentas segurando ouro, geografias do nada, frias álgidas, vórtice de gentes, os beiços secos, as costelas à mostra, e rodeando o vórtice homens engalanados fraque e cartola, de seus peitos duros saíam palavras Mentira, Engodo, Morte, Hipocrisia [...].<sup>220</sup>

De repente, olhando uma paisagem costumeira ou virando a esquina pela qual se passa todo dia, o sentimento do absurdo pode bater no rosto de um homem, desolador, ofuscante, inapreensível e implacável. Nesse instante o homem desilude-se. Como pergunta Hillé: “antes havia ilusões não havia? Morávamos nas ilusões.”<sup>221</sup> Aí é que a hostilidade do mundo se revela: no absurdo de uma existência sem ilusões. É quando a paisagem de sempre adquire nova arquitetura, desabam-se os antigos cenários. Para Camus,

cenários desabarem é coisa que acontece. Acordar, bonde, quatro horas no escritório ou na fábrica, almoço, bonde, quatro horas de trabalho, jantar, sono e segunda terça quarta quinta sexta e sábado no mesmo ritmo, um percurso que transcorre sem problemas a maior parte do tempo. Um belo dia, surge o “por quê” e tudo começa a entrar numa lassidão tingida de assombro.<sup>222</sup>

Quando isso ocorre, não há volta. O “verme” já se instalou no coração do homem absurdo. Daqui para frente, seu compasso é marcado pela lassidão. De agora em diante, ele vive sem apelo e se satisfaz com o que tem, e ainda que sinta alguma nostalgia, nada faz pelo eterno, sente-se, conforme Camus,

seguro de sua liberdade com prazo determinado, de sua revolta sem futuro e de sua consciência perecível, prossegue sua aventura no tempo de sua vida. Este é seu campo, lá está sua ação, que ele subtrai a todo juízo exceto o próprio. Uma vida maior não pode significar para ele uma outra vida [...]. Não sei se ficou claro: não se trata de um grito de libertação e de alegria, mas de uma constatação amarga. A certeza de um Deus que daria seu sentido à vida ultrapassa em muito a atração do poder de fazer o mal impunemente. A escolha não seria difícil. Mas não há escolha e então começa a amargura. O absurdo não liberta, amarra. Não autoriza todos os atos. Tudo é permitido não significa que nada é proibido [...].<sup>223</sup>

Esse homem absurdo poderia ser aproximado do homem a-religioso de que fala Eliade. Segundo o autor, embora não haja documentos que comprovem sua presença nas sociedades

---

<sup>220</sup> HILST, 2001, p. 30-31.

<sup>221</sup> HILST, 2001, p. 24.

<sup>222</sup> CAMUS, 2010, p. 27.

<sup>223</sup> CAMUS, 2010, p. 73-74.

arcaicas, não é impossível que estas os tenham conhecido. Todavia, somente nas sociedades européias modernas é que o homem a-religioso se desenvolveu plenamente, assumindo uma nova postura existencial que relativiza a “realidade”, nega a transcendência e duvida do sentido da existência. Essa postura consiste em uma tomada de posição filosófica que resulta numa existência trágica, que, para Eliade, é tão rica quanto a existência do homem das sociedades arcaicas, marcado pela *obsessão ontológica*. O homem a-religioso, salienta Eliade,

[...] *faz-se* a si próprio, e só consegue fazer-se completamente na medida em que se dessacraliza e dessacraliza o mundo. O sagrado é obstáculo por excelência à sua liberdade. O homem só se tornará ele próprio quando estiver radicalmente desmistificado. Só será verdadeiramente livre quando tiver matado o último Deus.<sup>224</sup>

Na concepção camusiana, o homem é vítima de suas verdades. Verdades das quais ele não consegue se desvencilhar. Permanece, portanto, a elas enredado. E paga um preço por isso. É o que ocorre ao homem consciente do absurdo. O “preço” é a ausência total de esperança, que para Camus, não configura um desespero, e, sim, uma recusa contínua, um não-pacto, uma insatisfação consciente acerca do *nonsense* da existência. Tais elementos permeiam o texto *A obscena senhora D* e toda a criação hilstiana, acrescidos de certo repúdio pelo homem, “Grande Carrasco do Nojo.” Transparecendo talvez, um sentimento da própria autora, como explica Alcir Pécora:

para Hilda Hilst, quando os homens são pensados em comum, nada parece mais comum neles do que a baixeza que emulam: a vizinhança é sempre horrenda; a autoridade é arbitrária e burra, quando não assassina; o revolucionário está enganado sobre sua vontade, sobre a ideologia que defende e sobre o efeito de sua ação. Diante disso, pareceria apenas restar o irracionalismo da esperança incompreensível e desprevenida de Deus. Mas esta é a menor e a pior das seguranças. Em geral, nos escritos de Hilda Hilst, a expectativa mística não se realiza senão como estigma, dor e vazio. Maldade e vileza são os atributos divinos mais palpáveis.<sup>225</sup>

Todavia, se o homem é vítima de suas verdades – e talvez convenha designar o termo abismo (*ἀ-βύσσος*),<sup>226</sup> o sem-fundo, como correlato de “verdade” –, a despeito da tirania divina, Deus é a “verdade” de Hillé: em outras palavras, Deus marca o ritmo, faz sofrer. E é

<sup>224</sup> ELIADE, 2001, p. 165.

<sup>225</sup> PÉCORA, 2010, p. 29.

<sup>226</sup> CHEVALIER, 1997, p. 05.

esse padecer acerca da existência ou não de Deus a farpa na carne. O turvo no peito. A luz-ferida. O ferimento roxo-encarnado. O estigma que impede Hillé de repousar-se da ideia de Deus:

quem sou eu para te esquecer Menino Precioso, Luzidia Divinóide Cabeça? se nunca fazes parte do lixo que criaste, ah, dizem todos, está em tudo, no punhal, nas altas matemáticas, no escarro, na pia, nas criancinhas mortas, no plutônio, no actínio, na graça do teu pimpolho, no meu vão de escada, nesta palha, em Ehud morto. Ele está em ti, Ehud, agora que estás morto? fervilha, tem muitas cores, pulula, Corpo de Deus em Ehud morto é difícil de ser visto pelo olho do vivo [...].<sup>227</sup>

Deus é o arco que tensiona a reta. A terrível “doce curva” que faz do homem uma verticalidade sempre reprimida. Hillé segue em sua busca inócua por Deus: “Te busquei Infinito, Perdurável, Imperecível, em tantos gestos palavras passos [...]”<sup>228</sup> Ilustra-se aqui sua nostalgia. Uma sede do absoluto, que demarca o drama humano na busca por uma compreensão do lugar – singular ou não – que o homem ocupa no poema da criação. Essa nostalgia impede o homem de encontrar um apaziguamento, como explica Camus:

[...] Pois se, atravessando o abismo que separa o desejo da conquista, afirmamos com Parmênides a realidade do Um (seja lá o que for), cairemos na ridícula contradição de um espírito que afirma a unidade total e com essa afirmação prova sua própria diferença e a diversidade que pretendia resolver. Este outro círculo vicioso basta para sufocar nossas esperanças.<sup>229</sup>

É em meio a esse círculo vicioso e sem esperança que Hillé se vê enredada. A ideia de Deus, “perseguidor implacável”, oprime e conduz Hillé ao delírio. Esta perseguição é presentida pelo homem desde os primórdios, Zambrano esclarece que

no princípio era o delírio; quer dizer que o homem se sentia olhado sem ver. E esse é o começo do delírio persecutório: a presença inexorável de uma instância superior à nossa vida que encobre a realidade e que não é visível para nós. É sentirmo-nos olhados sem podermos ver quem nos olha. E assim, esse olhar, em vez de ser fonte de luz, é sombra.<sup>230</sup>

---

<sup>227</sup> HILST, 2001, p. 37.

<sup>228</sup> HILST, 2001, p. 76.

<sup>229</sup> CAMUS, 2010, p. 31.

<sup>230</sup> ZAMBRANO, 1995, p. 29.

Aqui reside toda a angústia de Hillé. Possuída pelo desejo de um Deus cuja face não se mostra: “[...] queria o fio lá de cima, o tenso que o OUTRO segura, o OUTRO, entendes? que OUTRO? Mamma mia? DEUS DEUS, então tu ainda não compreendes?”<sup>231</sup> Resta-lhe curvar-se diante do peso divino. Diante da presença que se manifesta ocultando-se, mas não sem este clamor: “engulo-te homem Cristo no caminho das águas, se eras homem sabias desse turvo no peito, desse grande desconhecimento que de tão grande se parece à sabedoria, de estar presente no mundo sabendo que há um pai eternamente ausente.”<sup>232</sup> Chama atenção um dos nomes atribuídos a Deus – homem Cristo – que, associado à chaga (ferimento roxo-encarnado) que a personagem diz possuir no corpo, remete à formação cristã da autora, subvertida ao longo da narrativa. Deus não é amor, não é compaixão. É pai ausente, que permite que o Tempo marque, com sua passagem, vincos no rosto de Hillé, e que traga em suas asas, inexoravelmente, a morte:

[...] como é o Tempo, Ehud, no buraco onde te encontras morto? como vive o Tempo aí? Escuro, e derepente centelhas de cores, como é o Tempo do inchado, do verme, do asqueroso? O que é asqueroso? Como é o Tempo no úmido do fosso? Pergunto ao Menino Louco: estás aí com Ehud? Morte, asqueroso, inchado, vermes, fosso fazem parte de Ti? [...].<sup>233</sup>

A senhora D tenta, então, outra modalidade de teologia, conferindo a Deus atributos que o aproximam da condição humana, impotência e impermanência. Tenta um possível entendimento. Tateia em vão, em busca das respostas que lhe faltam e a mudez divina se faz eloquente. Hillé então reside na borda de um abismo: entre a ruptura com os gestos cotidianos e a “perseguição divina”. Nem entre os homens, nem perto de Deus. São, portanto, essas duas situações que ilustram o universo de Hillé. Ilustram a paixão essencial do homem dilacerado, que é o homem hilstiano, e firma algo que entendo como uma espécie de adágio a perpassar grande parte dos livros de Hilda Hilst: da mesma forma que comparece a atração por Deus, se faz clara a visão dos muros entre os quais o homem está encerrado. Adágio ilustrado na explicação de Camus:

um mundo que se pode explicar, mesmo com raciocínios errôneos, é um mundo familiar. Mas num universo repentinamente privado de ilusões e de

---

<sup>231</sup> HILST, 2001, p. 53.

<sup>232</sup> HILST, 2001, p. 67.

<sup>233</sup> HILST, 2001, p. 39.

luzes, pelo contrário, o homem se sente um estrangeiro. É um exílio sem solução, porque está privado das lembranças de uma pátria perdida ou da esperança de uma terra prometida. Esse divórcio entre o homem e sua vida, o ator e seu cenário é propriamente o sentimento do absurdo. E como todos os homens sadios já pensaram no seu próprio suicídio, pode-se reconhecer, sem maiores explicações, que há um laço direto entre tal sentimento e a aspiração ao nada.<sup>234</sup>

Assim, colocar-se honestamente diante da crueza do mundo e reconhecer o absurdo que tudo permeia é aceitar que a verdade profunda do homem é saber-se acorrentado. É deixar, nas palavras de Camus, o pensamento entrar no deserto e encontrar ali seu pão:

compreendeu que até então se nutria de fantasmas. Deu pretexto para alguns dos temas mais prementes da reflexão humana. A partir do momento em que é reconhecido, o absurdo é uma paixão, a mais dilacerante de todas. Mas toda a questão é saber se podemos viver com nossas paixões, se podemos aceitar sua lei profunda, que é queimar o coração que elas ao mesmo tempo exaltam.<sup>235</sup>

É fazer da angústia o ambiente perpétuo do homem. Príncipe sem reino, que sabe que todas as realezas são ilusórias. Hillé reclusa, habitante do silêncio de Deus, em conflito com o real, em meio ao confronto do apelo humano pela homogeneização das singularidades e do barulho do mundo, representados na narrativa pela vizinhança:

olhe senhora D, não pode se trancar assim, a morte é coisa que não se pode dar jeito, né, o senhor Ehud ficaria triste lhe vendo assim, ta morto né, a morte vem pra 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 [...] olha como ficou ta pelada, ai gente, embirutou, credo nossa senhora, é caso de polícia essa mulher [...].<sup>236</sup>

A senhora D figura no rol dos personagens “enlouquecidos” por Deus, místicos radicais, que “morrem” para o mundo, ao negarem os apelos da matéria e toda sorte de hábitos que compõem o ritual da vida em comunidade em suas variadas manifestações. Místicos que adentram os bosques. Ou que se põem a caminho do deserto, aqui, simbolicamente demarcado pelo vão da escada. Essa entrega mística, assim como o absurdo, sinalizam também uma

---

<sup>234</sup> CAMUS, 2010, p. 21.

<sup>235</sup> CAMUS, 2010, p. 34.

<sup>236</sup> HILST, 2001, p. 28.

liberdade, todavia, essa entrega é menos profunda que a liberdade absurda, já que esta tem como premissa única saber que não há amanhã. Conforme Camus,

os místicos encontram primeiramente uma liberdade para se entregar. Abandonando-se aos deuses, aceitando suas regras, eles também se tornam secretamente livres. Na escravidão espontaneamente aceita (sic), recuperam uma independência profunda. Mas o que significa essa liberdade? Podemos dizer em suma que eles se sentem livres em relação a si mesmos e, sobretudo, mais libertos do que livres. Da mesma forma, o homem absurdo, totalmente voltado para a morte (tomada aqui como a absurdidade mais evidente), sente-se desligado de tudo o que não é a atenção apaixonada que se cristaliza nele. Saboreia uma liberdade em relação às regras comuns. Vemos aqui que os temas básicos da filosofia existencial conservam seu valor. O retorno à consciência, a evasão para fora do cotidiano representam os primeiros passos da liberdade absurda.<sup>237</sup>

Esse primeiro passo é dado no instante em que o homem escolhe entre a contemplação e a ação. Aqui é que ele se torna humano de fato, assume definitivamente os seus dilaceramentos. Desaparecem os meios termos. É preciso decidir-se entre a cruz ou a espada. Face a face com Deus, a senhora D está preste a fazer sua escolha: “encostei a testa na tua testa, Menino-Porco, dois vazios teus olhos, dois assombros, nenhum sentimento nesses dois funis, entre nós nenhum parentesco.”<sup>238</sup> Estabelece-se um diálogo, supostamente, entre Hillé e Deus, e se a senhora D constata não haver nenhum parentesco entre ela e Deus, este parece crer no contrário, afirmando a proposta de Nikos Kazantzákis<sup>239</sup> de que Deus precisa dos homens para manter-se vivo:

sabe Hillé, às vezes penso que somos pai e filha, mãe e filho, irmão irmã, que houve lutas e nós, e fios de sangue, que tinha fome de ti, que eu te matei, saía de tuas narinas um cheiro de noite dor incesto e violência, que eras velha e moça e menina, que uns guizos em mim se batiam estridentes cada vez que eu te olhava, que havias sido minha desde sempre, barro e vasilha, espelho e amplidão, infinitas vezes nós dois em flashes nítidos rapidíssimos, recortados em ouro, em negro, numa luz esvaída sombra e sépia, nós dois muito claros num parapeito de pedra cor de terra [...].<sup>240</sup>

---

<sup>237</sup> CAMUS, 2010, p. 64.

<sup>238</sup> HILST, 2001, p. 59.

<sup>239</sup> KAZANTZÁKIS, 1997, p. 117.

<sup>240</sup> HILST, 2001, p. 59.

A ideia de Deus é um visgo. Conseguir desvencilhar-se desse visgo implica uma luta, uma revolução. E tanto Camus <sup>241</sup> quanto Zambrano <sup>242</sup> afirmam que essa revolução é sempre contra os deuses, uma reivindicação do homem contra seu destino. Ambos se referem à revolta de Prometeu. E eu penso em Édipo com seu gesto de furar os olhos, gesto que não estava escrito nas linhas de seu destino. É na esteira desse homem trágico que se instaura a rebelião de Hillé – “Édipo-mulher” –, cujo início se dá no momento em que ela nomeia Deus escatologicamente de Porco, esse nomear, que, conforme alude Leo Gilson Ribeiro, no prefácio a *Ficções*, reúne duas escatologias, uma (*Eskhatoslogos*) que se refere à doutrina que corresponde ao final dos tempos, da história e como tratado sobre a finitude humana, e outra (*Skatoslogos*) que diz respeito ao tratado sobre os excrementos, uma duplicidade que, nesta altura do texto hilstiano, elimina a distinção entre as categorias de belo e feio, puro e impuro, sagrado e profano. O lugar que Deus ocupa no imaginário da personagem é, entre outros, o do nojo, como demonstra Moraes:

rebaixado ao nível dos atos mais abjetos, o Deus-porco de Hilda Hilst já não é mais a medida inatingível que repousava no horizonte da humanidade. O confronto entre o alto e baixo, além de subverter a hierarquia entre os dois planos, tem portanto, como consequência última, a destruição da figura divina como modelo ideal de 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 [...].<sup>243</sup>

Destituído da aura de amor e bondade, Deus é tirano e esmaga. É contra essa força esmagadora que Hillé se revolta, abrindo caminho em direção à ascese absurda, na qual surge um mundo cujo único dono é o homem. Um homem que não alimenta ilusões num mundo outro, além-túmulo. Para Camus, este homem, cuja

sorte de seu pensamento já não é renunciar a si, mas renovar-se em imagens. Ele se representa – em mitos, sem dúvida –, mas mitos sem outra profundidade senão a dor humana e, como esta, inesgotável. Não mais fábula divina que diverte e cega, mas o rosto, o gesto e o drama terrenos em que se resumem uma difícil sabedoria e uma paixão sem amanhã.<sup>244</sup>

---

<sup>241</sup> CAMUS, 2010, p. 89.

<sup>242</sup> ZAMBRANO, 1995, p. 33.

<sup>243</sup> MORAES, 1999, p. 119.

<sup>244</sup> CAMUS, 2010, p. 116-117.

O encontro com Deus agora se dará por intermédio daquilo que o nega. O homem haverá de reconhecê-lo, é certo, mas desta vez não será mais por categorias como bondade e beleza: Deus é revelado agora pelos rostos vazios e horríveis de sua indiferença, de sua injustiça, do seu ódio. Aqui Deus adquire o rosto de suas verdades: crianças que passam fome, homens torturados, mutilados, assassinados, e as inúmeras dores humanas.<sup>245</sup> Daqui para frente, Hillé torna-se “um ser que se descasca. Sem Deus. Sinistrosa lassa”<sup>246</sup> e no meio do caminho, a luta a conduz em direção à carne, seu barro, sua única certeza, sua pátria de fronteiras.

A ascese absurda é o salto de Hillé. Transgredindo a hierarquia metafísica que demarca a oposição subida-descida e indica que o movimento ascendente é superior ao descendente, Hillé inverte a trajetória ascética. Ao invés de ascender galgando degrau por degrau rumo ao topo (síntese da vida), a senhora D desce ao vão da escada (rumo à dissolução), que aqui simboliza o caminho (deserto). Esse salto a associa ao irracional, à porca. Nesse movimento inverso da personagem, Hilda Hilst contraria o itinerário da ascensão evolucionária, prescrito por Kazantzákis em *Ascese*, que se cumpre em quatro degraus progressivos: o eu, a raça, a humanidade e a terra.<sup>247</sup> Desse modo, tal como ocorre com o matemático Amós Kéres, em *Com meus olhos de cão*,

a possibilidade de iluminação passa a depender da capacidade de encarar despudoradamente o grotesco de uma condição que apenas se enuncia sem engodos no baixo, no tabu, na profanação, mas nunca nos lugares comuns da linguagem ou da vida social.<sup>248</sup>

Hillé ultrapassa as fronteiras entre o homem e o animal para encontrar abrigo não mais no divino, na ideia de Deus e, sim, nos olhos-agudez da porca, a senhora P, olhos de incompreensão e doçura, reflexo de uma Hillé *em falta de si mesmo*, a beira de. Aqui, homem e bicho, ambos com o traseiro à mostra, entoam um mantra:

sem-Deus sem-Deus hifenizado sempre, sem-Deus sem-Deus. Conheces o canto do pássaro sem-fim, senhora P? sem-fim, sem-fim, sem-fim nosso existir sem Deus. E me vem que só posso entender a senhora P, sendo-a. Me vem também, Senhor, que de um certo modo, não sei como, me vem que

---

<sup>245</sup> HILST, 2001, p. 46.

<sup>246</sup> HILST, 2001, p. 82.

<sup>247</sup> KAZANTZÁKIS, 1997, p. 65-91.

<sup>248</sup> PÉCORRA, 2006, p. 10.



estranho, os cães ficam todos ao redor, eles sabem  
sabem sim, os cães de Hillé sabem  
como todos os cães  
não  
olha, até a porca vem vindo  
a senhora P. é esse nome que Hillé deu à porca <sup>253</sup>

Por fim, morre Hillé, e noticia Vittório, em *Estar sendo. Ter sido*, que a senhora P morre também, no mesmo dia e na mesma hora. <sup>254</sup> E numa espécie de metafísica às avessas, na qual o sentido do mundo é definido em suas possibilidades concretas, puramente materiais, ali onde a carne dita às leis e decide o destino, onde ela se torna a “verdade” buscada em plena agonia – *lama sabactani* –, no momento da morte, eis que de repente aparece uma instância que se enuncia na figura de um menino e pergunta: “Hillé era turva, não? um susto que adquiriu compreensão.” E todos (vizinhos?) interrogam: “que cê disse, menino?” E ele responde: “o que você ouviu: um susto que adquiriu compreensão. isso era Hillé.” <sup>255</sup> Segue, então, um diálogo entrecortado pelas vozes que suponho ser do menino e da vizinhança:

Ahn. cê é daqui, menino? eu moro longe. mas conheci Hillé muito bem.  
Como cê chama?  
Me chamam de Porco-Menino.  
Por quê?  
Porque eu gosto de porcos. Gosto de gente também.  
Ahn. <sup>256</sup>

Aqui talvez se possa aproximar, neste aspecto, à mística hilstiana das místicas apofáticas, que, de acordo com Derrida, podem ser interpretadas “como poderosos discursos sobre a morte, sobre a possibilidade (impossível) da própria morte desse ser que fala e daquilo que leva, interrompe, nega ou aniquila sua fala, assim como seu próprio *Dasein*.” <sup>257</sup> Ou poderia ainda tomar outro caminho, pensar o trajeto de Hillé rumo ao transcendente pelo viés zambraniano, e, assim, constatar que a senhora D migra para o estado daqueles que Zambrano chama de “criaturas naturais”, os animais, as plantas. Para a filósofa, quando o humano realiza

---

<sup>253</sup> HILST, 2001, p. 89.

<sup>254</sup> HILST, 1997, p. 76.

<sup>255</sup> HILST, 2001, p. 89.

<sup>256</sup> HILST, 2001, p. 90.

<sup>257</sup> DERRIDA, 1995c, p. 21.

esse movimento, ele converte-se, e essa conversão é como que um regresso à pátria primeira à procura da fonte primordial:

voltar a uma vida natural equivale a reencontrar a origem, o ser originário que se é; aquele que se é em vez deste vazio, desta falta de ser, deste não ser ou não-ser-ainda que nos obriga a fazer, a escolher e a escolhermo-nos. Porque na nostalgia do Paraíso desperta-se uma nostalgia ainda mais primária e original, a de ser. Ser, não como resultado de um esforço e de uma escolha, mas sim por ter sido gerado e escolhido. Ser de forma natural é – em termos humanos – ser como filho.<sup>258</sup>

Alimentando o desejo sem-Deus, sem-fim, hifenizado, de ir “pela loucura do indecível e do impossível” aonde é impossível ir: até Deus. O caminho escolhido por Hillé subverte o percurso comum aos místicos, que ao longo da sua busca experimentam um desprendimento que permite que o outro, o amado, permaneça o outro, seja ele Deus ou uma singularidade qualquer.<sup>259</sup> Como descreve Derrida,

é preciso tudo deixar, deixar toda “qualquer coisa” por amor de Deus e, sem dúvida deixar o próprio Deus, abandoná-lo, isto é, ao mesmo tempo deixá-lo e (mas) deixá-lo (ser para além de ser-qualquer coisa). Exceto seu nome – que é preciso calar aí aonde ele próprio vai para chegar, no seu próprio apagamento.<sup>260</sup>

Hillé, ao contrário, desejou transpor o limite existente entre ela e esse outro, desejou ainda que em vão, ver o seu rosto. Assim, na inquietude do esquecimento de Deus, na tentativa de, por fim, deixá-lo *para além*, deixar que apague seu próprio rastro – o ferimento –, o silêncio de Hillé se faz palavra-agonia cuspidada na “violência” poética do gesto daquela que encerra o combate. Traduz a solidão do homem que atravessa o desértico desejo de e por Deus. Ou que ultrapassa, para dizê-lo com Pécora, a superfície de gelo para se chegar ao fundo onde Deus ri. E a esse fundo se desce pela via do obscuro,<sup>261</sup> sem esperança, sem evasão do absurdo, pois o absurdo não conduz a Deus, mas também não o exclui.<sup>262</sup>

<sup>258</sup> ZAMBRANO, 1995, p. 273-274.

<sup>259</sup> DERRIDA, 1995c, p. 61-62.

<sup>260</sup> DERRIDA, 1995c, p. 68.

<sup>261</sup> PÉCORA, 2006, p. 10.

<sup>262</sup> CAMUS, 2010, p. 49.

*Estou sozinha se penso que tu existes.  
Não tenho dados de ti, nem tenho tua vizinhança.  
E igualmente sozinha se tu não existes.  
De que me adiantam  
Poemas ou narrativas buscando*

*Aquilo, que se não é, não existe  
Ou se existe, então se esconde  
Em sumidouros e cimos, nomenclaturas*

*Naquelas não evidências  
Da matemática pura? É preciso conhecer  
Com precisão para amar? Não te conheço.*

*Só sei que me desmereço se não sangro  
Só sei que fico afastada  
De uns fios de conhecimento, se não tento*

*Estou sozinha, meu Deus, se te penso.*

*(Poemas malditos, gozosos e devotos)  
Hilda Hilst*

## CONSIDERAÇÕES FINAIS ou da colheita de crisântemos amarelos

*Te seguindo sigo apenas a mim mesmo.*

*Hilda Hilst  
(Rútilo nada)*

Abrigar-se no texto hilstiano é habitar uma reserva de linguagem quase inesgotável, multifacetada, onde poesia, crônica, prosa ficcional e teatro são *umasómúltiplamatéria* a perturbar a norma literária que prescreve as competências e incompetências da escrita. Essa reserva, apesar de sua variedade e extensão, configura-se, devido à mescla de erudição filosófica e linguagem literária, com outros elementos que compõem o repertório da autora, uma oferenda que não se dá a qualquer leitor. Por não ser assim, destinada a um *homem como outro qualquer*, a literatura hilstiana parece mesmo sob a maldição do Potlatch, carregando involuntariamente a pecha de ser um texto para poucos, o que contraria o desejo da autora, que sonhava se tornar conhecida, desejo expresso na narrativa “Fluxo” numa frase do personagem Ruiska, um escritor incompreendido por ser incapaz de escrever novelinhas amenas, passíveis de serem lidas por aí: “não me percam de vista, por favor.”<sup>263</sup>

No entanto, Hilda Hilst involuntariamente continuará – por uma espécie de condenação intrínseca – incompreensível para a maioria. Segundo Leo Gilson Ribeiro, ela

em português retratou um Malone agonizante no atoleiro da dúvida e das dimensões diminutas de quem não tem antenas para captar o que há ou não há depois da Morte. E porque ela escreveu, em português, o equivalente a um “Finnegans’s Wake” de Joyce ou seja: escreveu um absurdo palimpsesto mesopotâmico. E poucos terão a imaginação recriadora, a profundidade de propósitos e o mesmo afã místico que ela para embrenhar-se nessa “selva oscura” da alma e do humano estar no mundo.<sup>264</sup>

---

<sup>263</sup> HILST, 1977, p. 186.

<sup>264</sup> RIBEIRO, 1977, p. 12.

Dáí a necessidade de, ao se aproximar do pórtico que guarda a literatura de Hilda Hilst, responder algumas perguntas logo que se iniciam os primeiros passos para entrar em seu universo, espécie de conjuro – *Palavrarara* – que estabelece de imediato um pacto entre o leitor e o texto. Um texto sempre disposto a tratar das “coisas de dentro” com a coerente lucidez do desencanto. A resposta que se pode dar às questões suscitadas pela literatura hilstiana dependerá, como constatou Vera Queiroz,<sup>265</sup> do pacto que o leitor estabelecer com o texto, e este pacto depende, evidentemente, daquilo que move ou comove o leitor em questão. Foi justamente o meu *ser-aí leitor* – imbricado na poesia, na mística e na necessidade premente de pão – que estimulou a tentativa aqui empreendida de responder, atendendo ao primado da imperfeição ontológica de que fala Gérard Lebrun,<sup>266</sup> apaixonadamente, a tais questões, não somente as que perpassam a narrativa d’*A obscena senhora D*, mas também de outras narrativas e da poesia, já que o movimento escritural hilstiano é circular. Círculos que se sucedem cada vez mais abertos, onde temas e personagens se visitam em textos independentemente do gênero.

A análise d’*A obscena senhora D*, na confluência de literatura com filosofia, deu-se aqui a partir de um olhar interessado no tensionamento entre as dimensões do sagrado e do profano, de modo a confirmar a problemática que acredito caracterizar o texto hilstiano, ou seja, a angústia da inadequação entre alma e corpo, entre ser e sociedade, entre vitalidade e finitude, as inquietudes do humano em sua complexa relação com o divino. O texto hilstiano foi considerado aqui como uma escritura sobre Deus, a compor, “na própria carne um discurso de ausência”, cujos vocábulos ilustram a agonia de um sujeito com a consciência possível da sua carnalidade (“Porco-escriba com anseio de tocar o manto do divino”)<sup>267</sup> como limite entre o homem e Deus. Desse limite resulta o silêncio que, por sua vez, conduz, tragicamente, à compreensão de que “a única verdade do homem é ser uma súplica sem resposta”, restando-lhe apenas, como sugere a autora em “Fluxo”, seguir colhendo os crisântemos amarelos e correr o risco de ser devorado pelo bicho que espreita em meio às flores.

Obviamente, esta leitura pode ter chegado a um desastre, mas tentei ser fiel ao meu sentimento de mundo, e, é claro, esta fidelidade leva o selo de minhas limitações. Creio que a passagem pela obra de Hilda Hilst fez de mim alguém mais próximo do que a autora entendia

---

<sup>265</sup> QUEIROZ, 2000, p. 38.

<sup>266</sup> LEBRUN, 2009, p. 13.

<sup>267</sup> HILST, 1977, p. 186.

por humano, fui marcada na pele pelo seu conceito de homem que aparece, por exemplo, no conto “Teologia natural”, que integra *Ficções*, ou ainda na peça *O verdugo*. Fui marcada também pelo desejo de compreensão das dores humanas, agudizadas pela certeza da morte, esse “fosso em meio ao gozo”.

Desta forma, essa “força escritural” que me impele a pensar “[...] nesse nigredo que nos constitui sob a ausência do que em Hilst surge como o *Porco-Menino Construtor do Mundo*, um entre tantos nomes do Deus”,<sup>268</sup> me fez crer também que esta ausência de Deus não significa que tudo é permitido, pois ainda que Deus não exista, ainda que estejamos sós e lançados aos caprichos do acaso, ainda assim, há que se compadecer de si e dos outros.

E dos gatos, dos cães e dos porcos.

Sem mais, sigo *chupando meu pirulito*.

---

<sup>268</sup> QUEIROZ, 2000, p. 42.

## BIBLIOGRAFIA

### De Hilda Hilst

- HILST, Hilda. *A obscena senhora D.* São Paulo: Globo, 2001.
- HILST, Hilda. *Cartas de um sedutor.* São Paulo: Globo, 2002.
- HILST, Hilda. *Com meus olhos de cão.* São Paulo: Globo, 2004.
- HILST, Hilda. *Contos d'escárnio. Textos grotescos.* São Paulo: Globo, 2002.
- HILST, Hilda. *Da morte. Odes mínimas.* São Paulo: Globo, 2003.
- HILST, Hilda. *Do desejo.* São Paulo: Globo, 2004.
- HILST, Hilda. *Estar sendo. Ter sido.* São Paulo: Nankin Editorial, 1997.
- HILST, Hilda. *Exercícios.* São Paulo: Globo, 2002.
- HILST, Hilda. *Ficções.* São Paulo: Edições Quíron, 1977.
- HILST, Hilda. *O caderno rosa de Lori Lamby.* São Paulo: Globo, 2005.
- HILST, Hilda. *Poemas malditos, gozosos e devotos.* São Paulo: Globo, 2005.
- HILST, Hilda. *Rútilos.* São Paulo: Globo, 2003.
- HILST, Hilda. *Tu não te moves de ti.* São Paulo: Globo, 2004.

### Sobre Hilda Hilst

- ALBUQUERQUE, Gabriel. Os nomes de Deus. *Suplemento Literário de Minas Gerais.* Belo Horizonte: Secretaria de Estado da Cultura de Minas Gerais, nº 70, p. 25-28, abr. 2001.
- BUENO, Maria Aparecida. Hilda Hilst. In: BUENO, Maria Aparecida. *Quatro mulheres e um destino.* Rio de Janeiro: UAPÊ, 1996.
- BLUMBERG, Mechthild. Hilda Hilst: paixão e perversão no texto feminino. In: *D. O. Leitura.* nº 06. São Paulo: IMESP, maio, 2003, p. 45-51.
- CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA. *Hilda Hilst.* nº 8. São Paulo: Instituto Moreira Salles, out. 1999.
- CASTELLO, José. A maldição do Potlatch. In: CASTELLO, José. *Inventário das sombras.* Rio de Janeiro: Record, 1999. p. 91-108.
- CAVALCANTI, José Antônio. *Deslimites da prosa ficcional em Hilda Hilst: uma leitura de "Fluxo", Estar sendo. Ter sido, Tu não te moves de ti e A obscena senhora D.* Tese (Doutorado em Ciência da Literatura). Rio de Janeiro, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2010.
- FRANCISCO, Ronnie. Na falha da gramática, a carne: a pornografia em Hilda Hilst. Dissertação (Mestrado em Teoria da literatura). Belo Horizonte, Universidade Federal Minas Gerais, 2007.

GONÇALVES, José Eduardo. O exílio delicado da paixão. In: *Palavra*. Belo Horizonte, set. 1999, p. 104-109.

GOUVEIA, Leila. Entrevista - Hilda Hilst. In: *D. O. Leitura*. nº 06. São Paulo: IMESP, maio, 2003, p. 54-58.

GUIMARÃES, Cinara Leite. *A obscena senhora D*, de Hilda Hilst, e as relações entre eros, tânatos e logos. Dissertação (Mestrado em Literatura e cultura). João Pessoa, Universidade Federal da Paraíba, 2007.

MACHADO; DUARTE. Clara Silveira; Edson Costa. A vida: uma aventura obscena de tão lúcida. In: HILST, Hilda. *Estar sendo. Ter sido*. São Paulo: Nankin Editorial, 1997. p. 119-124.

MORAES, Eliane Robert. Da medida estilhaçada. In: *Cadernos de Literatura Brasileira. Hilda Hilst*. n. 8. São Paulo: Instituto Moreira Salles, out. 1999. p. 114-126.

NINA, Cláudia. Em casa com a indomesticável Hilda. In: *EntreLivros*. São Paulo, nº 28, ago. 2007, p. 52-55.

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

PÉCORA, Alcir. A moral pornográfica. *Suplemento Literário de Minas Gerais*. Belo Horizonte: Secretaria de Estado da Cultura de Minas Gerais, nº 70, abr. 2001, p. 16-19.

PIRES, Paulo Roberto. A enigmática senhora Hilst. In: *Época*. São Paulo, jan, 2002, p. 92-93.

QUEIROZ, Vera. *Hilda Hilst: três leituras*. Florianópolis: Editora Mulheres, 2000.

QUEIROZ, Vera. Hilda Hilst e a arquitetura de escombros. In: *Passages de Paris*. Paris, 2005. p. 91-101. Disponível em <http://www.apebfr.org/passagesdeparis/edition1/articles/p91-QUEIROZ.pdf>. Acesso em 05 Jun 2011.

ZENI, Bruno. Hilda Hilst. In: *Cult*. São Paulo, nº 12, jul. 1998, p. 06-13.

WEINTRAUB, Fábio; COHN, Sérgio. GORBAN, Ilana; WEISS, Marina. Os dentes da loucura. *Suplemento Literário de Minas Gerais*. Belo Horizonte: Secretaria de Estado da Cultura de Minas Gerais, nº 70, abr. 2001, p. 05-14.

### **Bibliografia geral**

*A ALEGRIA DE EMMA*. Direção: Sven Taddicken. ALEMANHA: Pandora Filmes, 2006. 99 min, Colorido – DVD.

ABBAGMANO, Nicola. *Dicionário de filosofia*. Trad. Alfredo Bosi. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Trad. Antônio Carlos Viana. Porto Alegre: L&PM, 1987.

BATAILLE, Georges. *L'expérience intérieure*. Paris, Gallimard, 1973.

BARTHES. Roland. *O grau zero da escrita*. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BÍBLIA SAGRADA. Trad. Frei João José Pedreira de Castro. 51ª ed. São Paulo: Editora Ave-Maria, 2004.

- CAMUS, Albert. *O mito de Sísifo: ensaio sobre o absurdo*. Trad. Ari Roitman. Rio de Janeiro: BestBolso, 2010.
- CÂNDIDO, Antônio. Os primeiros baudelairianos. In: CÂNDIDO, Antônio. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Editora Ática, 1989.
- CARVALHO, Alfredo Leme Coelho de. *Foco narrativo e fluxo de consciência: questões de teoria literária*. São Paulo: Pioneira, 1981.
- CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Trad. Vera Costa e Silva *et al.* Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.
- COELHO, Nelly Novaes. A literatura feminina no Brasil – das origens medievais ao século XX. In: DUARTE, Constância de Lima *et al* (Orgs.). *Gênero e representação: teoria, história e crítica*. Belo Horizonte: UFMG, 2002. p. 89-107. vol. I.
- COUTINHO, Afrânio. O pós-modernismo no Brasil. In: COUTINHO, Afrânio. *A literatura no Brasil: relações e perspectivas*. São Paulo: Global, 1999. p. 236- 289.
- CRUZ, Sor Juana Inés de la. *Letras sobre o espelho*. Trad. Teresa Cristófani Barreto. São Paulo: Iluminuras, 1989.
- DELEUZE, Gilles. *Francis Bacon: lógica da sensação*. Trad. Roberto Machado *et al.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.
- DERRIDA, Jacques. *Adeus a Emmanuel Lévinas*. Trad. Fábio Landa. São Paulo: Editora Perspectiva, 2004.
- DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. Trad. Maria Beatriz Marques Nizza da Silva. São Paulo: Editora Perspectiva, 2004.
- DERRIDA, Jacques. *Da hospitalidade*. Trad. Antonio Romane. São Paulo: Escuta, 2003.
- DERRIDA, Jacques. Fé e Saber. Trad. Guilherme João de Freitas Texeira. In: DERRIDA, Jacques e VATTIMO, Gianni. (orgs.). *A religião: o seminário de Capri*. São Paulo: Estação Liberdade, 2000. p. 11-89.
- DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*. Trad. Miriam Chnaiderman e Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Editora Perspectiva, 1999.
- DERRIDA, Jacques. *Khôra*. Trad. Nícia Adan Bonatti. São Paulo: Papyrus, 1995a.
- DERRIDA, Jacques. *O animal que logo sou*. Trad. Fábio Landa. São Paulo: UNESP, 2002.
- DERRIDA, Jacques. *Paixões*. Trad. Lóris Z. Machado. Campinas: Papyrus, 1995b.
- DERRIDA, Jacques. *Salvo o nome*. Trad. Nícia Adan Bonatti. Campinas: Papyrus, 1995c.
- ELIADE, Mircea. *O Sagrado e o Profano: a essência das Religiões*. Trad. Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- FRIEDRICH, Hugo. Perspectiva da lírica contemporânea: dissonâncias e anormalidades. In: *Estrutura da lírica moderna: da metade do século XIX a meados do século XX*. Trad. Marise M. Curine. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

- GUERRA NETO, Aurélio. Corpo e sofrimento: Buda, Dionísio, Nietzsche. In: LINS, Daniel; GADELHA, Sylvio (Orgs.). *Nietzsche e Deleuze: que pode o corpo*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.
- GUIMARÃES, Rodrigo. Diálogos entre a literatura contemporânea e o pensamento de Jacques Derrida. In: GUIMARÃES, Rodrigo. "E": ensaios de literatura e filosofia. Rio de Janeiro: 7Letras, 2010. p. 61-81.
- GREINER, Christine. *O Teatro Nô e o Ocidente*. São Paulo: Annablume: Fapesp, 2000.
- HEIDEGGER, Martin. *Introdução à filosofia*. Trad. Marco Antonio Casanova. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- JAMES, William. *A vontade de crer*. Trad. Cecília Camargo Bartalotti. São Paulo: Edições Loyola, 2001.
- KAZANTZÁKIS, Nikos. *Ascese: os salvadores de Deus*. Trad. José Paulo Paes. São Paulo: Ática, 1997.
- LACAN, Jacques. Do Barroco. Trad. M. D. Magno. In: *O seminário, livro 20: mais, ainda*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. 1985. p.142-159.
- LAFETÁ, João Luiz. A poesia em 1970. In: LAFETÁ, João Luiz. *A dimensão da noite e outros ensaios*. São Paulo: Duas Cidades, Ed. 34, 2004.
- LEBRUN, Gérard. O conceito de paixão. Trad. Mônica Fuchs. In: NOVAES, Adauto (org.). *Os sentidos da paixão*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. p. 12-32.
- LINS, Daniel. *Antonin Artaud: o artesão do corpo sem órgãos*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999.
- LORAUX, Nicole. A tragédia grega e o humano. Trad. Maria Lúcia Machado. In: NOVAES, Adauto (org.) *Ética*. São Paulo: Companhia das letras, 1992.
- LUISI, Emídio; BOGÉA, Inês. *Kazuo Ohno*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *O visível e o invisível*. Trad. José Artur Gianotti e Armando Mora d'Oliveira. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- MORAES, Eliane Robert e LAPEIZ, Sandra M. *O que é pornografia*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- NUNES, Benedito. *O dorso do tigre*. São Paulo: Perspectiva, 1969.
- PAZ, Octavio. *A dupla chama: amor e erotismo*. Trad. Wladir Dupont. São Paulo: Siciliano, 1994.
- PERRONE-MOISÉS, Leila. *Texto, crítica, escritura*. São Paulo: Ática, 1978.
- PESSANHA, José Américo Motta. Platão: as várias faces do amor. In: NOVAES, Adauto (org.). *Os sentidos da paixão*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. p. 83-114.
- PLATÃO. *Crátilo: ou da correção dos nomes*. Trad. Edson Bini. São Paulo: Edipro, 2010.
- PLATÃO. *A República*. Trad. Enrico Corvisieri. São Paulo: Editora Nova Cultural, 2004.
- PLATÃO. *Fedro*. Trad. Jorge Paleikat. São Paulo: Ediouro, S/D.

- PLATÃO. *Fédon*. Trad. Enrico Corvisieri. São Paulo: Editora Nova Cultural, 2004.
- PLATÃO. *O Banquete*. Trad. Donaldo Schüller. Porto Alegre: LP&M, 2009.
- PLATÃO. *Timeu*. Trad. Norberto de Paula Lima. Paraná: Hemus, 2002.
- RILKE, Rainer Maria. *Elegias de Duino*. Trad. Emmanuel Carneiro Leão. Petrópolis: Vozes, 2000.
- ROSSET, Clément. *O princípio de crueldade*. Trad. José Thomas Brum. Rio de Janeiro: 2002.
- SANTIAGO, Silviano. Poder e alegria. In: SANTIAGO, Silviano. *Nas malhas da letra*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.
- SANTOS, Marcia Patrizio dos. *Corpo: um modo de ser divino*. São Paulo: Annablume, 2009.
- SARDUY, Severo. *Escrito sobre um corpo*. Trad. Lígia Chiappini Moraes Leite e Lúcia Teixeira Wisnik. São Paulo: Perspectiva, 1979.
- SENNETT, Richard. *Carne e pedra: o corpo e a cidade na civilização ocidental*. Trad. Marcos Aarão. Rio de Janeiro: Record, 2006.
- SICUTERI, Roberto. *Lilith: a lua negra*. Trad. Norma Telles. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985.
- SÓFOCLES. *Édipo Rei*. Trad. Paulo Neves. Porto Alegre: L&PM, 2009.
- SONTAG, Susan. A imaginação pornográfica. In: *A vontade radical: estilos*. Trad. João Roberto Martins Filho. São Paulo: Companhia das Letras, 1987. p. 41-76.
- SCHÜLLER, Donaldo. Convivas do Banquete. In: PLATÃO. *O Banquete*. Trad. Donaldo Schüller. Porto Alegre: LP&M, 2009. p. 145-167.
- VAZ, Henrique C. de Lima. *Experiência mística e filosofia na tradição ocidental*. São Paulo: Edições Loyola, 2000.
- VERNANT, Jean-Pierre. *A morte nos olhos – figuras do Outro na Grécia antiga: Ártemis, Gorgó*. Trad. Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988.
- VITIELLO, Vincenzo. Deserto, *éthos*, abandono: contribuição para uma topologia do religioso. Trad. Roberta Barni. In: DERRIDA, Jacques e VATTIMO, Gianni. (orgs.). *A religião: o seminário de Capri*. São Paulo: Estação Liberdade, 2000. p. 151-185.
- ZAMBRANO, María. *Claros del Bosque*. Trad. José Bento. Lisboa, Portugal: Relógio D'Água Editores, 1995.
- ZAMBRANO, María. *Metáforas do coração e outros escritos*. Trad. José Bento. Lisboa, Portugal: Assírio & Alvim, 2000.
- ZAMBRANO, María. *O homem e o Divino*. Trad. Cristina Rodrigues e Artur Guerra, Portugal: Relógio D'Água Editores, 1995.

# ANEXOS



## **Listagem do Fundo Hilda Hilst CEDAE – IEL – UNICAMP**

Localização Física: Armário 12 A e B

---

### **HH I – GRUPO VIDA PESSOAL**

---

#### **HH I.1 ⇒ Série Documentos Pessoais**

Formada por documentos relativos a vida privada da titular: carteira de identidade, título de eleitor, passaportes, lembrança da formatura e caderno com mensagens de suas amigas do Colégio Santa Marcelina, caderneta escolar do Instituto Mackenzie, carteira de identificação do Centro Acadêmico XI de Agosto, convite para formatura e diploma do bacharelado em Ciências Jurídicas e Sociais pela Faculdade de Direito da Universidade de São Paulo, libreto comemorativo do 30º aniversário de formatura com a relação dos bacharéis, solicitação de exames laboratoriais, anotação sobre a personalidade da titular, cartão convite da missa de colação de grau, comprovantes de imposto de renda, convite de casamento de José Antonio de Almeida Prado, atestados, autorizações e recibos diversos.

☐ **Pasta 01:** HH I.1.00001 – HH I.1.00020

☐ **Pasta 02:** HH I.1.00021 – HH I.1.00073

---

#### **HH I.2 ⇒ Série Correspondência (por volta de 1210 p.)**

Composta por cartas, em sua grande maioria, recebidas pela titular de amigos e familiares referentes à sua vida pessoal. Destacando-se entre variados temas, o cotidiano na Casa do Sol, eventos particulares da vida da titular e de terceiros, espiritualidade, viagens, manifestações de admiração, bem como cartas a respeito de assuntos financeiros, jurídicos e outros concernentes à personalidade pública da titular, por exemplo, no sentimento e no cuidado com os cães. Sobejam em boa parte das cartas assuntos sobre literatura.

☐ **Pasta 03:** (HH I.2.00001 – HH I.2.00069)

☐ **Pasta 04:** (HH I.2.00070 – HH I.2.00159)

☐ **Pasta 05:** (HH I.2.00160 – HH I.2.00228)

☐ **Pasta 06:** (HH I.2.000229 – HH I.2.00300)

☐ **Pasta 07:** (HH I.2.00301 – HH I.2.00400)

☐ **Pasta 08:** (HH I.2.00401 – HH I.2.00500)

☐ **Pasta 09:** (HH I.2.00501 – HH I.2.00610)

☐ **Pasta 10:** (HH I.2.00611 – HH I.2.00713)

---

#### **HH I.3 ⇒ Série Artigos de Jornais**

São artigos (67) que registram a presença da titular em jantares, premiações, homenagens, viagens, além de comentários de jornalistas e escritores sobre encontros com ela, opiniões pessoais da escritora sobre assuntos variados, artigos sobre divergências da titular com a prefeitura de Campinas quanto ao pagamento do IPTU, sobre sua participação no Programa do Artista Residente da Unicamp, o período de internação, a compra de seu acervo pela Unicamp e sobre a exposição “Hilda Hilst – 70 Anos”.

☐ **Pasta 11:** 1955 – 1992 (HH I.3.00001 – HH I.3.00043)

☐ **Pasta 12:** 1993 – 2001 (HH I.3.00044 – HH I.3.00085)

---

#### **HH I.4 ⇒ Série Cadernos**

☐ **Pasta 13:** 1938 (HH I.4.00001) 32p.; 1938 (HH I.4.00002) 32p.; 1941 (HH I.4.00003) 25p.; 1942 (HH I.4.00004) 37p.; 1944 (HH I.4.00005) 25p.; 1961 (HH I.4.00006) 34p. Total: 185 p.

---

#### **HH I.5 ⇒ Série Agendas**

Entre assuntos tão diversos destacam-se notas sobre o cotidiano, pensamentos, opiniões, situação financeira, passeios, eventos, entrevistas, autores e livros, processo de avaliação e de compra de seu acervo, processo de venda de terrenos, estado de saúde, vida conjugal, amigos, lançamentos de seus livros e crítica, montagem de suas peças, prêmios recebidos ou que concorreu, processo de criação literária, personagens de sua obra, impressão de sonhos, bem como, notas sobre seus cães, agendamento de compromissos, listagem de contas à pagar.

☐ **Caixa 01:** Agendas 1973; 1977 – 1984 (HH I.5.00001 – HH I.5.00011) – Total: 1049 páginas. 1973 (HH I.5.00001) 351p.; 1977 (HH I.5.00002) 73p.; 1978 (HH I.5.00003) 39p.; 1979 (HH I.5.00004) 88p.; 1980 (HH I.5.00005) 40p.; 1980 [1985] (HH I.5.00006) 47p.; 1981 (HH I.5.00007) 199p.; 1982 (HH I.5.00008) 57p.; 1983 (HH I.5.00009) 49p.; 1983 (HH I.5.00010) 48p. e 1984 (HH I.5.00011) 58p.

☐ **Caixa 02:** Agendas 1985 – 1995 (HH I.5.00012 – HH I.5.00022) – Total: 1248 páginas. 1985 (HH I.5.00012) 129p.; 1986 (HH I.5.00013) 172p.; 1987 (HH I.5.00014) 154p.; 1988 (HH I.5.00015) 138p.; 1989 (HH I.5.00016) 74p.; 1990 (HH I.5.00017) 62p.; 1991 (HH I.5.00018) 33p.; 1992 (HH I.5.00019) 111p.; 1993 (HH I.5.00020) 213p.; 1994 (HH I.5.00021) 146p.; 1995 (HH I.5.00022) 16p.

---

#### **HH I.6 ⇒ Série Fotografias**

Esta série é formada por um conjunto de fotografias (194) que retratam a escritora desde sua infância até poucos anos antes de sua morte, familiares, as reuniões com os amigos na Casa do Sol e suas viagens.

☐ **Pasta 14:** 1916 - 1959 (HH I.6.00001 – HH I.6.00043)

☐ **Pasta 15:** 1962 - 1979 (HH I.6.00044 – HH I.6.00088)

☐ **Pasta 16:** 1980 – 1989 (HH I.6.00089 – HH I.6.00141)

☐ **Pasta 17:** 1990 – 2001 (HH I.6.00142 – HH I.6.00176)

---

#### **HH I.7 ⇒ Série Notas Biográficas**

Notas sobre a biografia e a produção literária da titular; notas sobre seu horóscopo e uma entrevista.

---

---

☐ **Pasta 18:** (HH I.7.00001 – HH I.7.00014)

---

**HH I.8** ⇒ Série **Documentos Financeiros**

Recibos emitidos pela SBAT - Sociedade Brasileira de Autores Teatrais, recibos de compras, de pagamentos de análise clínicas, extratos bancários, documentos referentes ao imposto de renda.

☐ **Pasta 18:** (HH I.8.00001 – HH I.8.00022)

---

**HH I.9** ⇒ Série **Notas sobre sonhos**

☐ **Pasta 18:** (HH I.9.00001 – HH I.9.00046)

---

**HH I.10** ⇒ Série **Notas de leitura**

☐ **Pasta 19:** (HH I.10.00001 – HH I.10.00053)

---

**HH I.11** ⇒ Série **Notas sobre misticismo e religiosidade**

☐ **Pasta 19:** (HH I.11.00001 – HH I.11.00031) 68 p.

---

**HH I.12** ⇒ Série **Notas diversas**

☐ **Pasta 20:** (HH I.12.00001 – HH I.12.00320)

---

**HH I.13** ⇒ Série **Desenhos e pinturas**

**HH I.13.1** ⇒ Subsérie **Produção hilstiana**

☐ **Pasta 21:** (HH I.13.1.00001 – HH I.13.1.00102)

É formada por originais de desenhos de autoria de Hilda Hilst. Os desenhos são, em sua maioria, feitos com esferográfica ou caneta hidrográfica.

**OBS.:** Caderno de Desenho (Grande Formato) na Map3; Gav5. (HH I.13.1.00069 – HH I.13.1.00102)

**HH I.13.2** ⇒ Subsérie **Produção de terceiros**

☐ **Pasta 21:** (HH I.13.2.00103 – HH I.13.2.00123)

É formada por obras de terceiros: Olga Bilenky, José Luis Mora Fuentes, D. Ismailovitch (1946) e o retrato da titular pintado por J. Traboulsi (1956).

---

**HH I.14** ⇒ Série **Cartões-Postais**

☐ **Caixa XX:** (HH I.14.00001 – HH I.14.00010)

---

**HH I.15** ⇒ Série **Homenagem**

☐ **Pasta 21:** (HH I.15.00001 – HH I.15.00020)

---

**HH I.16** ⇒ Dossiê **Apolonio Hilst** (HH I.16.00001 – HH I.16.00235)

☐ **Pasta 22** – (HH I.16.00001 – HH I.16.00044)

☐ **Pasta 23** – (HH I.16.00045 – HH I.16.00090)

☐ **Pasta 24** – (HH I.16.00091 – HH I.16.00235)

---

**HH II – GRUPO ESCRITORA**

**HH II.I** – Subgrupo **Produção Literária – Conjunto da Obra**

O Grupo Escritora foi dividido, no que se refere à produção literária da titular, entre 4 subgrupos: Poesia, Teatro, Ficção e Crônicas. Cada livro lançado pela titular tornou-se uma

Série dentro desses subgrupos, com exceção do último que não tem subdivisão. O subgrupo Conjunto da Obra, formado por cartas (21), artigos de jornais (57), fotografias (3) e textos acadêmicos, foi pensado no sentido de agrupar os documentos que tratam de mais de um livro ou de um ou mais gêneros, quando não todos, praticados pela escritora.

**HH II.I.1 ⇒ Série Produção Dispersa**

☐ **Pasta 25:** (HH II.I.1.00001 – HH II.I.1.00097)

**Consta entre as p.36-9 do doc. HH I.12.00318, o doc. HH II.I.1.00017a .**

**HH II.I.2 ⇒ Série Correspondência**

Em sua maioria são cartas de editores e tradutores, enviadas a titular, discutindo possibilidades de publicação de suas obras; de admiradores de seus livros, entre eles alguns escritores; solicitações de artigos e textos literários para publicação em periódicos e cartas de universitários cuja pesquisa envolve a titular e/ou suas obras.

☐ **Pasta 25:** 1968 – 2000 (HH II.I.2.00001 – HH II.I.2.00021)

**HH II.I.3 ⇒ Série Artigos de Jornal**

São textos de crítica ao conjunto de sua produção literária, sobre lançamentos de livros em conjunto, destacam-se entre os artigos, no entanto, entrevistas com a titular falando sobre sua obra, os temas e problemas levantados em sua produção, as personagens, a repercussão de seus livros e sobre seu processo de criação, além de comentários sobre outros escritores e o mercado editorial. Fazem parte da série também artigos sobre o lançamento do “Caderno de Literatura Brasileira” do Instituto Moreira Salles e o das “Obras Reunidas”, publicadas pela Editora Globo.

☐ **Pasta 26:** 1960 – 1987 (HH II.I.3.00001 – HH II.I.3.00030)

☐ **Pasta 27:** 1989 – 1999 (HH II.I.3.00031 – HH II.I.3.00057)

**HH II.I.4 ⇒ Série Produção acadêmica de terceiros**

☐ **Pasta 28:** (HH II.I.4.00001 – HH II.I.4.00005) 21 p. + Dissertação 289 p.

**HH II.I.5 ⇒ Série Fotografias**

Uma foto com o “Caderno de Literatura Brasileira” exposto na vitrine de uma livraria, entre os mais vendidos.

☐ **Pasta 28:**

**HH II.I.6 ⇒ Dossiê HH. (Informe-se)**

Consta cartas, artigos de jornais, fotografias, material de divulgação da peça HH. (Informe-se), baseada em vários livros da prosa hilstiana, e material sobre o Grupo Alice 118.

☐ **Pasta 28:** (HH II.I.6.00001 – HH II.I.6.00025)

**HH II.I.7 ⇒ Dossiê Kelbilim, o cão da divindade**

☐ **Pasta 28:** (HH II.I.7.00001 – HH II.I.7.00005)

**HH II.I.8 ⇒ Dossiê Travessia Literária**

☐ **Pasta 29:** (HH II.I.8.00001 – HH II.I.8.00010) 156 p.

---

**HH II.II – Subgrupo Produção Literária - POESIA**


---

**HH II.II.1 ⇒ Série Presságio****Localização física:** Pasta 30**Data(s):** 1949 – 1951**Dimensão e suporte:** Textuais: 03 datiloscritos e 18 impressos

**Âmbito e conteúdo:** Consta versão datiloscrita do livro (HH II.II.1.00001), com correções e alterações manuscritas, uma cópia xerográfica da primeira edição (HH II.II.1.00002), cartas e artigos de jornais comentando esse primeiro trabalho literário da titular.

**Sistema de arranjo:** A série está dividida em duas subséries **cartas** e **artigos de jornal**.**HH II.II.1.1 ⇒ Subsérie Correspondência**

(HH II.II.1.1.00003 e HH II.II.1.1.00004)

**Data(s):** [1950]–1951**Dimensão e suporte:** Textuais: 02 datiloscritos

**Âmbito e conteúdo:** Duas cartas de Arnaldo Magalhães de Giacomo, uma delas se detém no comentário geral do livro, bem como no de alguns poemas específicos; a outra fala do artigo que escrevera sobre a poesia da titular.

**HH II.II.1.2 ⇒ Subsérie Artigos de jornal**

(HH II.II.1.2.00005 – HH II.II.1.2.00021)

**Data(s):** 1949 – 1951**Dimensão e suporte:** Textuais: 17 impressos

**Âmbito e conteúdo:** Artigos comentando o primeiro trabalho literário da titular, entre eles se destacam o de Lygia Fagundes Telles, o de Reynaldo Bairão, o de Geraldo Ferraz e o de Arnaldo Magalhães de Giacomo.

---

**HH II.II.2 ⇒ Série Balada de Alzira**
**Localização física:** Pasta 30

(HH II.II.2.00001 e HH II.II.2.00002)

Consta uma cópia xerográfica da primeira edição do livro e uma cópia do terceiro poema, contendo o título da obra. Artigos de jornais (6), em sua maioria, comparando este segundo livro com o primeiro publicado pela titular e (2) cartas elogiando o trabalho da autora. A série está dividida em 2 subséries: **cartas** e **artigos de jornal**.

**HH II.II.2.1 ⇒ Subsérie Correspondência**

(HH II.II.2.1.00003 e HH II.II.2.1.00004)

**HH II.II.2.2 ⇒ Subsérie Artigos de jornal**

(HH II.II.2.2.00005 e HH II.II.2.2.00014)

---

 ☐ **Pasta 30:** Total – 57 p.
**HH II.II.3 ⇒ Série Balada do Festival (1955)**

(HH II.II.3.00001)

Consta uma cópia xerográfica da primeira edição do livro, (19) artigos de jornais anunciando o lançamento do livro e discutindo, a partir desta obra, a poesia da titular e uma carta manifestando interesse nas publicações anteriores da titular. A série está dividida em 2 subséries: **cartas e artigos de jornal**.

**HH II.II.3.1** ⇒ Subsérie **Correspondência** (HH II.II.3.1.00002 e HH II.II.3.1.00003)

**HH II.II.3.2** ⇒ Subsérie **Artigos de jornal** (HH II.II.3.2.00004 e HH II.II.3.2.00025)

---

☐ **Pasta 63:** Total – 26 p.

**HH II.II.4** ⇒ Série **Roteiro do Silêncio** (1959)

(HH II.II.4.00001 – HH II.II.4.00022)

Constam, apenas, (14) artigos de jornais notificando o lançamento do livro, por meio de elogios, citações e esclarecimentos biográficos.

---

☐ **Pasta 64:** Total – 53 p.

**HH II.II.5** ⇒ Série **Trovas de muito amor para um amado senhor** (1959)

(HH II.II.5.00001 e HH II.II.5.00002)

Constam (14) cartas com comentários sobre o livro, sobre a publicação dos poemas em antologias literárias e sobre adaptações musicais de alguns poemas e (17) artigos de jornais tecendo comentários sobre o livro. A série está dividida em 2 subséries: **cartas e artigos de jornal**.

**HH II.II.5.1** ⇒ Subsérie **Correspondência** (HH II.II.5.1.00003 – HH II.II.5.1.00017)

**HH II.II.5.2** ⇒ Subsérie **Artigos de jornal** (HH II.II.5.2.00018 – HH II.II.5.2.00037)

---

☐ **Pasta 65:** Total – 15 p.

**HH II.II.6** ⇒ Série **Ode Fragmentária** (1961)

Constam (6) artigos de jornais anteriores à publicação do livro, discutindo a diferença entre ele e a obra da titular até então, artigos a respeito do lançamento da obra, citando e discutindo a poesia da titular e (2) cartas comentando o livro e seus trabalhos já publicados. A série está dividida em 2 subséries: **cartas e artigos de jornal**.

**HH II.II.6.1** ⇒ Subsérie **Correspondência** (HH II.II.6.1.00001 – HH II.II.6.1.00002)

**HH II.II.6.2** ⇒ Subsérie **Artigos de jornal** (HH II.II.6.2.00003 – HH II.II.6.2.00009)

---

☐ **Pasta 66:** Total – 23 p.

**HH II.II.7** ⇒ Série **Sete Cantos do Poeta para o Anjo** (1962)

(HH II.II.7.00001)

Constam (5) cartas agradecendo a titular pelo envio de exemplares do livro e informando a respeito do prêmio que ela recebeu por essa obra. Há também (2) fotos da titular na entrega do Prêmio PEN de Poesia. A série está dividida em 3 subséries: **cartas, artigos de jornal e fotografias**.

**HH II.II.7.1** ⇒ Subsérie **Correspondência** (HH II.II.7.1.00002 – HH II.II.7.1.00006)

---

**HH II.II.7.2** ⇒ Subsérie **Artigos de jornal** (HH II.II.7.2.00007 – HH II.II.7.2.00014)

**HH II.II.7.3** ⇒ Subsérie **Fotografias** (HH II.II.7.3.00015 – HH II.II.7.3.00016)

---

☐ **Pasta 67:** Total – 125 p.

**HH II.II.8** ⇒ Série **Júbilo, Memória, Noviciado da Paixão** (1974)

(HH II.II.8.00001a – HH II.II.8.00004)

Consta manuscrito com algumas propostas de título para o livro, um datiloscrito (21p. c/ correções e alterações ms.) e uma prova editorial, ambos incompletos; uma carta da titular comentando seus poemas e a edição do livro e (14) cartas enviadas a ela agradecendo-a pelo envio de exemplar, elogiando e comentando a obra. Consta uma carta do músico Zeca Baleiro e (3) artigos de jornais noticiando a produção do CD contendo poemas do livro musicados por ele em 2001, bem como (8) artigos sobre o lançamento do livro, contendo entrevistas da titular, citação de alguns poemas e análise da obra. A série está dividida em 2 subséries: **cartas** e **artigos de jornal**.

**HH II.II.8.1** ⇒ Subsérie **Correspondência** (HH II.II.8.1.00006 – HH II.II.8.1.00019)

**HH II.II.8.2** ⇒ Subsérie **Artigos de jornal** (HH II.II.8.2.00020 – HH II.II.8.2.00037)

---

**HH II.II.9** ⇒ Série **Da Morte. Odes Mínimas** (1980) Total – 259 p.

Constam 4 versões de originais do livro, sendo 2 incompletas; tradução do livro ao francês realizada por Álvaro Faleiros, carta desse tradutor a titular, cópia de uma autorização da autora para publicação de seus poemas na antologia “Brasil 500 Anos de Poesia”, folha de rosto do livro com dedicatória e assinatura da autora, (9) artigos de jornal e (2) fotografias.

☐ **Pasta 68:** (HH II.II.9.00001a – HH II.II.9.00001d) 180 p.

☐ **Pasta 69** (HH II.II.9.00002 – HH II.II.9.00005) 77 p.

**HH II.II.9.1** ⇒ Subsérie **Correspondência** (HH II.II.9.1.00006)

**HH II.II.9.2** ⇒ Subsérie **Artigos de jornal** (HH II.II.9.2.00007 – HH II.II.9.2.00015)

**HH II.II.9.3** ⇒ Subsérie **Fotografias** (HH II.II.9.3.00016 – HH II.II.9.3.00017)

---

☐ **Pasta 70:** Total – 127 p.

**HH II.II.10** ⇒ Série **Cantares de Perda e Predileção** (1983)

(HH II.II.10.00001 – HH II.II.10.00003)

Consta datiloscrito do livro (74p. c/ correções e alterações ms.); (4) cartas contendo elogios à obra, solicitando poemas para publicação em periódicos e comunicando premiação do livro, além de (11) artigos de jornais noticiando o lançamento, publicando poemas do livro e discutindo a obra da titular. Constam artigos sobre a premiação da escritora com o Jabuti e o prêmio Cassiano Ricardo. A série está dividida em 2 subséries: **cartas** e **artigos de jornal**.

**HH II.II.10.1** ⇒ Subsérie **Correspondência** (HH II.II.10.1.00004 – HH II.II.10.1.00007)

**HH II.II.10.2** ⇒ Subsérie **Artigos de jornal** (HH II.II.10.2.00008 – HH II.II.10.2.00018)

---

☐ **Pasta 71:** Total – 38 p.

**HH II.II.11** ⇒ Série **Poemas Malditos, Gozosos e Devotos** (1984)

(HH II.II.11.00001a – HH II.II.11.00001c)

Constam manuscritos de três poemas (2p. c/ correções e alterações), contratos e autorizações de publicação e (2) artigos de jornais dissertando sobre a poesia da titular, especialmente “Poemas malditos, gozosos e devotos”. A série está dividida em 2 subséries: **documentos sobre publicação e artigos de jornal.**

**HH II.II.11.1** ⇒ Subsérie **Documentos sobre Publicação** (HH II.II.11.1.00002 – HH II.II.11.1.00004)

**HH II.II.11.2** ⇒ Subsérie **Artigos de jornal** (HH II.II.11.2.00005 e HH II.II.11.2.00006)

☐ **Pasta 72:** Total – 59 p.

**HH II.II.12** ⇒ Série **Sobre a Tua Grande Face** (1986)

(HH II.II.12.00001 – HH II.II.12.00004)

Constam datiloscrito do livro (11p. c/ correções e alterações ms.), uma cópia xerográfica da tradução da obra para o francês, por Michel Riaudel, publicado na revista “Pleine Marge”. Artigos de jornais (5) noticiando o lançamento do livro, identificando a temática dos poemas e elogiando-os, bem como (4) cartas agradecendo o envio do livro, comentando o trabalho da titular e informando sobre adaptação teatral do livro. A série está subdividida em 2 subséries: **cartas e artigos de jornal.**

**HH II.II.12.1** ⇒ Subsérie **Correspondência** (HH II.II.12.1.00005 – HH II.II.12.1.00008)

**HH II.II.12.2** ⇒ Subsérie **Artigos de jornal** (HH II.II.12.2.00009 – HH II.II.12.2.00017)

☐ **Pasta 73:** Total – 104 p.hum

**HH II.II.13** ⇒ Série **Amavisse** (1989)

(HH II.II.13.00001 e HH II.II.13.00002)

Constam uma versão dt. (53p.) e uma incompleta (17p.), esta última trata-se de versões dt. e ms. de apenas alguns poemas do livro; (6) cartas sobre - entre outros assuntos - publicação de poemas do livro em periódicos e inserção em espetáculo teatral e (8) artigos de jornais anunciando o lançamento do livro, contendo entrevista com a titular e análise da obra. A série está subdividida em 2 subséries: **cartas e artigos de jornal.**

**HH II.II.13.1** ⇒ Subsérie **Correspondência** (HH II.II.13.1.00003 – HH II.II.13.1.00008)

**HH II.II.13.2** ⇒ Subsérie **Artigos de jornal** (HH II.II.13.2.00009 – HH II.II.13.2.00015)

☐ **Pasta 74:** Total – 42 p.

**HH II.II.14** ⇒ Série **Alcoólicas** (1990)

(HH II.II.14.00001a e HH II.II.14.00001b)

Consta uma versão dt. (8p. c/ alterações ms.); (11) cartas acusando recebimento de exemplares e comentando a leitura do livro e (4) artigos de jornais notificando o lançamento e analisando o livro. A série está subdividida em 2 subséries: **cartas e artigos de jornal.**

**HH II.II.14.1** ⇒ Subsérie **Correspondência** (HH II.II.14.1.00002 – HH II.II.14.1.00014)

**HH II.II.14.2** ⇒ Subsérie **Artigos de jornal** (HH II.II.14.2.00015 – HH II.II.14.2.00020)

---

☐ **Pasta 75:** Total – 50 p. (Obs.: Contando com 9 fotos.)

**HH II.II.15** ⇒ Série **Bufólicas** (1992)

(HH II.II.15.00001a-d e HH II.II.15.00002)

Constam 3 versões incompletas do livro; (3) artigos de jornais contendo entrevista com a titular, notificando o lançamento e comentando o livro e (9) fotografias referentes ao lançamento do mesmo. A série está subdividida em 2 subséries: **artigos de jornal** e **fotografias**.

**HH II.II.15.1** ⇒ Subsérie **Artigos de jornal** (HH II.II.15.1.00003 – HH II.II.15.1.00006)

**HH II.II.15.2** ⇒ Subsérie **Fotografias** (HH II.II.15.2.00007 – HH II.II.15.2.00014)

---

☐ **Pasta 76:** Total – 111 p.

**HH II.II.16** ⇒ Série **Do Desejo** (1992)

(HH II.II.16.00001a-b e HH II.II.16.00003)

A série é composta por uma versão dt. dos livros “Do Desejo” e “Da Noite” (24p. c/ alterações ms.); uma prova editorial incompleta; (16) cartas acusando o recebimento do livro e comentando sua leitura; (10) artigos de jornal, em sua maioria, notificando o lançamento e analisando a obra (há uma versão dt. de um desses artigos); uma cópia do contrato de edição com a Pontes e recibos referentes aos direitos autorais da titular. Essa série está dividida em 3 subséries: **cartas**, **artigos de jornal** e **documentos sobre publicação**. **Nota de leitura no verso do 16.00001b**.

**HH II.II.16.1** ⇒ Subsérie **Correspondência** (HH II.II.16.1.00004 – HH II.II.16.1.00020)

**HH II.II.16.2** ⇒ Subsérie **Artigos de jornal** (HH II.II.16.2.00021 – HH II.II.16.2.00031)

**HH II.II.16.3** ⇒ Subsérie **Documentos sobre Publicação** (HH II.II.16.3.00032 – HH II.II.16.3.00034)

---

☐ **Pasta 77:** Total – 77 p.

**HH II.II.17** ⇒ Série **Cantares do Sem Nome e de Partidas** (1995)

(HH II.II.17.00001a-e – HH II.II.17.00002)

A série é composta por 4 versões do livro (manuscritas e datiloscritas); uma prova editorial da Massao Ohno Editores; (6) cartas elogiando a obra e informando a inscrição da mesma num concurso de poesia e (3) artigos de jornal anunciando o lançamento do livro. A série está subdividida em 2 subséries: **cartas** e **artigos de jornal**.

**HH II.II.17.1** ⇒ Subsérie **Correspondência** (HH II.II.17.1.00003 – HH II.II.17.1.00010)

**HH II.II.17.2** ⇒ Subsérie **Artigos de jornal** (HH II.II.17.2.00011 e HH II.II.17.2.00012)

---

**HH II.III** – Subgrupo **Produção Literária - TEATRO**

---

☐ **Pasta 78:** Total – 97 p.

**HH II.III.1** ⇒ Série **A Possessa** (1967)  
(HH II.III.1.00001a – HH II.III.1.00001b)

A série é composta por uma versão datiloscrita da peça (67p., fotocópia) e por alguns trechos escritos num caderno (18p.).

☐ **Pasta 79:** Total – 107 p. (Com as fotos/xerox: 18)

**HH II.III.2** ⇒ Série **O Rato no Muro** (1967)  
(HH II.III.2.00001 – HH II.III.2.00006)

A série é composta por uma versão dt. completa da peça (38p.), por alguns trechos escritos num caderno (5p.) e por artigos de jornais e cartas – em sua maioria – sobre a montagem teatral de 1968, dirigida por Alfredo Mesquita, e a de 1994, por Silvano Ferreira. A série está subdividida em 3 subséries: **cartas, artigos de jornal e Fotografias**.

**HH II.III.2.1** ⇒ Subsérie **Correspondência** (HH II.III.2.1.00007 – HH II.III.2.1.00011)

**HH II.III.2.2** ⇒ Subsérie **Artigos de jornal** (HH II.III.2.2.00012 – HH II.III.2.2.00015)

**HH II.III.2.3** ⇒ Subsérie **Fotografias** (HH II.III.2.3.00016 – HH II.III.2.3.00033)

☐ **Pasta 80:** Total – 69 p.

**HH II.III.3** ⇒ Série **O Visitante** (1968)  
(HH II.III.3.00001 – HH II.III.3.00002)

Consta uma versão datiloscrita da peça (27p.); 4 cartas, uma sobre montagem teatral e outra de Osman Lins, apontando a coincidência de ter um romance com o mesmo título da peça da titular; dois artigos de jornais, um sobre a montagem dirigida por Rofran Fernandes e uma sobre leitura do texto em centro cultural. A série está subdividida em 2 subséries: **cartas e artigos de jornal**.

**HH II.III.3.1** ⇒ Subsérie **Correspondência** (HH II.III.3.1.00003 – HH II.III.3.1.00006)

**HH II.III.3.2** ⇒ Subsérie **Artigos de jornal** (HH II.III.3.2.00007 e HH II.III.3.2.00008)

☐ **Pasta 81:** Total – 46 p.

**HH II.III.4** ⇒ Série **Auto da Barca de Camiri** (1968)  
(HH II.III.4.00001a – HH II.III.4.00001c)

Consta uma versão dt. da peça (25p.), alguns trechos escritos num caderno (7p.), artigos de jornal sobre montagem teatral dirigida por Tom Santos e cartas de Clélia Piza à titular, sobre tradução da peça ao francês e possibilidade de publicação da mesma. A série está subdividida em 2 subséries: **cartas e artigos de jornal**.

**HH II.III.4.1** ⇒ Subsérie **Correspondência** (HH II.III.4.1.00002 – HH II.III.4.1.00004)

**HH II.III.4.2** ⇒ Subsérie **Artigos de jornal** (HH II.III.4.2.00005 – HH II.III.4.2.00014)

☐ **Pasta 82:** Total – 52 p.

**HH II.III.5** ⇒ Série **O Novo Sistema** (1968)

(HH II.III.5.00001a-b – HH II.III.5.00002)

A série é composta por uma versão da peça (35p., xerox), por alguns trechos escritos num caderno (18p.), dois artigos notificando montagem teatral realizada em 1968 pelo Grupo Rotunda e por três cartas sobre montagens, sendo uma de Rofran Fernandes e outra de Anatol Rosenfeld. A série está subdividida em 2 subséries: **cartas e artigos de jornal**.

**HH II.III.5.1** ⇒ Subsérie **Correspondência** (HH II.III.5.1.00003 – HH II.III.5.1.00006)

**HH II.III.5.2** ⇒ Subsérie **Artigos de jornal** (HH II.III.5.2.00007 – HH II.III.5.2.00008)

---

☐ **Pasta 83:** Total – 158 p.

**HH II.III.6** ⇒ Série **As Aves da Noite** (1968)

(HH II.III.6.00001a-c – HH II.III.6.00003)

Constam 3 versões da peça; dois esboços incompletos de artigos sobre a peça; reportagens e críticas de teatro sobre duas montagens teatrais; carta da titular a Anatol Rosenfeld e cartas sobre montagens teatrais e trabalho acadêmico sobre “As Aves da Noite” e documentação sobre montagem teatral como cartazes, convite e autorização. A série está subdividida em 3 subséries: **cartas, artigos de jornal e documentos sobre montagem teatral**.

**HH II.III.6.1** ⇒ Subsérie **Correspondência** (HH II.III.6.1.00004 – HH II.III.6.1.00009)

**HH II.III.6.2** ⇒ Subsérie **Artigos de jornal** (HH II.III.6.2.00010 – HH II.III.6.2.00020)

**HH II.III.6.3** ⇒ Subsérie **Docs. sobre montagem teatral** (HH II.III.6.3.00021 – HH II.III.6.3.00026)

---

☐ **Pasta 84:** Total – 109 p.

**HH II.III.7** ⇒ Série **A Morte do Patriarca** (1969)

(HH II.III.7.00001a – HH II.III.7.00001d)

Consta uma versão dt. completa da peça (34p.) e em dois cadernos trechos ms. (45p.) e artigos de jornal de 1991 sobre a montagem da peça em Campinas. A série está subdividida em 2 subsérie: **artigos de jornal e documentos sobre montagem teatral**.

**HH II.III.7.1** ⇒ Subsérie **Artigos de jornal** (HH II.III.7.1.00002 – HH II.III.7.1.00008)

**HH II.III.7.2** ⇒ Subsérie **Docs. sobre montagem teatral** (HH II.III.7.2.00009 – HH II.III.7.2.00012)

---

☐ **Pasta 85:** Total – 193 p. (contando com 7 fotografias)

**HH II.III.8** ⇒ Série **O Verdugo** (1969)

(HH II.III.8.00001a – HH II.III.8.00001b)

Consta uma versão dt. incompletas (12p.) e trechos ms. (19p.) da peça, (30) cartas de amigos parabenizando a titular pelo Prêmio Anchieta de Teatro e a respeito de montagens da peça, (19) artigos de jornal relacionados ao prêmio e noticiando a estréia da montagem de Rofran Fernandes e duas fotografias, uma cena da montagem realizada em Londrina e uma do elenco que se apresentou no Teatro Oficina em São Paulo. A série está subdividida em 4 subséries: **cartas, artigos de jornal, fotografias e docs. sobre montagem teatral** .

**HH II.III.8.1** ⇒ Subsérie **Correspondência** (HH II.III.8.1.00002 – HH II.III.8.1.00036)

**HH II.III.8.2** ⇒ Subsérie **Artigos de jornal** (HH II.III.8.2.00037 – HH II.III.8.2.00056)

**HH II.III.8.3** ⇒ Subsérie **Fotografias** (HH II.III.8.3.00057 – HH II.III.8.3.00058)

**HH II.III.8.4** ⇒ Subsérie **Docs. sobre montagem teatral** (HH II.III.8.4.00059 – HH II.III.8.4.00062)

---

## **HH II.IV – Subgrupo Produção Literária - FICÇÃO**

---

**HH II.IV.1** ⇒ Série **Fluxo-Floema** (1970)

Consta uma versão datiloscrita de “Floema” (20p.) e fragmentos manuscritos das outras narrativas que compõem o livro (7 cadernos), (22) cartas de editores e leitores e (06) artigos de jornais. A série está subdividida em 2 subséries: **cartas** e **artigos de jornal**.

☐ **Pasta 86:** (HH II.IV.1.00001a – HH II.IV.1.00001g) – cadernos: Total – 386 p.

☐ **Pasta 87:** Total – 97 p.

(HH II.IV.1.00001h – HH II.IV.1.00001j)

**HH II.IV.1.1** ⇒ Subsérie **Correspondência** (HH II.IV.1.1.00002 – HH II.IV.1.1.00023)

**HH II.IV.1.2** ⇒ Subsérie **Artigos de jornal** (HH II.IV.1.2.00024 – HH II.IV.1.2.00029)

---

**HH II.IV.2** ⇒ Série **Kadosh** (1973)

Constam duas versões, um fragmento e prova editorial de “Qadós”, duas versões e quatro fragmentos de “Agda” e 5 versões e um fragmento de “O oco”; (27) cartas atinentes ao período de lançamento do livro e, posteriormente, de interessados em publicar as narrativas em antologias nacional e internacional; (12) artigos de jornal e um pequeno desenho da titular sobre “Qadós”. A série está subdividida em 3 subséries: **cartas**, **artigos de jornal** e **documentos sobre publicação**.

☐ **Pasta 88:** (HH II.IV.2.00001a-p – HH II.IV.2.00005) Total – 256 p.

☐ **Pasta 89:** Total – 95 p.

**HH II.IV.2.1** ⇒ Subsérie **Correspondência** (HH II.IV.2.1.00006 – HH II.IV.2.1.00033)

**HH II.IV.2.2** ⇒ Subsérie **Artigos de jornal** (HH II.IV.2.2.00034 – HH II.IV.2.2.00045)

**HH II.IV.2.3** ⇒ Subsérie **Docs. sobre publicação** (HH II.IV.2.3.00046 – HH II.IV.2.3.00047)

---

**HH II.IV.3** ⇒ Série **Pequenos Discursos. E um grande** (1977)

“Pequenos Discursos. E um grande” foi publicado num volume intitulado “Ficções”, que trazia também os livros anteriores, “Qadós” e “Fluxo-floema”. Nesta série, constam manuscritos e datiloscritos (47p. e 1 caderno: 9p.) das narrativas que compõem “Pequenos Discursos...”; datiloscrito da tradução para o inglês de “Um cálido in extremis” e de “Teologia natural”, realizada por Dawn Jordan; (33) cartas de editores, tradutores e leitores; três artigos de jornal e recibos de financiamento e de movimentação de estoque e vendas do livro

“Ficções”. A série está subdividida em 3 subséries: **cartas, artigos de jornal e documentos sobre publicação.**

☐ **Pasta 90:** (HH II.IV.3.00001a-q – HH II.IV.3.00005) Total – 112 p.

☐ **Pasta 91:** Total – 84 p.

**HH II.IV.3.1** ⇒ Subsérie **Correspondência** (HH II.IV.3.1.00006 – HH II.IV.3.1.00040)

**HH II.IV.3.2** ⇒ Subsérie **Artigos de jornal** (HH II.IV.3.2.00041 – HH II.IV.3.2.00045)

**HH II.IV.3.3** ⇒ Subsérie **Docs. sobre publicação** (HH II.IV.3.3.00046 – HH II.IV.3.3.00053)

**HH II.IV.4** ⇒ Série **Tu Não Te Moves de Ti** (1980)

Constam originais das três narrativas que integram o livro, inclusive esboços e anotações de leituras correlatas a esses textos; uma foto da titular e amigos no lançamento do livro; uma dissertação de mestrado sobre o mesmo; (10) artigos de jornal sobre o lançamento e sobre adaptações teatrais; (06) cartas do editor, sobre o lançamento da obra e sobre adaptação teatral de "Matamoros" e textos das adaptações teatrais de "Matamoros" e de "Tadeu". A série está subdividida em 4 subséries: **cartas, artigos de jornal, fotografias e adaptação teatral.**

☐ **Pasta 92:** (HH II.IV.4.00001a-g – HH II.IV.4.00018) Total – 165 p. (+ tese 161 p.)

☐ **Pasta 93:** Total – 211 p. (incluindo 2 fotografias)

**HH II.IV.4.1** ⇒ Subsérie **Correspondência** (HH II.IV.4.1.00019 – HH II.IV.4.1.00027)

**HH II.IV.4.2** ⇒ Subsérie **Artigos de jornal** (HH II.IV.4.2.00028 – HH II.IV.4.2.00037)

**HH II.IV.4.3** ⇒ Subsérie **Fotografias** (HH II.IV.4.3.00038 – HH II.IV.4.3.00039)

**HH II.IV.4.4** ⇒ Subsérie **Adaptação teatral** (HH II.IV.4.4.00040 – HH II.IV.4.4.00044)

**HH II.IV.5** ⇒ Série **A Obscena Senhora D** (1982)

Constam duas versões datiloscritas do livro e sete fragmentos manuscritos e datiloscritos; anotações de leitura e esboços; cartas sobre o livro e sobre as adaptações para o teatro; uma dissertação de mestrado sobre o mesmo; fotos da estréia da adaptação teatral da obra (1993) com a presença titular; artigos sobre o livro e sobre adaptações teatrais do mesmo; documentos sobre a tradução do livro para o francês e constam ainda textos datiloscritos das adaptações teatrais. A série está subdividida em 4 subséries: **cartas, artigos de jornal, documentos sobre publicação e adaptação teatral.**

☐ **Pasta 94:** (HH II.IV.5.00001a-d – HH II.IV.5.00018) Total – 149 p.

☐ **Pasta 95:** (HH II.IV.5.000019 – HH II.IV.5.00027) Total – 37 p. (+ tese 79 p.)

☐ **Pasta 96:** Total – 119 p. (contando com 10 fotos, frente e verso, pois há textos no verso)

**HH II.IV.5.1** ⇒ Subsérie **Correspondência** (HH II.IV.5.1.00028 – HH II.IV.5.1.00051)

**HH II.IV.5.2** ⇒ Subsérie **Artigos de jornal** (HH II.IV.5.2.00052 – HH II.IV.5.2.00069)

☐ **Pasta 97:** Total – 168 p. (contando com 12 fotos)

**HH II.IV.5.3** ⇒ Subsérie **Fotografias** (HH II.IV.5.3.00070 – HH II.IV.5.3.00081)

**HH II.IV.5.4** ⇒ Subsérie **Docs. sobre publicação** (HH II.IV.5.4.00082 – HH II.IV.5.4.00085)

**HH II.IV.5.5** ⇒ Subsérie **Adaptação teatral** (HH II.IV.5.5.00086 – HH II.IV.5.5.00093)

**HH II.IV.6** ⇒ Série **Com Meus Olhos de Cão** (1986)

Constam seis versões datiloscritas e onze fragmentos do livro; prova editorial; estudos para a obra (notas de leitura, elaboração de personagem e enredo, desenhos); (08) cartas; (14) artigos de jornal e contratos, recibos e boleto de direitos autorais enviados pela editora Brasiliense. A série está subdividida em 3 subséries: **cartas**, **artigos de jornal** e **documentos sobre publicação**.

☐ **Pasta 98:** (HH II.IV.6.00001a – HH II.IV.6.00001u) Total – 181 p.

☐ **Pasta 99:** Total – 199 p.

(HH II.IV.6.00002 – HH II.IV.6.00022)

**HH II.IV.6.1** ⇒ Subsérie **Correspondência** (HH II.IV.6.1.00023 – HH II.IV.6.1.00031)

**HH II.IV.6.2** ⇒ Subsérie **Artigos de jornal** (HH II.IV.6.2.00032 – HH II.IV.6.2.00044)

**HH II.IV.6.3** ⇒ Subsérie **Docs. sobre publicação** (HH II.IV.6.3.00045 – HH II.IV.6.3.00056)

**HH II.IV.7** ⇒ Série **O Caderno Rosa de Lori Lamby** (1990)

Constam versões e fragmentos; cartas e artigos de jornal sobre o livro e sobre adaptações teatrais; estudos para a obra (notas de leitura, elaboração de personagem e enredo, desenhos), além de contratos e recibos. A descrição da série aguarda revisão.

☐ **Pasta 100:** (HH II.IV.7.00001a – HH II.IV.7.00001g) Total – 225 p.

☐ **Pasta 101:** Total – 252 p.

(HH II.IV.7.00002 – HH II.IV.7.00009)

**HH II.IV.7.1** ⇒ Subsérie **Correspondência** (HH II.IV.7.1.00010 – HH II.IV.7.1.00032)

☐ **Pasta 102:** Total – 145 p.

**HH II.IV.7.2** ⇒ Subsérie **Artigos de jornal** (HH II.IV.7.2.00033 – HH II.IV.7.2.00088)

**HH II.IV.7.3** ⇒ Subsérie **Docs. sobre publicação** (HH II.IV.7.3.00089 – HH II.IV.7.3.00090)

**HH II.IV.7.4** ⇒ Subsérie **Adaptação teatral** (HH II.IV.7.4.00091)

**HH II.IV.8** ⇒ Série **Contos D'Escárnio. Textos Grotescos** (1990)

Constam três versões e cinco fragmentos do livro; (34) cartas de leitores, editoras, agentes literários e sobre tradução para o francês e para o alemão, ambas com as traduções anexadas; (16) artigos de jornal sobre o período de publicação no Brasil e sobre período da tradução francesa; fotografias da exposição da publicação francesa e contratos, declarações e recibos. A série está subdividida em 4 subséries: **cartas**, **artigos de jornal**, **documentos sobre publicação** e **fotografias**.

☐ **Pasta 103:** (HH II.IV.8.00001a-j – HH II.IV.8.00003) Total – 391 p.

☐ **Pasta 104:** Total – 129 p.

**HH II.IV.8.1** ⇒ Subsérie **Correspondência** (HH II.IV.8.1.00005 – HH II.IV.8.1.00044)

**HH II.IV.8.2** ⇒ Subsérie **Artigos de jornal** (HH II.IV.8.2.00045 – HH II.IV.8.2.00059)

☐ **Pasta 105:** Total – 33 p.

**HH II.IV.8.3** ⇒ Subsérie **Fotografias** (HH II.IV.8.3.00060 – HH II.IV.8.3.00062)

**HH II.IV.8.4** ⇒ Subsérie **Docs. sobre publicação** (HH II.IV.8.4.00063 – HH II.IV.8.4.00078)

**HH II.IV.9** ⇒ Série **Cartas de um Sedutor** (1991)

Constam quatro versões e doze fragmentos do livro; artigos de jornal divulgando as duas edições do livro, 1992 e 2002; contrato e recibo; convites para o lançamento do livro e textos sobre duas adaptações teatrais, além de cartas e artigos atinentes às adaptações. A série está subdividida em 4 subséries: **cartas, artigos de jornal, documentos sobre publicação e adaptação teatral.**

☐ **Pasta 106:** (HH II.IV.9.00001a – HH II.IV.9.00001r) Total – 247 p.

☐ **Pasta 107:** Total – 79 p.

**HH II.IV.9.1** ⇒ Subsérie **Correspondência** (HH II.IV.9.1.00002 – HH II.IV.9.1.00011)

**HH II.IV.9.2** ⇒ Subsérie **Artigos de jornal** (HH II.IV.9.2.00012 – HH II.IV.9.2.00027)

**HH II.IV.9.3** ⇒ Subsérie **Docs. sobre publicação** (HH II.IV.9.3.00028 – HH II.IV.9.3.00032)

**HH II.IV.9.4** ⇒ Subsérie **Adaptação teatral** (HH II.IV.9.4.00033 – HH II.IV.9.4.00035)

**HH II.IV.10** ⇒ Série **Rútilo Nada** (1993)

☐ **Pasta 108:** Total – 178 p.

(HH II.IV.10.00001a-n – HH II.IV.10.00005)

**HH II.IV.10.1** ⇒ Subsérie **Correspondência** (HH II.IV.10.1.00006 – HH II.IV.10.1.00016)

**HH II.IV.10.2** ⇒ Subsérie **Artigos de jornal** (HH II.IV.10.2.00017 – HH II.IV.10.2.00024)

**HH II.IV.10.3** ⇒ Subsérie **Docs. sobre publicação** (HH II.IV.10.3.00025 – HH II.IV.10.3.00027)

**HH II.IV.11** ⇒ Série **Estar Sendo. Ter Sido** (1997)

Não foi descrita. Observação: Caderno HH II.V.00127 que está em Crônicas tem algumas páginas com personagens que coincidem com os de “Estar Sendo. Ter Sido”: o pai, o filho e Matias.

☐ **Pasta 109:** (HH II.IV.11.00001a – HH II.IV.11.00001e) Total – 127 p.

☐ **Pasta 110:** (HH II.IV.11.00001f – HH II.IV.11.00001i) Total – 402 p.

☐ **Pasta 111:** Total – 257 p.

(HH II.IV.11.00002 – HH II.IV.11.00005)

**HH II.IV.11.1** ⇒ Subsérie **Correspondência** (HH II.IV.11.1.00006 – HH II.IV.11.1.00007)

**HH II.IV.11.2** ⇒ Subsérie **Artigos de jornal** (HH II.IV.11.2.00008 – HH II.IV.11.2.00020)

**HH II.V** – Subgrupo **Produção Literária - CRÔNICAS**

☐ **Pasta 112:** (HH II.V.00001 – HH II.V.00038) Total – 102 p.

☐ **Pasta 113:** (HH II.V.00039 – HH II.V.00057) Total – 96 p.

☐ **Pasta 114:** (HH II.V.00058 – HH II.V.00083) Total – 113 p.

☐ **Pasta 115:** (HH II.V.00084 – HH II.V.00102) Total – 95 p.

☐ **Pasta 116:** (HH II.V.00103 – HH II.V.00128) Total – 216 p.

Consta Caderno, Recibo de Prestação de Serviço ao Correio Popular

☐ **Pasta 117:** Total – 80 p.

**HH II.V.1** ⇒ Série **Correspondência** (HH II.V.1.00129 – HH II.V.1.00140) 31 p.

**HH II.V.2** ⇒ Série **Artigos de jornal** (HH II.V.2.00141 – HH II.V.2.00175) 49 p.

## **HH II.VI – Subgrupo Produção Literária - Antologias e Coletâneas**

☐ **Pasta 118:** Total – 89 p.

**HH II.VI.1** Série **Poesia 1959/1967**

**HH II.VI.1.1** ⇒ Subsérie **Correspondência** (HH II.VI.1.1.00001 – HH II.VI.1.1.00012) 46 p.

**HH II.VI.1.2** ⇒ Subsérie **Artigos de jornal** (HH II.VI.1.2.00013 – HH II.VI.1.2.00019) 10 p.

**HH II.VI.2** Série **Poesia 1959/1979**

(HH II.VI.2.00001 – HH II.VI.2.00003) 03 p.

**HH II.VI.2.1** ⇒ Subsérie **Correspondência** (HH II.VI.2.1.00004 – HH II.VI.2.1.00007) 06 p.

**HH II.VI.3** Série **Cascos e Carícias** (1997)

**HH II.VI.3.1** ⇒ Subsérie **Correspondência** (HH II.VI.3.1.00001 – HH II.VI.3.1.00003) 05 p.

**HH II.VI.3.2** ⇒ Subsérie **Artigos de jornal** (HH II.VI.3.2.00004 – HH II.VI.3.2.00014) 19 p.

Atenção/ observação para descrição da série: o livro foi publicado na mesma época que “Da morte. Odes mínimas”, podem haver artigos que falam sobre os dois livros e foram colocados

na série desse outro livro.

☐ **Pasta 119:** Total – 262 p.

**HH II.VI.4** Série **Do Amor** (1999)

(HH II.VI.4.00001 – HH II.VI.4.00003) 139 p.

**HH II.VI.4.1** ⇒ Subsérie **Correspondência** (HH II.VI.4.1.00004 – HH II.VI.4.1.00006) 10 p.

**HH II.VI.4.2** ⇒ Subsérie **Artigos de jornal** (HH II.VI.4.2.00007 – HH II.VI.4.2.00011) 12 p.

**HH II.VI.5** Série **Teatro Reunido – Volume I** (2000)

(HH II.VI.5.00001) 93 p.

**HH II.VI.5.1** ⇒ Subsérie **Artigos de jornal** (HH II.VI.5.1.00002 – HH II.VI.5.1.00004) 08 p.

## **HH II.VII – Subgrupo Relações Literárias**

☐ **Pasta 120:** Total – 32 p.

(HH II.VII.00001 – HH II.VII.00013)

**HH II.VII.1** ⇒ Série **Correspondência**

☐ **Pasta 121:** 1944; 1958 – 1971 (HH II.VII.1.00014 – HH II.VII.1.00055) 78 p.

☐ **Pasta 122:** 1972 – 1977 (HH II.VII.1.00056 – HH II.VII.1.00095) 110 p.

☐ **Pasta 123:** 1977 – 1979 (HH II.VII.1.00096 – HH II.VII.1.00132) 63 p.

☐ **Pasta 124:** 1980 – 1984 (HH II.VII.1.00133 – HH II.VII.1.00181) 240 p.

☐ **Pasta 125:** 1985 – 1986 (HH II.VII.1.00182 – HH II.VII.1.00207) 107 p.

☐ **Pasta 126:** 1986 – 1987 (HH II.VII.1.00208 – HH II.VII.1.00229) 149 p.

☐ **Pasta 127:** 1988 – 1989 (HH II.VII.1.00230 – HH II.VII.1.00275) 211 p.

☐ **Pasta 128:** 1990 – 1991 (HH II.VII.1.00276 – HH II.VII.1.00305) 159 p.

☐ **Pasta 129:** 1991 (HH II.VII.1.00306 – HH II.VII.1.00320) 194 p.

☐ **Pasta 130:** 1991 (HH II.VII.1.00321 – HH II.VII.1.00325) 283 p.

- ☐ **Pasta 131:** 1991 – 1992 (HH II.VII.1.00326 – HH II.VII.1.00353) 153 p.
- ☐ **Pasta 132:** 1992 – 1993 (HH II.VII.1.00354 – HH II.VII.1.00363) 110 p.
- ☐ **Pasta 133:** 1993 – 1994 (HH II.VII.1.00364 – HH II.VII.1.00393) 203 p.
- ☐ **Pasta 134:** 1994 – 1995 (HH II.VII.1.00394 – HH II.VII.1.00422) 106 p.
- ☐ **Pasta 135:** 1996 – 1998 (HH II.VII.1.00423 – HH II.VII.1.00467) 102 p.
- ☐ **Pasta 136:** 1999 (HH II.VII.1.00468 – HH II.VII.1.00514) 137 p.
- ☐ **Pasta 137:** [199\_]; 2000 – 2001 (HH II.VII.1.00515 – HH II.VII.1.00566) 113 p.

**HH II.VII.2 ⇒ Série Manuscritos**

- ☐ **Pasta 138:** (HH II.VII.2.00567 – HH II.VII.2.00622) 161 p.

**HH II.VII.3 ⇒ Série Livros e Periódicos**

(HH II.VII.3.00623 – HH II.VII.3.01056) 433 documentos

---

**HH III – Grupo ÁREAS DE INTERESSE**

---

- ☐ **Pasta 139:** Total – 173 p.

**HH III.1 ⇒ Série Gravação de Vozes** (HH III.1.00001 – HH III.1.00004) 12 p.

**HH III.1.1 ⇒ Subsérie Correspondência** (HH III.1.1.00005 – HH III.1.1.00068) 132 p.

**HH III.1.2 ⇒ Subsérie Artigos de jornal** (HH III.1.2.00069 – HH III.1.2.00076) 29 p.

**HH III.2 ⇒ Série Literatura** Total – 220 p.

- ☐ **Pasta 140:** (HH III.2.00001 – HH III.2.00036) 71 p.

- ☐ **Pasta 141:** (HH III.2.00037 – HH III.2.00061) 75 p.

- ☐ **Pasta 142:** (HH III.2.00062 – HH III.2.00102) 74 p.