

NATHÁLIA ANANDA SILVA DE LIMA

**UMA EXCÊNTRICA SENHORA: FIGURAÇÕES DO NÃO-HUMANO EM
A OBSCENA SENHORA D, DE HILDA HILST**

Dissertação apresentada à Universidade Federal de Viçosa, como parte das exigências do Programa de Pós-Graduação em Letras, para obtenção do título de Magister Scientiae.

VIÇOSA
MINAS GERAIS – BRASIL
2015

**Ficha catalográfica preparada pela Biblioteca Central da
Universidade Federal de Viçosa - Câmpus Viçosa**

T

L732u
2015
Lima, Nathália Ananda Silva de, 1988-
Uma excêntrica senhora : figurações do não-humano
em *A obscena senhora D*, de Hilda Hilst / Nathália Ananda
Silva de Lima. - Viçosa, MG, 2015.
vii, 72f. : il. (algumas color.) ; 29 cm.

Orientador : Gracia Regina Gonçalves.
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de
Viçosa.
Referências bibliográficas: f.68-72.

1. Análise literária. 2. Hilst, Hilda, 1930-2004. 3. Aniniais
na literatura. 4. Excêntricos e excentricidades.
5. Subjetividade. I. Universidade Federal de Viçosa.
Departamento de Letras. Programa de Pós-graduação em
Letras. II. Título.

CDD 22. ed. 801.959

NATHÁLIA ANANDA SILVA DE LIMA

**UMA EXCÊNTRICA SENHORA: FIGURAÇÕES DO NÃO-HUMANO EM
A OBSCENA SENHORA D, DE HILDA HILST**

Dissertação apresentada à Universidade Federal de Viçosa, como parte das exigências do Programa de Pós-Graduação em Letras, para obtenção do título de Magister Scientiae.

APROVADA: 28 de abril de 2015.

Bernardo Nascimento de Amorim

Adélcio de Sousa Cruz

Gracia Regina Gonçalves
(Orientadora)

Dedico esses estudos ao meu pai Inácio e à minha tia Dalva, que, desde sempre, me aproximaram dos bichos.

AGRADECIMENTOS

À CAPES, pelo financiamento desta pesquisa.

Agradeço à professora Gracia Gonçalves pelo aparato teórico necessário à materialização deste trabalho e pela criteriosa correção.

Meus agradecimentos à professora Joelma Santana, pelo diálogo na co-orientação.

À Adriana, pela solicitude e boa vontade em momentos de resolver burocracias.

Ao professor Adélcio, por algumas horas de boa conversa.

Aos amigos Mariana, Gabriel e Leonardo pelo apoio e risadas diante das dificuldades.

À Cecília, por ter me apresentado a Senhora D em 2012 com sua profética dedicatória: “que goste, que saboreie, que faça”.

À Amanda, sempre comigo no vão da escada.

À minha irmã Naiara pela companhia cotidiana.

Ao Daniel, meu companheiro de olhar carinhoso e de perguntas vivas, que tanto me suspendeu as intranquilidades.

RESUMO

LIMA, Nathália A.S., M.Sc., Universidade Federal de Viçosa, Abril de 2015. **Uma excêntrica animália: figurações do não humano em A obscena senhora D de Hilda Hilst.** Orientadora: Gracia Regina Gonçalves. Co-orientadora: Joelma Santana.

A obra de Hilda Hilst, pela sua complexidade, abre-se constantemente a diversas vertentes de apreciação. Neste trabalho, buscamos expandir a leitura de A obscena senhora D (1982) considerando os estudos sobre o não humano. Temos por objetivo, assim, articular a temática animal à configuração da protagonista Hillé. Essa reflexão se dará paralelamente ao fato de repensarmos o conceito de margens na contemporaneidade, sobretudo no que tange a crítica à racionalidade e unidade do sujeito. Como veículos desta abordagem, alinham-se os estudos da pós-modernidade de Linda Hutcheon, bem como dos filósofos George Bataille, uma das grandes referências textuais de Hilst, e Jacques Derrida. Acreditamos que a representação da experiência interior vivida pela personagem Hillé proceda a um resgate da figura do animal, revalidando a ótica da ex-centricidade e subjetividade neste romance.

ABSTRACT

LIMA, Nathália A.S., M.Sc., Universidade Federal de Viçosa, Abril de 2014. **An eccentric lady: representations of the non-human in A obscena senhora D by Hilda Hilst.** Adviser: Gracia Regina Gonçalves. Co-adviser: Joelma Santana.

Hilda Hilst's work has been addressed by several different approaches for its complexity. In this work, we intend to expand the reception of *A Obscena senhora D* (1982) taking into account recent studies about the non-human aspect. Thus, we aim at articulating its reading of such thematics to the configuration of the protagonist, Hillé. The analysis will be done in parallel fashion to the reconsideration of the concept of margins in our contemporary times, mainly in regard to the criticism of rationality and unity of the subject. As elements which vehicule such an approach we rely on Postmodern studies, such as in Hutcheon, as well as Georges Bataille, one of Hilt's greatest source of reference, and Jacques Derrida among others critics of the non-human since Montaigne. We believe that the representation of the inner experience of Hillé, takes us to some rescuing process of the animal figure, re-evaluating the perspective of excentricity and subjectivity in the novel.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – “Hans Hollein's façade”	6
Figura 2 – Robert Rauschenberg, “Monograma”	8
Figura 3 – Robert Rauschenberg , “Monograma” (frontal)	9

SUMÁRIO

LISTA DE FIGURAS	v
RESUMO	vi
ABSTRACT	vii
1. INTRODUÇÃO	1
2. A EXCÊNTRICA SENHORA H	5
2.1 O excêntrico pede passagem	5
2.2 Excentricidades à parte: a autora	14
2.3 Um olhar periférico: a crítica literária	22
3. ANIMÁLIA DE HILLÉ	28
3.1 Olho de peixe: teorizações do não humano	28
3.2 A obscena senhora D: o não humano em foco	40
4. CONSIDERAÇÕES FINAIS	66
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	69

1. INTRODUÇÃO

A obra de Hilda Hilst tem recebido cada vez mais atenção pela sua importância para a literatura brasileira, dada a riqueza ética que aflora na sua produção de textos líricos, dramáticos e ficcionais ao longo de mais de 50 anos. Ainda que seus trabalhos venham sendo revisitados e recebendo diversos enfoques dos estudos literários, pode-se dizer que sua fortuna crítica está em processo de formação. Segundo Cristiano Diniz, organizador das entrevistas presentes em *Fico besta quando me entendem* (2013), os escritos de Hilda vivem uma fase de descoberta dentro e fora do Brasil, fase esta que já vinha durando, na época, por volta de onze anos.

Desse modo, podemos falar em um constante interesse e revitalização em torno de sua literatura. Ainda de acordo com Cristiano Diniz, essa dinâmica em torno dos escritos hilstianos relaciona-se ao modo de divulgação da autora: a partir de 2002, a publicação das Obras Reunidas de Hilda Hilst, pela editora Globo, recolocou no mercado editorial títulos raros da autora, de um modo que a própria ainda não tinha visto. Em consequência disso, poucos anos depois, o interesse da crítica acadêmica aumentou consideravelmente: durante esse processo, o número de teses, dissertações e monografias ultrapassa a casa dos 100. Portanto, mesmo que seus trabalhos venham sendo revisitados, certamente muito se pode ainda extrair destes, para o que concorrem hoje, se considerarmos as novas correntes de análises.

Dentre as diversas nuances a serem exploradas em sua obra, encontram-se os Estudos Animais, tributários da corrente da ecocrítica, a qual pretende, de alguma forma, dar voz a um elemento silenciado, ou seja, à natureza em suas diversas manifestações. Por este último viés crítico, formas eficazes de leitura têm surgido, demonstrando o frescor de textos já renomados, e/ ou projetando outros que avultam gradativamente no mercado editorial. Neste diapasão, que favorece o ecocentrismo versus o homocentrismo – em seu *A ecocrítica na mira da crítica atual* (2009) –, Gifford apresenta-nos uma visão panorâmica de um percurso a ser aqui perseguido:

A ecocrítica, enquanto movimento relativamente novo nos estudos culturais, tem estado extraordinariamente livre de crítica teórica interna. Tem havido debates sobre ênfases e lacunas, mas isso não desafiou diretamente as posições de quem originou o movimento. Ao contrário, esses debates apontam para novas direções para a pesquisa em campos variados: ecofeminismo, textos tóxicos², natureza urbana, darwinismo, literaturas étnicas, justiça ambiental e ambientes virtuais, por exemplo (GIFFORD, 2009, p.258).

Assim, considerando o teor de indefinição que Terry Gifford afirma existir em torno desta metodologia de trabalho, ao contrário de se fazer disso um juízo negativo de valor, pode-se dizer que a ênfase colocada na interdisciplinaridade, antes, demonstra a conveniência das humanidades e as ciências dialogarem entre si. E, diante disso, levantamos a pertinência da questão da apropriação do animal em se tratando de determinados contextos de formação de subjetividades.

O ponto de partida para pensarmos o movimento que envolve as reflexões sobre animais, animalidade e literatura repousa, então, nas reflexões contemporâneas presentes nos ensaios de *O animal escrito: um olhar sobre a zooliteratura contemporânea* (2011), livro organizado pela professora Maria Esther Maciel. De acordo com a teórica, a questão que perpassa os chamados Estudos Animais, embora seja um campo de discussão crítica recente no Brasil, encontra seus antecessores em pensadores do século XVI como Michel de Montaigne. Em *Apologia de Raymond Sebond*, por exemplo, percebemos claramente o posicionamento do filósofo em prol da subjetividade do animal não humano através das considerações que faz a respeito das potencialidades desse, tais como a existência de uma inteligência afetiva, a organização espacial e arquitetônica que alguns animais detêm e, ainda, as noções geométricas que outros viventes apresentam em seus comportamentos.

De acordo com Maciel, as reflexões de Montaigne se manifestam em estudos de consagrados teóricos como Georges Bataille, uma das grandes referências textuais de Hilda Hilst. Além dele, outro nome seria o de Jacques Derrida, configurando-se ambos como um par imprescindível na investigação da presença do animal na leitura de *A obscena Senhora D* (1982), corpus deste trabalho. Através do conceito de animalidade apresentado por Bataille, adentramos o campo da possibilidade de uma nova abertura poética via a focalização do animal. De maneira semelhante, em *o Animal que logo sou*, Derrida (2002, p. 22) afirma que “o pensamento do animal, se pensamento houver, cabe à poesia, eis aí uma tese, e é disso que a filosofia, por essência, teve de se privar”. Assim, ao contrário da categoria de filósofos que se restringem a considerar o animal dentro de uma outra classe, o discurso derridiano parece introduzir um novo tipo de empatia para com os bichos e resgatá-los para outro patamar, reconduzindo-os, lado a lado, com outra invenção poética. Segundo ele, os poetas, por sua vez, parece escolherem, e exercerem, a capacidade de se imaginarem como outra pessoa; por extensão, à vida do animal.

Assim, o presente trabalho tem por objetivo ampliar a recepção da obra articulando o não humano com a configuração da subjetividade da narradora. Para tanto, a ênfase teórico-crítica se pautará nos pensadores mencionados por Maria Esther Maciel paralelamente a uma discussão do excêntrico na pós-modernidade segundo Linda Hutcheon. Acreditamos que este seja um vetor para apreendermos a experiência vivida pela personagem Hillé. Esta, marginal em si, coloca-se como contraponto da figuração do animal em termos de descontinuidade e juízo de valor. Pressupondo que as manifestações poéticas em torno desse resgate do animal derivem dessa visão de excentricidade assaz explorada no texto, delinea-se o marginal como foco do capítulo teórico do nosso estudo.

Portanto, no segundo capítulo, A excêntrica senhora H, procuramos apresentar um panorama da estética na pós-modernidade, tal e qual presente em “A poética do pós-modernismo” de Linda Hutcheon, para que se possa repensar descentralizações e, posteriormente, questionar o eixo do qual a personagem Hillé se vê afastada. Amparado na conceituação de excêntrico, este capítulo pretende abordar, especificamente, a prosa de Hilda Hilst, em especial, suas nuances relacionadas ao hibridismo de gêneros textuais, recorrente em muitas de suas obras.

Na sequência, desenvolvem-se nas seções “Excentricidades à parte: a autora” e “Um olhar periférico: a crítica” um levantamento de textos críticos a respeito da escritora, que apontam características relevantes e possíveis desafios em torno de sua linguagem ficcional. Além do foco neste procedimento, diríamos, mais formal, concorrendo para o deslocamento do instituído, desbancando valores garantidos por uma visão patriarcal, adentramos o plano do erótico, pensando-o como um projeto estético da escritora. Para esta discussão, contaremos com as considerações de Alcir Pécora sobre o discurso narrativo de Hilda Hilst, bem como depoimentos desta ao amigo, Caio Fernando de Abreu, sobre seu processo criativo.

No terceiro capítulo, A animália de Hillé, contaremos com duas seções em que buscaremos conciliar a outridade animal com a animalidade que nos constitui, traçando um histórico dos principais pensadores sobre essa temática; apresentamos, assim, um recorte no tempo da representação do não humano em “Olho de peixe: teorizações do não humano”. Vale mencionar que a coletânea Pensar/escrever o animal, organizada por Maria Esther Maciel, é uma referência teórica de grande valia não só para a discussão que efetuamos na seção de análise da obra, mas também para aproximarmos e esclarecermos a relação entre o não humano e manifestações literárias. De antemão,

destacamos que o termo ‘animália’, utilizado para nomear este capítulo, carrega em si uma carga pejorativa menor que o termo ‘bestiário’ e será devidamente contextualizado no momento oportuno. Ao final da seção, acrescentamos o comentário de Benedito Nunes sobre a outridade animal, por relacionar-se intrinsecamente com a perspectiva que impulsiona nossas especulações em torno da obra: o animal é o grande outro descentralizado em virtude da natureza humana.

Estreitando as reflexões teóricas e o objeto de análise, tecemos na segunda seção “A obscena senhora D: o *não humano em foco*”, a análise do referido corpus, tendo em mente as teorizações explicitadas anteriormente. Ao percebermos uma narradora-personagem que é figura central e que, simultaneamente, está deslocada, observando-se e sendo observada a partir de uma perspectiva “obscena” (etimologicamente, fora de cena, aquela que não pode ser vista), destacamos também aspectos sociais que permeiam a obra em que se insere. Além disso, projetaremos a questão da subjetividade de Hillé construída ao longo da narrativa em relação à representatividade que é dada à figura da porca, nomeada, no romance “Senhora P”.

Nessa seção, fazemos assertivas críticas sobre as passagens em que as figuras animais são utilizadas pela personagem, reunindo a articulação teórica do capítulo e seções anteriores. A inserção deste trabalho, num momento em que a crescente apreciação e constante reprodutibilidade de suas obras – cada uma a seu modo – registram a relevância de Hilda no mercado e na cultura literária brasileira, espera contribuir com as reflexões críticas já formuladas sobre a obra de Hilst, bem como abrir passagem para posteriores estudos que desejem perpassar pelo viés aqui abordado.

2 EXCÊNTRICA SENHORA H.

Vi-me afastada do centro de alguma coisa que não sei dar nome.

Hilda Hilst

O presente capítulo tem por intuito apresentar a escritora Hilda Hilst, sua linguagem ficcional e a temática a ser abordada na análise de *A obscena senhora D* junto ao conceito de “poética dos excêntricos”, presente em *A poética do pós-modernismo*, não só para que se possa repensar descentralizações, mas também para refletirmos sobre o “eixo” do qual a personagem Hillé se vê afastada.

2.1 O “ex-cêntrico” pede passagem

A crítica canadense Linda Hutcheon, em débito com J.F. Lyotard, identifica em seu livro *Poética do Pós Modernismo* (1991) uma tendência crítica que caracterizaria os tempos atuais: uma desconfiança persistente de toda verdade estabelecida, e postula uma estética segundo a qual a criação artística se mostraria “autoconsciente, autoderrogatória e autocrítica”, sendo assim capaz de reverter hierarquias, e abrir espaço, através da ironia e da paródia, para as demandas marginais e vozes periféricas que, em compasso de espera, vislumbram uma reavaliação do seu papel. Dentre essas elucubrações que apresenta, no mesmo contexto de reconhecimento e resistência ao status-quo, a autora ressalta o papel crítico da linguagem e da ironia, delineando assim uma relação de “ex-centricidade” com tais discursos minoritários que o moldaram.

No capítulo “Teorizando o pós-moderno: rumo a uma poética”, a autora parece consciente do caráter negativo da retórica comumente associada ao seu objeto de estudo. Porém, longe de propor uma “identidade transcendental” ou mesmo “uma essência” à atitude pós-moderna, antes de mais nada, ela considera positiva a inerente condição de indefinição do termo pós-modernismo:

(...) ouvimos falar em descontinuidade, desmembramento, deslocamento, descentralização, indeterminação e antitotalização. O que todas essas palavras fazem, de forma literal (exatamente com seus prefixos, que negam o compromisso -des, in e anti), é incorporar aquilo que pretendem contestar – conforme o faz, suponho, o próprio termo pós-modernismo. (HUTCHEON, 1991, p. 19)

Ao chamar a atenção para o aspecto linguístico de um termo que recebeu um rótulo tão instigante, Hutcheon sedimenta sua teorização exatamente sobre a ambiguidade, a descontinuidade e identifica essa tendência contemporânea como um fenômeno que “usa e abusa, instala e depois subverte, os próprios conceitos que desafia”. Passa-se, então, a se pensar no discurso de sua época como um processo cultural em andamento, “fundamentalmente contraditório, deliberadamente histórico e inevitavelmente político” e que pode ser encontrado na maioria das formas de arte e em diversas correntes de pensamento atuais, seja na arquitetura, na literatura, na filosofia ou na linguística, por exemplo.

Em consonância com o ponto de partida oferecido pela autora, nota-se que a tônica dessa visada cultural é a contradição latente. Como ilustração, tem-se um exemplo da Bienal de Veneza de 1980, a qual, sob a curadoria do arquiteto Paolo Portoghesi, assinalou a institucionalização do pós-modernismo na arquitetura. Naquela ocasião, reinaugurava-se um espaço de exposições que havia sido abandonado por anos. O posicionamento analítico de Portoghesi ao discorrer sobre as vinte fachadas que compunham a Strada Novissima¹ demonstra como a arquitetura, através de uma paródia histórica das diversas estéticas de construção, repensava o rompimento purista do modernismo com apropriações diversas de datações históricas.

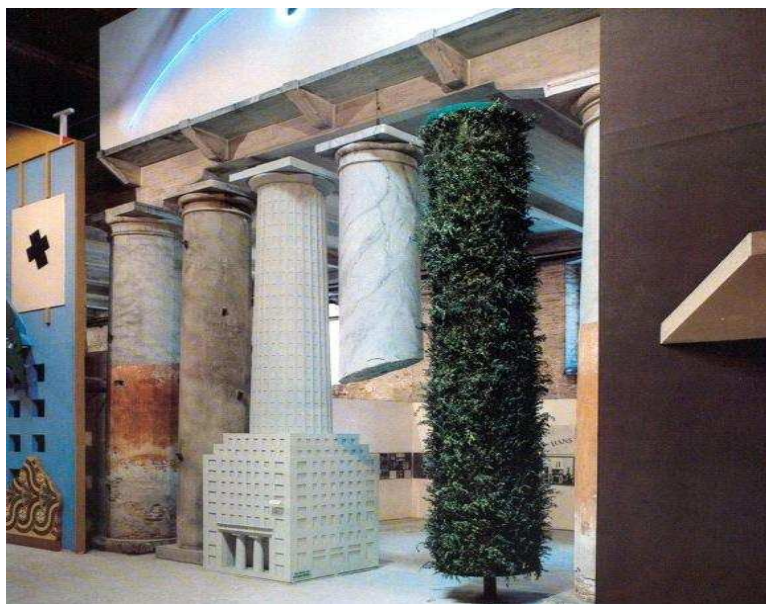


Figura 1: April 1980. 1st International Architecture Exhibition, The Presence of the Past. Hans Hollein's façade

¹ Disponível em <http://www.domusweb.it/en/from-the-archive/2012/08/25/-em-la-strada-novissima-em--the-1980-venice-biennale.html>. Acesso em 15/12/2014.

O arquiteto italiano afirmava que o passado cuja presença defendia não é uma idade de ouro que deva ser recuperada (Portoghesi apud Hutcheon, 1991, p. 20), no entanto, é um fato que deve ser criticamente interpretado, encarado como uma reelaboração crítica e não percebido como mero “retorno nostálgico”. A partir dessa postura que, na maioria das vezes, toma forma irônica, depreende-se que o pós-moderno não elimina a cultura dominante, porém pode servir para o surgimento de algo novo.

Antes de definir em termos precisos o que está sendo desafiado pelo pós-modernismo, Hutcheon segue com suas análises a fim de relacionar este neologismo “marginalizado” a um conceito cultural que se relaciona aos resultados da formação ideológica dos anos 60:

A experiência política, social e intelectual dos anos 60 ajudou a permitir que o pós-modernismo fosse considerado como aquilo que Kristeva chama de "escrita-como-experiência-dos-limites" (1980a, 137): os limites da linguagem, da subjetividade e da identidade sexual, bem como – poderíamos também acrescentar – da sistematização e da uniformização. Esse questionamento (e até ampliação) dos limites contribuiu para a "crise da legitimização" que Lyotard e Habermas consideram (cada um a seu modo) como parte da situação pós-moderna. Indiscutivelmente, ela significou um repensar e um questionamento das bases de nossas maneiras ocidentais de pensar, que costumamos classificar, talvez com demasiada generalização, como humanismo liberal. (HUTCHEON, 1991, p.25)

Dessa maneira, embora para alguns críticos a década de 60 não tenha gerado nenhuma inovação estética duradoura, a teórica canadense atribui àquela a responsabilidade por ter fornecido o cenário para o pós-moderno. Essa atribuição se deve à relação entre a função da arte e a cultura de massa: a instalação desta proporcionou uma concepção diferente da função daquela, propondo uma “modificação da consciência²” que contestaria a visão moral “arnoldiana” ou humanista. É a partir de tal percepção modificada, capaz de atenuar a separação habitual entre arte e vida, cultura erudita e popular, que nos atentamos também à importante relação entre as margens e fronteiras das convenções sociais e artísticas. Na opinião de Linda Hutcheon (1991, p.26), esse debate contemporâneo em torno da forma é uma transgressão pós-moderna em relação aos limites previamente convencionados de determinadas artes, gêneros ou mesmo da Arte em si:

A pintura e a escultura, por exemplo, se reúnem com um impacto semelhante em algumas das telas tridimensionais de Robert Rauschenberg e Tom Wesselman. E, naturalmente, muito já se escreveu sobre a indefinição das distinções entre os discursos da teoria

² Sontag, 1967, p. 304 apud Hutcheon.

e da literatura nas obras de Jacques Derrida e Roland Barthes. (HUCHEON, 1991, p.28)

Além do questionamento sobre as fronteiras discursivas ou estruturais, o texto pós-moderno levanta indagações sobre a natureza da consciência subjetiva, a partir do desafio às noções tradicionais de perspectiva. Oportunamente, recupera-se também que Anatol Rosenfeld já havia observado uma analogia estrutural entre a perda da perspectiva clássica na pintura moderna e a dissolução da narrativa no romance em “Reflexões sobre o romance moderno”. Na esteira disso, conforme podemos perceber, a imagem seguinte ilustra a citação de Hutcheon a respeito da tridimensionalidade gerada pela combinação de gêneros artísticos, elementos, texturas e objetos diferentes em uma obra específica do artista plástico, Robert Rauschenberg (1925-2008), mencionado pela teórica.



Figura 2: Monograma (visão lateral). Robert Rauschenberg, 1959.



Figura 3: Monograma, visão frontal. Robert Rauschenberg, 1959.

Descritiva e objetivamente falando, o que temos em “Monograma” é a combinação de um bode supostamente empalhado sobre uma tela abstrata composta por materiais diferentes. Vale salientar que monograma é o desenho estilizado das letras iniciais do nome de alguém, juntas ou entrelaçadas. Nesse sentido, pode-se afirmar que há um monograma implícito no conjunto do quadro-escultura. Sendo o bode uma criatura mista – santo e divino para uns, satânico para outros –, colocamo-nos em uma atitude de examinar essa visão dicotômica, por isso mística e incerta, pela qual o bode é apreendido no interior da cultura. Infere-se, então, que o monograma pretensiosamente criado entre o título do quadro-escultura e as incertezas de sentido presentes na obra faça alusão às palavras oculto, outro. Afinal, na maioria das vezes, a representação do Oculto (“occult”), de uma Outridade (“other”) é revestida de especulações e dúvidas.

No entanto, o que talvez mais cause estranhamento na peça de Rauschenberg é a utilização de um pneu de carro, retirado da função do dia a dia, parcialmente pintado para envolver o animal pela cintura, assemelhando-se ao processo artístico de Marcel

Duchamp. Assim como na técnica do ready made presente em “Roda de Bicicleta” (1913) – a qual prevê que qualquer objeto que aparecesse descontextualizado, em relação ao espaço que ocupasse habitualmente, poderia adquirir um valor expressivamente artístico –, a apropriação do pneu, da bola de tênis, e até mesmo a representação espacial do bode angorá acima de um quadro artístico, parece contestar – porém, sem negar – entidades dominantes.

Essa aparente contestação se deve ao fato de que, nas manifestações artísticas pós-modernas, não há superação ou rejeição definitivas da tradição modernista ou mesmo da consciência positivista: ao ressignificar ironicamente a bola de tênis (representando as fezes do bode) e o pneu (o qual funciona como um cinto ao redor do bode, centralizando-o no campo de vista do espectador), Rauschenberg desestabiliza a perspectiva de quem visualiza sua arte.

Além da escolha feita pelo artista norte-americano por elementos que remetem à simbologia do círculo e do centro, os quais evocam a perfeição e o Princípio, é instigante notar o posicionamento que o bode ocupa na obra e a manifesta transgressão aí presente. De acordo com Chevalier e Gheerbrant (2002, p.221) em Dicionário de Símbolos, “certas pessoas encontram-se investidas de uma função particular de centro: o Cristo, por exemplo, tal como é ressaltado em inúmeras obras de arte que manifestam, pela própria posição que se dá ao Messias, o sentido de sua visão salvífica”. Desse modo, a reapropriação, ou a aproximação entre Cristo e o animal de caráter trágico³ – ambas criaturas legadas a um rito sacrificial –, reflete um teor de parodicidade e uma possível postura artística que suscita a reconsideração sobre o conceito e lugar ocupados pelo animal e suas simbologias.

Após esta pequena digressão acerca da materialidade e possíveis sentidos da peça de Robert Rauschenberg, ressaltamos que a heterogeneidade presente nesta, de maneira análoga ao que Rosenfeld postula, pode dialogar com a radicalização da dissolução da narrativa em alguns escritores. Em uma leitura junto ao teórico germano, podemos afirmar que, de maneira análoga ao que ocorre às pinturas, a multiplicidade de materiais presente em “Monograma” e, conseqüente heterogeneidade, relaciona-se a uma multiplicidade na voz narrativa: o jogo entre as margens de gênero e a aludida

³ O referido animal nomeou uma forma de arte: de acordo com Chevalier & Gheerbrant (2002), tragédia significa literalmente canto do bode. Originalmente, era com esse canto que se acompanhavam os ritos do sacrifício de bode nas festas de Dioniso.

percepção de um (des)limite entre eles se intensifica também pela diluição entre as fronteiras entre os gêneros literários. Ao longo do tempo, as manifestações no âmbito da literatura demonstram a maneira pela qual os escritores pós-modernos vêm desafiando os pressupostos narrativos estruturais da arte, da filosofia, da literatura, das ciências. As noções tradicionais de perspectiva, especialmente na literatura e na pintura, apresentam-se por perspectivas variáveis, “de dupla autoconsciência, de sentido local e amplo” (Charles Russel apud Hutcheon, 1991).

Assim, os questionamentos que Hutcheon levanta sobre o hibridismo de gêneros e/ou outras formas de arte mostram-se pertinentes e nos levam a refletir sobre o indivíduo que se configura neste cenário pós-moderno: o indivíduo já não é mais representado como uma entidade unificada, coerente, capaz de ser percebido através de uma perspectiva central e totalizante, afinal, o centro já não é totalmente válido (Hutcheon, 1991, p.29).

É através do panorama delineado acima que chegamos à sua teorização no capítulo “Descentralizando o pós-moderno: o excêntrico”, em que a discussão sobre o pós-moderno relaciona-se com os discursos minoritários e o reconhecimento de que nossa “Cultura” não é homogênea. Nessa parte, a autora se dedica ao conceito de “excêntrico” dialogando literalmente com a morfologia dessa palavra: “é aquele que está fora do centro, é o descentralizado e que é “inevitavelmente identificado com o centro ao qual aspira, mas que lhe é negado” (HUTCHEON, 1991, p. 87). Num contexto crítico-discursivo, este “ex-cêntrico” torna-se aquele que não pertence ao “núcleo duro” da civilização ocidental, ou seja, é aquele que estaria na contramão do que significasse branco, masculino, heterossexual e de classe média.

Relativizando sua classificação de grupos, Hutcheon afirma ainda que o excêntrico pode estar, concomitantemente, no centro, enquanto membro de uma determinada classe social; na fronteira, ou na margem, em função de suas próprias especificidades, tais como as ligadas às relações de gênero, de raça, classe, etc. Tal condição, por outro lado, propiciaria ao indivíduo uma perspectiva crítica mais ampla, ou seja, um olhar menos restrito. Segundo suas próprias palavras, os “*off centro*” podem-se aproveitar de “seu posicionamento duplo e paradoxal, para criticar o centro a partir do exterior e do próprio interior” (HUTCHEON, 1991, p.98).

Sob essa perspectiva, podemos destacar que, no Brasil nos anos 70, começam a surgir subconjuntos literários que funcionam, ideologicamente, como porta-vozes das

mais variadas minorias. Sobre o surgimento de diversos espaços sociais que produzem ficção contemporânea, Alfredo Bosi nos diz que:

Surgiram, desde pelo menos os anos 70, uma literatura e uma crítica feminista, uma literatura e uma crítica de minorias étnicas (os exemplos americanos do romance negro e do romance chicano são bem conhecidos), uma literatura e uma crítica homossexual, uma literatura e uma crítica de adolescentes, ou de terceira idade, ou ecológica, ou terceiro-mundistas, ou de favelados etc. etc. (BOSI, 2002, p.111)

Assim, em meio a tantas opções temáticas, que ora registram um clamor pelo feminismo, ora pela causa étnica ou pela causa da homossexualidade, ora pelas condições de subdesenvolvimento da sociedade, inscreve-se, por diversos motivos, a obra de Hilda de Almeida Prado Hilst, (1930-2004) nessa linha off-centro identificada por Hutcheon. Natural de Jaú, São Paulo, ela vai se destacar, inicialmente, pelo seu distanciamento dos valores modernistas que floresceram, naquele estado, sobretudo no que toca à questão do conteúdo “nacional” da literatura, aspecto que simplesmente não se aplica a ela; seja pela linguagem narrativa revolucionária seja pelas relações com o mercado editorial.

Porém, como todo pioneirismo tem seu preço, quando se menciona o nome de Hilda Hilst, acompanha-o certo imediatismo em rotulá-la de forma pejorativa, com adjetivos que vão de “ousada”, “provocativa”, “pornográfica” até “louca”. Diante disso, cabe ressaltar a posição de Hilst na literatura brasileira hoje, pois tais atribuições vêm sendo dissolvidas, principalmente por parte da crítica literária.

Para se ter uma ideia de suas “excentricidades”, pode-se mencionar sua experiência de gravar vozes que iniciou-se na década de 70, após a leitura de *Telefone para o além*, de Friedrich Jürgenson. A reprodução do experimento do referido físico sueco consistia em manter um gravador pequeno ligado durante suas conversas com algum amigo na tentativa de captar interferências de vozes de pessoas que não estavam presentes no momento da gravação.

Como resultado de sua polêmica atitude com relação ao seu perfil de feminista, ou não, e sua relação não tão amistosa com o sistema de editoração, não se pode negar que, em maior ou menor grau, o mercado editorial deslocou o trabalho de Hilst para a margem durante muito tempo. No entanto, foi graças à sua temática dita pornográfica ou “chic-pornô” – termo ao qual ficou alcunhado sua tetralogia erótica: *Contos d’escarnio*, *Textos grotescos* (1990), *O caderno rosa de Lori Lamby* (1990), *Cartas de*

um sedutor (1991) e Bufólicas (1992) – publicada posteriormente à sua mudança para a “Casa do Sol”, que o público teve maior conhecimento de sua obra. Bernardo Amorim reflete sobre a importante publicação do volume Cadernos do Instituto Moreira Salles para a recepção da obra da escritora,

muitos são já os comentários e as análises críticas, de modo geral, ressaltando a continuidade e a permanência das questões e tensões das demais obras da poeta. Tematizando inclusive a relação do escritor da chamada alta literatura com o mercado e a figura sempre amesquinhada do editor, os escritos ditos pornográficos de Hilst manteriam a tensão de sua poética, fazendo da exploração dos limites da linguagem e das convenções um sempre contínuo exercício de conhecimento. (AMORIM, 2004, p.25)

Para este perfil concorre também o fato de que a artista isolou-se do grande centro e circuito literário paulista ao mudar-se para Campinas. Frequentemente vista como uma autora de linguagem hermética, de difícil entendimento, Hilda justificava seu trabalho associando-o ao processo da vida. Em Uma conversa emocionada sobre a vida, a morte, o amor e o ato de escrever – uma entrevista concedida à Sônia Mascarova, em 1986 –, Hilst afirma que não saberia simplificar o processo criativo para torná-lo compreensível, afinal, para ela, o existir é uma ação tão dificultosa quanto à forma de escrever, de receber “essa avalanche de palavras, umas assim barrocas demais”, de modo assim tão misturado (DINIZ, 2013, p. 88). Esse embaralhamento refere-se principalmente aos seus textos de prosa, nos quais parecem propor uma “anarquia de gêneros”, conforme Alcir Pécora comenta em Por que ler Hilda Hilst (2010):

Um dos aspectos mais recorrentes dos textos em prosa de Hilda Hilst é a anarquia dos gêneros que produz, como se fizesse deles exercício de estilo. Melhor dizendo, os textos se constroem com base no emprego de matrizes canônicas de diferentes gêneros da tradição, como, por exemplo, os cantares bíblicos, a cantiga galaico-portuguesa, a canção petrarquista, a poesia mística espanhola, o idílio árcaico, a novela epistolar libertina etc. Essa imitação à antiga jamais se pratica com purismo arqueológico, mas bem ao contrário, se submete à mediação de fenômenos literários decisivos do século XX: a imagética sublime de Rilke, o fluxo de consciência de Joyce, a cena minimalista de Beckett, o sensacionismo de Pessoa como faz, por exemplo, n’A obscena senhora D. (PÉCORA, 2010, p.10-11)

Diante disso, o crítico nos faz atentar para o fato de que a sequência narrativa é um ponto importante a ser considerado na obra de Hilst, já que o ritmo elocutivo é um aspecto forte em seus escritos. Em A obscena senhora D tais aspectos mencionados pelo crítico podem ser evidenciados ao notarmos a presença de poesia lírica (seja pela inclusão de versos na narrativa, seja pela adoção de uma prosa ritmada) e de diálogo dramático, que sucessivamente apresenta réplicas. Ainda de acordo com Pécora, esse

artifício faz com que até mesmo o fluxo de consciência tome uma forma dialógica. Assim um leitor deveras acostumado com o romance tradicional deteria uma dificuldade de leitura da narrativa da escritora, considerando-a incompreensível.

As rotulações em torno da imagem quase mítica da escritora são insuficientes para abarcar a complexidade que permeia sua vida e obra. Assim, iluminar as ocorrências de suas excentricidades nos permite conhecer sua linha de pensamento. De acordo com Cristiano Diniz – organizador do acervo no Centro de Documentação Cultural Alexandre Eulálio, localizado na Universidade de Campinas, e também das entrevistas de Hilst compiladas em *Fico besta quando me entendem* (2013) –, ao se compreender parte de seu pensamento, indubitavelmente, nossa leitura se dará de maneira diferente.

O referido organizador revela que no acervo de Hilda, na Unicamp, há muitas cartas de leitores que desejam descobrir a obra da autora, pois começaram a consumir a poesia ou a prosa de ficção logo após ler uma entrevista da autora. Em outras palavras, o caráter revelador das entrevistas pode ser um caminho para nos aproximarmos de Hilda Hilst, ainda que para ela nenhum escritor consiga verbalizar-se com mais verdade que no seu próprio trabalho.

Assim, avizinhamos-nos das excentricidades presentes nos escritos hilstianos é uma atitude capaz de gerar leituras interessantes acerca da condição do narrador na obra da escritora que tão bem diluiu os limites convencionais entre os gêneros literários: a essa hibridização formal, além dos exemplos citados anteriormente na passagem de *Pécora*, compete o fato de que os narradores-personagens que aparecem em seu fluxo textual são mais proliferações incapazes de se conterem em uma unidade do que essências ou estilos irredutíveis entre si.

2.2 Excentricidades à parte: a autora

Não só a presença do pai, um poeta talentoso, foi fator para as escolhas pessoais de Hilda no campo da literatura; como ela mesma explica, a influência paterna significou antes uma forte motivação, um exercício de se exercer sendo alguém em devoção à imagem dele, que mero prosseguimento das preferências literárias do mesmo. Certamente, antes de se tornar a escritora que foi, Hilda comungou com universos poéticos diferentes desde sua educação primária em um colégio de freiras: das histórias

das vidas dos santos, perpassando Catulo, Jorge de Lima, Carlos Drummond de Andrade, o poeta romeno Vintila Horia, até pensadores como Husserl, Wittgenstein e George Bataille. Percebe-se em sua obra a presença marcante dos dois últimos, em virtude da temática do limite de linguagem e da religiosidade, respectivamente. É interessante notar o impacto de Bataille em seus escritos, não só pela aproximação temática, mas também pelas implicações da tentativa da escritora de se inserir no mercado editorial. Com a tradução para o francês de *A obscena senhora D.*, aproximaram Hilda de George Bataille:

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

Da sua formação escolar, veio, segundo ela, a vontade de ser santa. Não sendo santa, tornou-se escritora. A presença do sagrado, do divino e de seus opostos, o profano, o humano e outros elementos que abraçam o campo semântico do não humano impregnam sua obra. Assim, se, para alguns leitores desavisados, a associação entre o divino e o erótico ressoe como blasfêmia ou exercício de amoralidade, para Hilda essa aproximação procedia como um estado de conversão. A verdadeira natureza do obsceno, para ela, residia na vontade de converter. Segundo ela, é a partir de uma considerável porção de repugnância, percebida pelo outro, que faz com que você suscite esse outro a querer a ‘nostalgia da santidade’⁴.

Apesar de quase 50 anos de produção, enquanto viva, cada publicação de Hilst parecia erguer um pouco mais o muro que distanciava sua obra do grande público e da crítica. Em entrevista, Hilda Hilst ironiza a recepção de seus textos por parte daqueles que não a entendiam: “Fiquei marcada como uma escritora difícil, medonha de difícil. Imagine que uma crítica, que não entendia nada do que eu escrevia, chegou a dizer que eu era uma tábua etrusca”. Assim, se em um primeiro momento sua obra era vista como incompreensível, posteriormente, ao se dedicar à literatura pornográfica, era vista como “louca”.

⁴ Entrevista concedida em 1990, por ocasião do lançamento de “O caderno Rosa de Lori Lamby”. 6’38”. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=5yeFhO4G2OQ>>.

Considerando os rótulos atribuídos à Hilda no início deste capítulo, pode-se dizer que esses breves apontamentos, oriundos tanto da voz da crítica quanto de amigos próximos e de um público leitor que acompanhou o início de suas publicações, adjetivam a personalidade de alguém que concebia a literatura como uma mediação conflituosa entre a ordem daquilo que se quer e a desordem daquilo que se tem. Em 1987, em entrevista cedida ao amigo e escritor Caio Fernando Abreu, quando indagada sobre a natureza de seu trabalho literário e as relações com a matemática pura, Hilda pontua:

A ordem sempre teve uma grande importância para mim. Eu queria uma certa geometria, isso me emocionava, eu achava bonito. Ao mesmo tempo, havia uma desordem muito grande dentro dos seres humanos e de mim mesma. Eu queria saber a raiz dessa desordem. E o conceito das coisas também me impressionava. Por exemplo, você fala coisa – o que é coisa? Coisa não é nada, coisa é tudo. Então, uma coisa acontece dentro de mim para eu me colocar numa determinada posição para escrever. Junto com essa coisa, vem o que você sentiu, o que você amou, o que você leu, e vem também um lastro de escolaridade, de cultura. (DINIZ, 2013, p.96)

Essa aproximação da matemática ao próprio trabalho literário possibilita inscrevermos sua obra sob o conceito de excentricidade de Linda Hutcheon, não só porque Hilda elucida noções de geometria em seu discurso, mas porque consegue ressignificá-las. O excesso de desordem, resultante das pulsões que a movimentam, organiza-se, então, através de palavras cuidadosamente resgatadas de sua formação pessoal, bem como da reelaboração de sentidos. Ainda em Deus é um sorvete de cereja flamejante, entrevista concedida a Caio Fernando de Abreu, a escritora diz que sua literatura é o “centro, é a procura do centro” (DINIZ, 2013, p. 99).

Em entrevista ao Instituto Moreira Salles, na publicação Cadernos de Literatura (1999, p. 39), Hilda confirma a ideia de que sua obra é, de fato, uma poesia expandida: “Toda a minha ficção é poesia. No teatro, em tudo, é sempre o texto poético, sempre”. Assim, parece que a principal matéria utilizada por HH é, de fato, o estado febril pelo qual afirma ser tomada ao encontrar, às vezes, em uma frase, uma atmosfera de comoção, uma profundidade semipenetrável, semelhante àquilo que o olhar de um animal poderia oferecer ao olhar humano (BATAILLE, p.23). No trecho que se segue, temos um excerto da entrevista concedida à Sônia de Amorim Mascaro, publicada em 1986 pelo Jornal da Tarde:

Normalmente você não pode dizer – eu hoje vou escrever um poema – da mesma forma que você diz – eu hoje vou continuar meu trabalho de ficção, de prosa. Escrever ficção é um trabalho mais ou menos disciplinado. A poesia, não. A poesia você não programa, é um estado quase inexplicável porque surge a qualquer momento. O primeiro verso aparece para você. Outro dia, de repente, me veio uma frase assim: ‘Uma égua na água sob a lua’. Achei a frase bonita, anotei e coloquei-a em minha mesa. Às vezes eu anoto umas frases e coloco em minha mesa [...] Depois de mais ou menos uns 30 dias, por acaso, eu estava folheando um dicionário de autores estrangeiros, quando leio a história do poeta chinês Li Tai Po, que embriagado sai de barco uma noite, e ao querer apanhar a lua refletida no lago, mergulha na água e morre. Quando terminei de ler essa história, de repente, me veio um fluxo amoroso, um sentimento que não sei definir, uma coisa febril, como se você estivesse com algo que não sabe explicar. É um sentimento quente, fervoroso, e então a poesia vem quase num fluxo, inteira [...] A poesia vem, sem você arrumar muito, com esse ardor, esse vermelho todo, e então eu vou escrevendo o poema. Depois eu arrumo poucas palavras, porque, nesses dias todos, aquelas imagens já estavam dentro de mim. (CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA, 1999, p. 137)

O ato criativo de Hilst em poesia e prosa, vistos dessa maneira, pode sugerir um equívoco: apenas o poema partiria de um veio intuitivo, inspirador? Embora o processo de criação da prosa fosse um trabalho disciplinado por parte de Hilda, como ela bem menciona na entrevista, não se pode afirmar, no entanto, que o mesmo era desprovido de inspiração. Através da colocação da escritora, a escrita prosaica é processual, contínua. Elementos da construção do texto poderiam vir em um sonho, como nomes de personagens, ou pela convivência diária e silenciosa com as personagens, como foi o caso de A obscena senhora D.

De acordo com Hilda Hilst, assim como no corpo existem os vírus do corpo, há também um tipo de vírus que se aloja no espírito - estes vírus ocupam e contaminam o ânimo, as emoções, gerando uma espécie de força criadora. Diante dessa analogia, Caio Fernando Abreu discute sobre o início desse processo de ocupação viral no campo da ficção, quando a amiga já era uma poeta respeitada. Ao que Hilda pondera:

Talvez tenha vindo desse acúmulo de desordem. Um acúmulo de emoções. Começou com essa vontade de ordenar-se. A poesia tem a ver com a matemática, porque as palavras têm que ter uma medida, uma rítmica. Então, a partir daquela convulsão social dos anos 67, 68 aqui no Brasil, comecei a sentir essa premência de me expressar para o outro. Através da poesia, não dava mais. Não cabia na poesia essa vontade de me ordenar. Aí aconteceu essa emergência toda de ficção. (p.97)

Assim, partindo de seus desdobramentos enquanto poeta, pergunta-se: do ponto de vista literário, seria possível que a forma da narrativa, unicamente, conseguisse organizar o pensamento do homem, representar a sua maneira de estar presente no mundo, assim como apenas a lírica ou apenas o drama seriam capazes de expurgar e revelar ao sujeito a face daquilo que lhe é próprio em uma sociedade que nos torna meros fragmentos a todo instante?

Luísa Destri e Cristiano Diniz, estudiosos da obra de Hilda Hilst, convidados por Alcir Pécora para apresentarem aspectos críticos e bibliográficos da autora, propõem que o retrato recorrente de Hilst – uma escritora isolada, que vivia acompanhada por dezenas de cães no interior de São Paulo, e a imagem de escritora pornográfica – “são um clímax elaborado pela autora para dar seguimento à sua narrativa” (PÉCORA, 2010, p. 32).

O quadro acima delineado vai radicalmente contra o começo da carreira da escritora, o qual, por ocasião de sua entrada na Faculdade de Direito, em 1948, levava uma vida atrelada à alta sociedade na capital paulista e tinha presença constante na boemia intelectual, fatores recorrentes em sua rotina de então. Neste período, aconteceu o convívio dela com outros escritores, consolidando sua grande amizade com Lygia Fagundes Telles. A beleza, a vida pública e a produção literária de ambas gerou, em 1959, uma publicação de teor machista, embora camuflado, no jornal *A Última Hora*. O próprio título da reportagem estampava o preconceito “Hilda e Lygia arrasam uma velha teoria: nem sempre beleza e talento são incompatíveis” (PÉCORA, 2010, p.36).

É interessante notar que, se a nossa ótica percebe hoje certo grau de machismo no discurso do referido jornal, reforçando a crença num perfil apolíneo e mais capaz do homem, e menos enérgico, ou expressivo da mulher, o elogio para ela soa irônico, posto que ela se coloca à margem dessa classificação. Isto porque, paradoxalmente, a identidade de Hilda se constituiu um ícone de libertação e fortalecimento da causa da autonomia feminina totalmente à sua revelia.

Dessa forma, nas entrevistas de Hilda Hilst que versam sobre o assunto, pode-se auferir esta visão não militante. Por outro lado, não se pode afirmar, taxativamente, que haja um teor antifeminista pela aparente misoginia de suas caracterizações. À exceção da narradoras-protagonistas Maria Matamoros, em *Tu não te moves de ti* (1980) e Hillé,

em *A obscena Senhora D*, as mulheres ganham feições caricatas em suas obras, revelando “superficialidades” do universo feminino.

Jogando com estereótipos, estas mulheres se veem “associadas”, por exemplo, a personagens vazias, ou carentes, ou irritantemente indecisas. Para ilustrar essa situação, tomemos como exemplo a primeira novela de Hilda, *Tu não te moves de ti*. Na primeira parte do livro, “Tadeu (da razão)”, o personagem homônimo é um empresário bem-sucedido que se questiona sobre a existência e a vida de aparências que tem com a esposa Rute, cuja frivolidade se ajusta aos objetos compráveis do mundo dos negócios. A narrativa aponta para o quão desatenta a esposa de Tadeu está, em relação às inquietações do marido que vive uma crise de meia-idade. A repetição insistente de Rute sobre dispensar ou não o motorista em meio a um desabafo de Tadeu denota sua alienação.

Em outras palavras, em Hilst, a escritora pretensamente desengajada, há maneiras de ver o humano que vão além do binarismo de gênero. A propósito, gênero e sexualidade constituem o foco mais visado para quem se debruça sobre sua produção. Outro viés, contudo, também se projeta nas margens, e vai servir de veículo de expressão da inquietude com a qual ela vê o mundo em sua complexidade: Hilst se utiliza do não humano para questionar também esta barreira do que seria pertinente ou não ao humano.

Assim, ainda que tenha afirmado em diversas entrevistas que não era feminista e que sua literatura não se propunha à defesa dessa causa social, em ocasião do lançamento de *O caderno rosa de Lori Lambi* (1990) – mote do segundo retrato apresentado por Luísa Destri e Cristiano Diniz –, Hilda defende seu ato literário e expõe o posicionamento da crítica e do mercado editorial em relação à prática literária feminina vinculada à temática pornográfica/erótica. Diz a autora: “[O caderno] É um ato de agressão. Não é um livro: é uma banana que eu estou dando para os editores, para o mercado editorial”. Na sequência, a repórter a questiona se, no Brasil, é permitido a uma mulher escrever pornografia:

Não, não é permitido. Tanto é que estão dizendo que estou louca, completamente. Agora, eu acho que a verdadeira natureza do obsceno é a vontade de converter. Isso é, o Henry Miller já dizia 'eu quero luz e castidade', porque de uma certa forma, se você for consideravelmente repugnante, você faz com que o outro comece a querer a nostalgia da

santidade. HILDA HILST TV CULTURA. Entrevista concedida em 1990, por ocasião do lançamento de "O caderno Rosa de Lori Lamby". 6'38". Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=5yeFhO4G2OQ>>. Acesso em agosto de 2014.

A fim de ponderarmos sobre o uso indiscriminado do termo pornográfico, inclusive pela repórter que entrevista a autora, ressaltamos que a matéria obscena em Hilda Hilst é um vetor irônico utilizado, simultaneamente, para desmitificar a vaidade do homem.

Trata-se de ver o humano, de focalizar o problema por uma ótica externa. Assim, de acordo com Marques (2009), a categoria “pornográfica” se encaixa muito menos na concepção da obra de Hilst, porque nela “o obsceno não é categórico, mas antes alegórico”. Ou seja, o obsceno, na acepção daquilo que está “fora de cena”, torna-se a base de sua criação. Cabe aqui relacionarmos a condição de um sujeito descentralizado que aspira modelar o obsceno discursivamente, para, através da linguagem, reverter as implícitas hierarquias do gênero.

Desse modo, a narrativa de Hilda torna-se antes um exercício de transgressão, de si mesma e dos outros, que visa a, intencionalmente, provocar aversão, desestabilizando valores e condutas pré-fixados, deslanchando uma atitude desafiadora em relação à maneira de focalizar o Outro, o sistema social, a política do mercado editorial e posicionamento da crítica literária. Na esteira dessa atitude desviante, salta aos olhos a habilidade da autora em brincar com o sagrado, e/ou reverenciar o profano. Para se pensar a tessitura de tais apropriações de fundo satírico, como as inúmeras referências ao discurso religioso, mostra-se oportuna a consideração do conceito de paródia: uma forma pós-moderna perfeita, pois, paradoxalmente, incorpora e desafia aquilo a que parodia (HUTCHEON, 1991, p.28).

Em Uma teoria da paródia: ensinamentos das formas de arte do século XX (1989), Linda Hutcheon propõe um estudo sobre a configuração das práticas artísticas modernas que dialoga com a perspicácia de Hilda. Dentre essas, a paródia se destaca, em natureza e função no que tange, por exemplo, ao seu caráter de autorreferencialidade:

(...) as formas de arte vêm mostrando cada vez mais que desconfiam da crítica exterior, ao ponto de procurarem incorporar o comentário crítico dentro das suas próprias estruturas, numa espécie de auto-legitimação que curto-circuita o diálogo crítico normal (HUTCHEON, 1985, p. 11)

Diante do seguinte excerto, por exemplo, pode-se dizer que Hilda parece validar o comentário de Hutcheon em sua arte literária ao retomar dentro de sua obra fragmentos de textos clássicos e de cunho religioso:

Ai Senhor, tu tens igual a nós o fétido buraco? Escondido atrás mas quantas vezes pensado, escondido atrás, todo espremido, humilde mas demolidor de vaidades, impossível ao homem se pensar espirro do divino tendo esse luxo atrás, discurseiras, senado, o colete lustroso dos políticos, o cravo na lapela, o cetim nas mulheres, o olhar envesgado, trejeitos, cabeleiras, mas o buraco ali, pensaste nisso? Ó buraco, estás aí também no teu Senhor? Há muito que se louva o todo espremido. Estás destronado quem sabe, Senhor, em favor desse buraco? Estás me ouvindo? (HILST, 2001, p.45)

A paródia não se refere apenas a dois ou mais textos que se interrelacionam formalmente, mas alude também à intencionalidade de parodiar um conjunto de convenções. O jogo de palavras utilizado neste excerto de *A obscena senhora D* nos convida a refletir sobre a relevância da teoria da crítica para o caso presente. Reconhecendo o caráter de encontrar e interpretar o texto de fundo, ressaltamos aqui as referências ao discurso de Jesus Cristo no Calvário e também ao eu lírico do poema “Vozes d’África”, de Castro Alves. Nota-se que o tom de oração presente nas indagações de Hillé a Deus não remete apenas à elocução de um sujeito ou nação legados ao abandono, convidando-nos a pensar o sublime, mas também ao que tem sido considerado abjeto e que, no entanto, é proposto como atributo também do divino.

Em geral, nos escritos de Hilda Hilst, a espera pela manifestação do sagrado se realiza como estigma, dor e silêncio. Assim, se, sob a influência do pensamento de George Bataille (2004, p. 27), que nos diz “o erotismo sagrado se confunde com a busca, exatamente com o amor de Deus”, por extensão, expor as vilezas e misérias de uma divindade que permite crueldade e vaidades, talvez seja uma forma de nos aproximarmos de Deus ou de aproximá-Lo de nós, haja vista que os aspectos escatológicos mencionados pela narradora desmontam a imagem de um deus cristão. O questionamento da corporeidade divina é, então, mote para discutir aspectos do humano.

Ainda no que diz respeito à paródia, Hutcheon afirma também que esta pode operar tanto em dimensões textuais variadas como nas convenções de todo um gênero, no estilo de um período ou movimento, em um artista específico, compreendendo a atuação em obras individuais ou parte delas, ou ainda, a modos estéticos característicos

de toda a obra de um artista. Dessa maneira, as dimensões físicas do fenômeno da paródia podem compreender a amplitude de um livro ou apenas a alteração de uma letra ou palavra de um texto: em *A obscena senhora D.*, por exemplo, a frase que abre a narrativa de Hillé e dialoga com a questão da (des)centralidade “Vi-me afastada do centro de alguma coisa que não sei dar nome” (p.17), apareceu primeiro como uma frase pronunciada pela personagem Matamoros no livro *Tu não te moves de ti*. Mediante o exposto, o fenômeno paródico aparece na obra hilstiana também graças à interrelação criada pela autora de reaproveitar seus próprios textos em outros livros.

Os textos de Hilda Hilst, além de apresentarem uma relação fronteiriça entre um gênero e outro, nos oferecem também a possibilidade de perceber o que Hutcheon (1991, p.38) afirma sobre o potencial subversivo da ironia, da paródia e do humor na contestação das pretensões universalizantes da chamada arte “séria”.

2.3 Um olhar periférico: a crítica literária

A literatura de Hilda passava, novamente, por opiniões diversas: por um lado, público e críticos compreendiam a obra como uma produção agressiva e altamente pornográfica. Por outro lado, amigos próximos consideravam a nova temática uma proposta não tão nova assim e críticos apontavam que a nova fase se igualava às boas publicações anteriores. Percebe-se que, a escolha pela vida enclausurada e monástica – para mencionar outros rótulos dos quais a escritora foi tachada ao mudar-se para a fazenda em Campinas – correspondeu ao intuito de Hilda em concentrar-se em seu trabalho com a escrita, bem como a reflexão sobre suas necessidades mais urgentes.

Segundo Hilda, o livro *Carta a el Greco*, do escritor grego Nikos Kazantzakis (1883-1957), foi responsável por inspirá-la a estar em contato com a natureza e a concentrar-se na execução de sua obra. A ligação com a natureza proporcionava não só um cotidiano rústico completamente distinto da vida agitada em São Paulo, mas também a generosidade por parte de Hilda Hilst aos mais de noventa cães que abrigou em sua casa a partir de 1965: “eu sempre me identifico com a vítima, talvez por isso ame tanto os cães” (DINIZ, 2013, p.47) ou os porcos, figura recorrente em seus textos.

Foi neste ambiente que Hilst lançou seu primeiro livro de prosa *Fluxo-floema* (1970) e também o corpus deste trabalho *A obscena senhora D* (1982), publicado vinte anos após se instalar na “Casa do Sol”. Em prefácio ao referido primeiro livro de prosa,

Anatol Rosenfeld, um dos primeiros críticos literários a reconhecer o potencial literário de Hilda, destaca que “larvas e asas, porcos, aves, serpentes e unicórnios” animais, fantásticos ou não, fundem-se e expressam a multiplicidade do homem em um ambiente “grotesco-fantástico, grotesco-obsceno”⁵. No entanto, não são apenas as temáticas de Hilda que deslocam o leitor para um universo diferenciado. Provavelmente, essa fruição não seria completa se sua produção literária não contasse com os gêneros literários diversos. Segundo Anatol Rosenfeld (1970):

É raro encontrar no Brasil e no mundo escritores, ainda mais neste tempo de especializações, que experimentam cultivar os três gêneros fundamentais de literatura — a poesia lírica, a dramaturgia e a prosa narrativa — alcançando resultados notáveis nos três campos. A este grupo pequeno pertence Hilda Hilst que, de início exclusivamente dedicada à poesia e mais conhecida como poeta — convém evitar o termo poetisa carregado de associações patriarcais — invadiu mais recentemente o terreno da dramaturgia e apresenta agora o primeiro volume de ficção narrativa⁶. Ao lado de necessidades subjetivas, são sem dúvida também problemas de ordem objetiva que a levaram a estender a sua arte, de forma significativa, a domínios literários além daqueles da poesia. (ROSENFELD, 1970 Disponível em: <http://www.angelfire.com/ri/casadosol/criticaar.html>)

Simbolicamente, se é o conhecimento das fronteiras de determinada região que nos leva a entender de qual território estamos falando (BERARDINELLI, 2007), de maneira análoga podemos pensar nas circunstâncias subjetivas que encaminham a escrita de Hilda Hilst por um caminho híbrido. Porém, como destacou Rosenfeld, aspectos de ordem objetiva também devem ser levados em conta.

Considerando o hibridismo de gêneros literários no projeto estético de Hilst, pode-se dizer que a expansão destes a partir de um fluxo de pensamento parece atrelar-se às necessidades expressivas do sujeito como reflexo de uma necessidade da “essência poética” ou “voz poética” da escritora. Torna-se difícil delimitar o enunciador de seus textos somente como um eu lírico ou narrador, porque os enunciadores que ganham voz no texto de Hilda parecem imbricar um no outro, apontando a si e ao outro seus limites enquanto humanos.

Ainda que Hilda tenha apresentado uma obra distinta no que tange suas especificações formais e temáticas, a crítica demorou a ocupar-se de seu trabalho. Em seu artigo *A recente poesia brasileira* (1991), o crítico Benedito Nunes traz à tona

⁵ <http://www.angelfire.com/ri/casadosol/criticaar.html>. Acesso em 18/12/2014.

⁶ Anatol Rosenfeld refere-se ao livro de ficção *Fluxo-floema* publicado em 1970.

algumas das tendências e características do conjunto da produção poética brasileira da década de 80, porém, sequer inclui a poética de Hilst. É instigante notar a ausência de Hilda nas reflexões de Nunes por dois motivos elementares: primeiramente, porque as publicações de Hilst datam de 1950 e seguem até 1997: a escritora inicia sua vida literária com a publicação de *Presságios* (livro de poesia) e decide não escrever mais quando publica *Estar sendo. Ter sido.* (prosa); e, não menos importante, o artigo de Nunes aborda questões sobre expressão e forma na poesia brasileira. Pensando por um viés mais otimista, o fato de não ter inserido Hilda Hilst em suas reflexões, talvez, se dê justamente pelo fato de a autora ter construído sua obra em torno das tênues fronteiras dos variados gêneros literários e o artigo versa apenas sobre a poesia.

Assim, a fim de tratarmos sobre esse aspecto híbrido da narrativa de HH, apoiemo-nos novamente nos comentários tecidos por Anatol Rosenfeld sobre o gênero épico-narrativo. Embora o objeto a que se refere seja o primeiro livro de prosa da autora, o crítico nos oferece aqui uma via de compreensão para a forma textual de outras narrativas de Hilst, a exemplo de *A obscena senhora D*, analisada mais à frente no presente trabalho. Como escreveu Rosenfeld, os textos de Hilst

são épicos no seu fluxo narrativo que às vezes parece ter a objetividade de um protocolo, de um registro de fala jorrando, associativa, e transcrita do gravador; mas são, ao mesmo tempo, nas cinco partes — Fluxo, Osmo, O Unicórnio, Lázaro e Floema — a manifestação subjetiva, expressiva, torturada, amorosa, venenosa, ácida, humorística e licenciosa de um Eu lírico que extravasa avassaladoramente os seus "adentros", clamando com "garganta agônica", do "limbo do lamento", tateando e sangrando, em busca de transcendência e transfiguração. Entretanto, este Eu ao mesmo tempo se desdobra e triplica, assumindo máscaras várias, de modo que o monólogo lírico se transforma em diálogo dramático, em pergunta, resposta, dúvida, afirmação, réplica, comunhão e oposição dos fragmentos de um Eu dividido e tripartido, múltiplo, em conflito consigo mesmo. Contudo, as vozes (que não se manifestam no pretérito da narrativa, mas amalgamando as formas do presente lírico e dramático) submergem na corrente de uma linguagem de espantosa invenção, de barroca criatividade, vozes quase indistintas, visto a autora cuidar de não diferenciá-las pelos símbolos tipográficos corriqueiros. Deste modo se fundem de novo, quase irreconhecíveis, no Eu lírico, portador do rasante turbilhão verbal que, lançado contra pedras e obstáculos, forma redemoinhos de "floema" engasgado, detendo-se, gago, a língua se tornando objeto de si mesma, se autocomentando, se autocriticando e autoflagelando, chegando até à autodestruição, para depois recompor-se e prosseguir, levada pelo impulso da maré verbal. (ROSENFELD, 1970)

Os questionamentos sobre o desdobramento dos gêneros literários em Hilda Hilst são necessários porque a autora demonstra em seus trabalhos de dramaturgia e de ficção maneiras que, no geral, pouco se assemelham à concepção tradicional. O teatro de Hilst, por exemplo, aproxima-se mais do rumo que Samuel Beckett, García Lorca e Eugène Ionesco imprimem em suas obras, um teatro calcado na impressão interior dos personagens, que da proposta aristotélica, na qual o texto teatral ancora-se em uma linearidade do enredo. Para o referido filósofo grego,

(...) a tragédia é a imitação de uma ação séria e de caráter elevado, completa e de certa extensão, em linguagem elaborada e com vários tipos de ornamentos distribuídos pelas partes do drama. Tal imitação se efetua não por narrativa, mas mediante atores (ARISTÓTELES, 1979, p.145).

No entanto, na prosa ficcional, Hilda se vale de uma dicção bastante sonora para que se desenvolva a representação das ações ditas sérias. Essa dicção materializa-se, primeiramente, pela sua própria voz, pelos desejos próprios que sempre trouxe à luz. Entretanto, não significa dizer que seu trabalho seja mero eco biográfico, pois para ela, de acordo com as entrevistas em Diniz (2013), a literatura é “antes de tudo a procura de uma expressão para o já sentido e apreendido”.

Vale ressaltar que, embora não sejam numerosos os livros que se dedicam exclusivamente à sua obra, estes ainda ficam à sombra de publicações biográficas que nos fazem mesclar sua arrebatadora presença à textualidade que compõe seu legado literário. A internet tem viabilizado duas principais fontes para abordarmos a emblemática figura de Hilda: o Cedae-IFL (Centro de Documentação Alexandre Eulálio, do Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas), o qual conta com acervo de HH e o site da “Casa do Sol”. Além da organização do acervo e da manutenção dos espaços – tanto o site hospedado na internet quanto a manutenção do Instituto Hilda Hilst no interior de São Paulo – em memória da vida e obra de Hilda Hilst, a escritora conta com materiais significativos para fomentar sua fortuna crítica. Dentre estes destacam-se Cadernos de Literatura Brasileira (1999), Por que ler Hilda Hilst (2010) e a recente compilação de entrevistas Fico besta quando me entendem (2013).

Cadernos de Literatura Brasileira, publicação do Instituto Moreira Salles, destaca Hilda Hilst oferecendo um panorama que concilia aspectos de sua vida à construção de seus textos. Além de imagens, fotografias na “Casa do Sol”, esboço de desenhos que

Hilda fazia enquanto escrevia, há na edição um apanhado crítico de ensaios que discutem a produção da autora e uma extensa entrevista aos editores em que revela: “Meu pai foi a razão de eu ter me tornado escritora”. Curiosamente, o prefácio da edição de 1999 apresenta a autora através de um intertexto expressivo tanto do ponto de vista biográfico quanto das suas heranças literárias. A seção “Folha de rosto” intitula-se Carta ao pai, referenciando um livro homônimo de Franz Kafka, escritor tcheco que Hilda admirava, e que expõe a relação conflituosa com seu pai através de uma carta de aproximadamente 100 páginas. Tal referência não é ingênua, pois o texto que segue expõe uma memória pessoal de Hilda Hilst que, segundo a escritora, condensa a justificativa para toda a sua obra: Apolonio de Almeida Prado Hilst era esquizofrênico-paranóide. O medo de enlouquecer acompanhava Hilda da mesma maneira que seu interesse pela loucura e por loucos, por ordenar esse tipo de desordem que lhes são típicas.

A constante figura de seu pai em seus escritos aparece como uma emulação da memória construída em forma literária. Através de dedicatórias, poemas e obras ficcionais, que ela deixa entrever ao público leitor a transformação literária que remonta os esparsos contatos, memórias que envolviam o lugar da figura paterna. Na referida entrevista para os Cadernos de Literatura Brasileira (1999, p.26), a escritora comenta sobre a ligação, a dimensão e a sombra que seu progenitor assume dentro de sua obra: “Eu fiz minha obra por causa do meu pai. Queria agradecer o meu pai. Queria que um dia ele dissesse que eu era alguém. É isso”.

As palavras da escritora pretendem justificar que é a partir da tríade ausência, loucura e morte que se fundamenta a razão de ter se tornado escritora. A gênese dessa tríade estaria ligada à esquizofrenia de seu pai, motivo da ausência desde que este se separa de sua mãe, Bedecilda Vaz Cardoso.

Considerando o caráter subversivo recorrente em sua carreira literária, talvez Hilda lute contra a aceitação das regras de normalidade. Sabe-se que a obra não rompe definitivamente os laços com os aspectos biográficos da autora, portanto, não intentamos colocá-los em lugar de privilégio em relação à composição de seus textos; afinal, a vida não explica a obra.

No entanto, a partir dessa breve sondagem acerca da vida da escritora, podemos ressaltar o caráter dialógico presente nos breves recortes biográficos da vida de Hilst com aspectos que se manifestam em seus escritos literários – a noção de centro/excentricidade, conjugada a conseqüente marca da loucura que a acompanhou, e também a experiência de Hilda como leitora de George Bataille, o qual oferece em suas

reflexões sobre o erotismo – aspecto da vida interior do homem, “resultado da atividade sexual humana enquanto prazer e, ao mesmo tempo, consciência do interdito” –, colocações relevantes para explorarmos aspectos fundamentais da natureza humana. Sendo a essência do erotismo um tipo de transgressão por excelência, pode-se dizer que é através dessa chave referencial que o homem, para Bataille, é um ser tridimensional: ao mesmo tempo em que é social e animal, reúne além de si mesmo, o humano e o inumano.

Assim, por considerarmos o legado filosófico de Bataille – etnólogo confessadamente apaixonado, filósofo que quer superar os limites da ciência assumida pela filosofia – fonte inspiradora para Hilst, no próximo capítulo tomaremos a questão da animalidade apresentando, a princípio, relevantes teorizações do não humano.

3 ANIMÁLIA DE HILLÉ

O coração é sítio de uma faculdade, a simpatia, que, às vezes, nos permite partilhar o ser do outro. Certas pessoas têm a capacidade de se imaginar como outra pessoa há pessoas que não têm essa capacidade e há pessoas que têm a capacidade, mas escolhem não exercê-la.

J.M.Coetzee

3.1 Olho de peixe: teorizações do não humano

Pensar o animal, sua relação com o homem, bem como os direitos e o lugar que deveria vir a ser ocupado por ele, é uma questão que vem sendo posta e discutida desde os primeiros pensadores. A recorrência da questão animal nas artes e em outras áreas do conhecimento vem mobilizando um campo de investigação denominado “não humano”. De acordo com a professora, escritora e crítica literária Maria Esther Maciel (2011), organizadora de *Pensar/escrever o animal*, essa inscrição do animal justifica-se em duas esferas de discussão: “a que concerne ao animal propriamente dito e à chamada animalidade e a que se volta para as complexas e controversas relações entre homens e animais não humanos”. Nesse entrecruzamento de disciplinas que visa propiciar novas maneiras de reconfigurar o conceito de humano, distanciando-o das noções de antropocentrismo e de especismo, percebe-se que a problemática do animal é um fenômeno que vai além de preocupações ecológicas. Ainda segundo a autora, essa ótica pede também por uma reflexão ética na nossa relação com os animais não humanos, já que a ideia de superioridade e excepcionalidade da nossa espécie é uma constante na civilização ocidental.

Um exemplo contemporâneo que intersecciona as diferentes áreas do saber, a propósito da temática animal, junto à tentativa de desconstruir nossa posição hierarquizante em relação aos viventes humanos, repousa na obra *A vida dos animais*, de J.M Coetzee (2002). A epígrafe deste capítulo constitui uma passagem do discurso de Elizabeth Costello, personagem da narrativa-ensaística de Coetzee, através do qual ela nos estimula a repensar a devota crença na razão como um valor universal; valor esse que classifica as diferentes espécies de criaturas em virtude da porção de racionalidade legada a cada uma dessas. Em outros termos, nós nos aproximaríamos de Deus, pelo fato de a razão ser um atributo comum a ambos, enquanto distanciamos o animal do divino, devido a sua espécie ser desprovida de lógica. No entanto, na palestra

proferida pela personagem, esta nos apresenta uma série de argumentos filosóficos e empíricos capazes de demonstrar sua discordância em relação à perspectiva antropocêntrica. Dentre estes, ela apresenta a seguinte contestação:

A razão não constitui nem a essência do universo, nem a essência de Deus. Ao contrário, a razão me parece ser, e de forma duvidosa, a essência do pensamento humano; ou pior, a essência de apenas uma tendência do pensamento humano. (COETZEE, 2002, p.10)

Os protestos de Costello recaem sobre o posicionamento de filósofos como Immanuel Kant, de quem ela afirma ter esperado outra postura. Sua frustração em relação a Kant ocorre porque, segundo ela, no que diz respeito aos animais, ele não dá continuidade às implicações de sua intuição segundo a qual a razão “pode não ser o ser do universo mas, ao contrário, apenas o ser do cérebro humano” (2002, p.29). Assim, sob o olhar da ativista, a filosofia pautada na tendência racionalista-cartesiana é insuficiente para tornar ética a nossa relação de superioridade com os animais, pois, afinal, a consciência, que fica impune diante do que passa a ser considerado um crime contra um animal, pode não ser tão especial assim.

Ainda que imergir no texto de J.Coetzee não seja nossa pretensão analítica, é curioso notar a apropriação implícita do discurso de outros pensadores no corpo do ensaio-ficcional *A vida dos animais* por parte do autor. O discurso de Costello se harmoniza com a questão levantada por Jacques Derrida em *Animal que logo sou* (2002, p. 22) quando este afirma que “o pensamento do animal, se pensamento houver, cabe à poesia, eis aí uma tese, e é disso que a filosofia, por essência, teve de se privar”. Assim, ao contrário dessa categoria de filósofos que se restringem a considerar o animal dentro de outra classe, o discurso derridiano parece introduzir um novo tipo de empatia para com os bichos e resgatá-los para outro patamar, reconduzindo-os, lado a lado com outra invenção poética. Segundo ele, os poetas, por sua vez, parecem escolher, e exercer, a capacidade de se imaginarem como outra pessoa; por extensão, a vida do animal.

A conferencista fictícia exemplifica essa tentativa de abertura ao outro, ao animal, mencionando o poema de Ted Hughes, “O jaguar”⁷, que se mostra bastante sugestivo

⁷ "The Jaguar" foi publicado em *The Hawk in the Rain*, em 1957, segue a tradução de Sérgio Alcides: “Macacos se espreguiçam cultuando pulgas ao sol./ Guincham os papagaios, como ardendo, ou gingham /

para o nosso propósito. Neste, o felino encontra-se enjaulado em um zoológico, cercado por uma multidão hipnotizada, e possui a visão focada em “perfurar o escuro do espaço”⁸, já que é neste espaço que seus horizontes existem. Costello reflete sobre o argumento do poeta:

Hughes tateia em busca de um tipo diferente de ser-no-mundo, que não é inteiramente estranho a nós, uma vez que a experiência diante da jaula parece pertencer a uma experiência de sonho, uma experiência ocorrida no inconsciente coletivo. Nesses poemas conhecemos o jaguar não pela sua aparência, mas pela maneira como se move. O corpo é na medida em que se move, ou na medida em que as correntes de vida se movem dentro dele. O poema nos pede para nos imaginarmos nesse jeito de se mover, nos pede para habitar aquele corpo. (COETZEE, 2002, p.60)

Ao explicar sobre essa figura animal inscrita no poema, Coetzee (2002, p.63), utilizando a voz ficcional de Costello, garante: “os escritores nos ensinam mais do que sabem”, porque os processos de conhecimento desses passam também pelo crivo da invenção poética. Desse modo, entramos em consonância com as observações de Maciel⁹ (2007) em seu ensaio “Poesia e subjetividade animal”, em que se torna clara a funcionalidade dos poetas ante o olhar pungente do animal: a percepção e a palavra poética mais do que tecerem – e fixarem – comparações entre os “mundos humanos” e “mundos animais”, conseguem explorar a intensa complexidade do limite de cada um deles.

Na esteira desse pensamento, ao aproximar dois universos distintos, a tentativa literária recupera o elo perdido entre humano e inumano, porque “abre o humano a formas híbridas de existência” (MACIEL, 2011, p.91). Desse modo, cabe salientar que, ao se dispor à investigação da existência de outridades – por vezes, sua própria

Feito putas a fim de atenção e amendoim. / Fatigados pela indolência, o tigre e o leão / Jazem imóveis como o sol. O rolo da jibóia / Fossiliza-se. Jaula após jaula está vazia, ou / Fede ao palheiro onde tresanda um dorminhoco. / Para pintar num quarto de criança a cena é boa. / Mas quem percorre a ala com os outros atinge / A jaula onde uma multidão vem ver, mesmerizada / Como criança sonhando, um jaguar furioso a girar / Pelo breu da prisão que a broca do seu olhar punge / Num curto pavio feroz. Sem fastio – / Os olhos contentes no seu fogo cegante, / Os ouvidos ao surdo tambor do seu sangue – / Revolta-se ante as grades, mas para ele não há jaula / Mais do que para o visionário existe sua cela: / É seu passo o sertão que a liberdade tem defronte: / O mundo rola embaixo do ímpeto de suas patas. / No chão de sua jaula se derramam os horizontes”

⁸ COETZEE, 2002, p. 60.

⁹ O referido ensaio publicado no livro PEDROSA, Célia. Alves, Ida. (Org.). Subjetividades em devir – Estudos de poesia moderna e contemporânea. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008, p. 219-225. No entanto, neste trabalho, a referência utilizada consta em uma publicação da revista Remate de Males, de 2007, e será devidamente referenciada na seção a isso destinada.

outridade animal –, o homem exerce o que se nomeia de zoopoética. Ou seja: determinadas condutas literárias possibilitam delinear o propósito dessa estética e se executar um exercício repleto de esforço, para que o acesso à subjetividade animal demonstre êxito. Como Maciel nos indica, essa proposta pode se dar seja através da procura

(...) de traços constitutivos dos bichos de diversas espécies, realidades e irrealidades (como nos bestiários tradicionais), seja da “encenação de um vínculo afetivo com eles, ou da tentativa de antropomorfizá-los e convertê-los em metáforas do humano. Ao que se somam ainda aqueles autores que, avessos à idéia de circunscrever os bichos aos limites da mera representação, buscaram flagrá-los também fora desses contornos, optando por uma espécie de compromisso ou de aliança com eles. (MACIEL, 2007, p.198)

É através desse pacto, ou ainda para retomar as palavras de Maciel, da relação de cumplicidade com a subjetividade animal, que o poeta cria o seu “bestiário particular” – bestiário esse que se distancia da concepção tradicional que lhe é atribuída, já que este tipo de livro de imagens descritivas

(...) constitui um dos tópicos alegóricos fundamentais da Idade Média, e a partir de sua leitura é possível reconstruir as relações que o homem medieval mantinha com a natureza, e ao mesmo tempo nos permite localizar sua posição no esquema geral das coisas criadas. (NAUGHTON, 2005, p.18)

Daniel Vechio Alves (2013) nos esclarece que o termo bestiário aparece pela primeira vez na literatura medieval, em finais do século XII, na obra de Philippe de Thaon, *Le Livre des Créatures*. Como se vê, o termo origina-se no período medieval e herda daí uma carga pejorativa, derivando-se de “besta”.

Recorrendo, então, ao minucioso percurso diacrônico da aparição dos animais na história da literatura ocidental feito por Maria Esther Maciel, temos que o mesmo era utilizado para esvaziar o animal e reforçar a exclusão dos “seres irracionais” da sociedade dos chamados “seres racionais”. Para a referida teórica literária, “bestiário” é um vocábulo que carrega em suas camadas simbólicas os sentidos que lhe foram dados pela tradição zoológica do passado, sendo mais pertinente aludirmos a esse catálogo

descritivo tanto no sentido específico enquanto gênero literário-artístico quanto pelo termo animália.

É através desse filtro, do estranhamento com o não humano, que buscaremos situar *A obscena senhora D.*, de Hilda Hilst. Nesta obra, nota-se uma impalpável relação de identidade da personagem com o meio em que vive, fator preponderante na obra e que, mais expressivamente, projeta as margens para o centro da página. Desse modo, interessa-nos perceber como a instância do não humano está presente na vida e no discurso da personagem Hillé, apontando para uma nítida articulação com os filósofos acima arrolados, e, em especial, com leituras de George Bataille empreendidas por Hilda. Diante das concatenações etimológicas de Maciel, podemos afirmar que a teórica nos oferece um aprendizado capaz de autenticar a relação entre o título deste capítulo, ou seja, aproximar por vetor de cumplicidade, a protagonista Hillé com a “animália” que a personagem vai construindo para si ao longo da narrativa.

Como se sabe, a linguagem é condição fundamental para que se experiencie a realidade, para que se deem formas ao mundo. No entanto, segundo Wittgenstein “se o leão pudesse falar, nós não o entenderíamos” (apud MACIEL, 2007, p. 204), pois nosso sistema linguístico opera de maneira muito distinta da cognição animal. A frase desse célebre filósofo da linguagem é bastante representativa ao sugerir uma insuficiência, uma limitação claramente estabelecida entre as duas classes envolvidas em um hipotético contexto de interlocução. Diante de uma perspectiva que aloca o homem no centro de suas discussões, somos imediatamente levados a intuir que tal insuficiência decorre por parte de nosso interlocutor animal – desprovido de linguagem, na visão de muitos pensadores. No entanto, se considerarmos que a incompreensão se dá em virtude da ignorância que temos da alteridade animal, esse jogo se inverteria. Sendo assim, a “voz” do animal comunica algo que não se pode alcançar.

Giorgio Agamben (2004), por sua vez, prescreve em “O fim do pensamento” apontamentos de teor filosófico sobre o animal que nos indicam ser este um vivente “sem voz”. Conjugando essa condição infante atribuída aos animais às considerações de Linda Hutcheon acerca dos off-centro no capítulo anterior, podemos inscrever tais criaturas não humanas como pertencentes a um grupo, igualmente minoritário, e com justas pretensões. Decorre do balanço de tais assertivas que, se o excêntrico, como vimos anteriormente, é aquele que está na contramão do “núcleo duro” de nossa cultura, o animal também pode ser visto como um ser desenraizado, sem conexões de segurança

e/ou pertencimento, solidificando uma proposta que vai um pouco mais além do que vem a ser referendado pela civilização ocidental com um centro dominante ratificador de uma limitada subjetividade. Essa reflexão recupera o desafio do capítulo anterior de repensarmos margens e fronteiras na contemporaneidade, e repercute, segundo Hutcheon, sobretudo nos conceitos associados à racionalidade, unidade do sujeito (HUTCHEON, 1991, p. 85).

Assim, em extensão à busca ambicionada pelo sujeito em autenticar sua individualidade, procura esta iniciada nos anos 60, e agravada na década de 70 e 80, confrontando-se andro-, hetero-, euro e etnocentrismos, a premissa de que o animal é o grande outro de nossa cultura valida a perspectiva de compreendermos A Obscena D por este viés. Portanto, a partir dessa breve elaboração cuja pretensão era relacionar o excêntrico à esfera do não humano, a fim de acessar a presença do animal no romance, em Hillé, tomaremos então como guia de reflexão teórica outros conceitos que se ligarão a este de forma mais marcante.

Ainda na esteira destes pensadores que se debruçaram sobre a subjetividade do não humano, destaca-se, por exemplo, John Berger, em cuja obra, *Por que olhar os animais*” podemos vislumbrar como muitas vezes a exposição do animal pode tomar um vulto de dimensões expressivas em meio a demais caracterizações. O Livro XVI, da *Ilíada* de Homero, diz ele, ilustra este fenômeno através da descrição de um combate que resulta na morte tanto de um soldado quanto de um cavalo:

De pique atroz Idomeneu, de Erimas
Por sob o cérebro atravessa a boca,
Racha alvos ossos e desloca os dentes:
Os olhos dois infiltram-se de sangue,
Sangue das ventas bolha e abertas fauces;
Da nera morte o envolve a nuvem baça.
Cada herói Grego assim talha uma vida.

(...)

Sarpédon brande a lança impetuosa,
E o golpe errado a pá direita fere
De Pédaso corcel, que em vascas geme
Na arena a esperar e arcando expira. (HOMERO, 2009)

Os versos narram um episódio comum a toda e qualquer criatura vivente: a morte. Percebe-se que o olhar de Homero expõe o ataque a Erimas com maiores detalhes – afinal, as partes do corpo são praticamente dilaceradas –, porém com não

menos acuidade o drama do animal. Pode-se, então, dizer que o autor não faz distinção da dor presente em ambas as mortes.

Berger nos indica também que, séculos após a escrita de *Ilíada*, Aristóteles (384-322 a.C), na sua *História dos Animais*, o primeiro grande estudo científico sobre o assunto, sistematizou a relação comparativa entre o homem e o animal:

Algumas das qualidades do homem, comparadas com as qualidades correspondentes dos animais, diferem-se de maneira apenas quantitativa: o que quer dizer que o homem tem mais ou menos de determinada qualidade, e que o animal tem mais ou menos de outra; outras qualidades no homem são representadas por qualidades análogas, porém não idênticas; por exemplo, assim como no homem se encontram conhecimento, sabedoria e sagacidade, há em certos animais algum outro potencial natural parecido com estes. A verdade desta afirmativa será apreendida de maneira mais clara se for levada em consideração a infância: pois nas crianças observam-se traços e sementes do que um dia serão hábitos psicológicos firmes, ainda que psicologicamente uma criança seja, ainda que por um curto tempo, muito pouco diferente de um animal (ARISTÓTELES apud BERGER, 2010, p.9)

No fragmento acima, Aristóteles classifica a natureza das diferenças e semelhanças entre seres humanos e animais comparando estes últimos à fase da infância. Para ele, ainda que já tivessem sido apontadas similaridades entre traços físicos e de algumas atitudes, estas são marcadamente diferentes e só podem se aproximar das qualidades humanas por analogia e não por identificação. Isso porque ele opera com uma noção muito mais quantitativa em sua concepção acerca do assunto, principalmente no que tange à inteligência: aos animais, a alguns deles, a porção da inteligência é vista como sagacidade e não como capacidade de processar, resolver coisas, abstrair e lidar com processo de aprendizagem.

O antropomorfismo talvez não seja considerado pelo filósofo, visto que ele não concebe os animais como seres dotados dos mesmíssimos atributos que o homem. No artigo “Direito dos animais: um novo e fundamental direito”, as autoras Rosângela Maria A. Gomes¹⁰ e Mery Chalfun¹¹ destacam a importância do direito animal, tecendo

¹⁰ Rosângela Maria A. Gomes é graduada em Direito pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (1990), mestrado em Direito pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (1996) e doutorado em Direito pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (2001). Atualmente é professora adjunta da UERJ e UNI-Rio, e professora permanente do Programa de Pós-graduação em Direito da UNESA e colaboradora da FDC.

um breve histórico sobre a evolução filosófica que permeia a relação entre essas duas categorias de viventes e assinalam a inferioridade que os animais são legados. É através das considerações de ambas que expomos ainda o pensamento de Aristóteles:

O animal é como um escravo na sociedade, tendo como única finalidade servir ao homem, é um bem útil para alimentação, matéria prima, uso diário, vestuário... próprio do homem, com respeito aos demais animais é que só ele tem percepção do bom e do mal, do justo e do injusto e de outras qualidades semelhantes.¹²

Apesar de reconhecer os animais como seres dotados de uma faculdade perceptiva, o filósofo grego considerava que estes se distanciavam dos humanos por serem criaturas irracionais, incapazes de compreender dualismos. Essa concepção prevê que são seres desprovidos de interesse próprio, e por esse motivo, a existência deles deveria beneficiar ao homem.

Na lógica aristotélica, a condição de subserviência não configura como falta de benevolência para com o animal porque o bem-estar do homem é primordial. No entanto, essa argumentatividade não encontra eco na obra de outros filósofos que abordaram a temática animal de modo não antropocêntrico.

A exemplo disso, pode-se dizer que Michel de Montaigne (1533-1592), cujas ideias antecedem a lógica cartesiana, constitui-se como uma exceção a classe de pensador do seu tempo, devido ao seu posicionamento voltado à incerteza, aos usos e à crítica da razão¹³. Sob uma ótica de flexibilização, esta poderia conter cem raciocínios contrários em torno de um mesmo assunto, pois afinal, diz o filósofo:

(...) nossa compreensão, nosso julgamento e as faculdades de nossa alma sofrem de conformidade com o corpo e suas contínuas alterações. Não temos o espírito mais atilado, a memória mais viva, o raciocínio mais rápido, quando a saúde é boa? A alegria não nos predispõe a aceitar as impressões de maneira diferente da tristeza? (MONTAIGNE, 1972, p.265)

¹¹ Mery Chalfun é advogada graduada pela PUC-RJ, Pós Graduada em Direito Civil pela Universidade Estácio de Sá, mestranda no programa de Pós Graduação em Direito na Universidade Estácio de Sá – RJ, na linha de pesquisa Direitos Fundamentais e Novos Direitos, orientada pela prof^a Dra. Rosângela Gomes, dissertação/tema Direito Animal. Patrocinou a primeira ação contra o Decreto 37.921 de 05/07/05 (decreto que restringia horário de passeio de algumas raças de cães).

¹² Aristóteles – A Política – Coleção Fundamentos de filosofia, Ícone, 2007.

¹³ Birchal, Thelma. 2006. “As razões de Montaigne”. Síntese – Rev. de Filosofia 33, n. 106, 229-247.

Em outras palavras, para Montaigne a razão assume a “aparência de raciocínio forjado” de acordo com as circunstâncias: nossos juízos são suscetíveis ao estado de nosso corpo, às condições atmosféricas, à idade e às doenças, bastando poucas contrariedades para modificá-los. A comparação feita por ele demonstra também que a razão toma a forma daquilo com o que se parece. Assim, podemos afirmar que seus escritos figuram como precursores das relações entre homem e animal atuais tanto pelo respeito com que trata as criaturas não humanas quanto pela subversão hierárquica que apresenta no capítulo XII de sua obra Ensaíos.

O referido capítulo, “Apologia de Raymond Sebond”, é, então, uma espécie de resposta crítica ao ataque de ateus e luteranos às principais depreciações dirigidas ao teólogo espanhol Raymond Sebond¹⁴; na ocasião da publicação de seu “Livro das Criaturas”, o fiel era duramente criticado por seus contemporâneos porque estes acreditavam que os cristãos estavam errados em querer apoiar com razões humanas sua crença. Para seus adversários, a crença só poderia ser concebida e sustentada por uma “inspiração particular da graça divina”, o que seguia por uma direção contrária à argumentação “frágil e insuficiente” de Raymond para provar a probabilidade de se chegar às verdades divinas através de meios naturais.

Para rebater essa segunda objeção, Montaigne propõe que o modo mais adequado para lidar com aqueles que julgavam insossos os argumentos de Sebond seria a humilhação, pisoteando o orgulho e a arrogância do homem; tais atitudes possibilitariam “arrancar das mãos as armas mesquinhas que lhe fornecem a razão” (Montaigne, 1972, p.213). Tomada como a única lógica operante, essa faculdade que nos envaidece, nos distingue dos bichos e nos aproxima de Deus, para ele, poderia se fundamentar em outras manifestações do divino. Antes de “arrancar as armas” propriamente ditas com exemplos e a fim de horizontalizar a pretensa superioridade do homem, o filósofo francês utiliza-se de máximas de Sêneca¹⁵ e Santo Agostinho¹⁶ para ancorar a comparação que faz da natureza da vaidade humana a uma doença. Nas palavras de Montaigne:

A presunção é doença natural e inata em nós. De todas as criaturas, a mais frágil e miserável é o homem, mas ao mesmo tempo como diz

¹⁴ Raymond Sebond (XIV-1436) foi um fiel à Igreja, que escreveu o Livro das Criaturas.

¹⁵ “Entre outras doenças da natureza mortal há que apontar a cegueira da alma que não somente induz o homem ao erro mas ainda a amar o seu erro”

¹⁶ “O corpo corruptível entorpece a alma e essa morada terrena a deprime no próprio exercício do pensamento”

Plínio, a mais orgulhosa. Ele se sente e se vê colocado na lama e no esterco do mundo, amarrado, pregado à pior parte do universo, à mais morta, à mais afastada dos céus, junto com os animais da mais baixa categoria das três existentes, e ei-lo que pela imaginação se alça acima da órbita da lua e supõe o céu a seus pés! (MONTAIGNE, 1972, p.214)

Evidentemente, a “Apologia” não é um texto coetâneo aos últimos passos que o homem tem dado em relação aos avanços tecnológicos e experimentos espaciais. Embora Montaigne monte uma visão hipotética e, simultaneamente, profética na última frase da passagem acima, é claro que a leitura do trecho, nos dias de hoje, poderia denotar certa ingenuidade por parte do ensaísta e uma impertinência na construção da ideia de presunção. No entanto, não intentamos invalidar aqui a “imaginação” a que ele se refere, negar o alcance da ciência nessa direção e muito menos o posicionamento de alguém que não poderia pressupor os desdobramentos da tecnologia no século XVI. O que nos interessa perceber é como a verticalidade do homem equipara-se a Deus.

De acordo com o filósofo, a criatura humana atribui a si mesma qualidades divinas. Ao fazê-lo, determina sua superioridade diante dos outros seres; a escolha e a distribuição das faculdades físicas e intelectuais a esses outros, os bichos, é um tanto quanto pautada no desconhecimento das reais capacidades que estes poderiam deter ou detêm de fato. As seguintes indagações de Montaigne demonstram a insensatez do homem ao considerar apenas a suficiência de sua racionalidade:

Como pode conhecer com sua inteligência os móveis interiores e secretos deles? Em virtude de que comparações entre eles e nós chegam à conclusão de que são estúpidos? Quando brinco com minha gata, sei lá se ela não se diverte mais do que eu. Distraímo-nos com macaquices recíprocas, e se tenho o meu momento de iniciar ou terminar o folguedo, ela também o tem. (MONTAIGNE, 1972, p. 215)

Se, por um lado, Montaigne refuta a crença em um logos único e suficiente, capaz de explicar todas as coisas, inclusive Deus, ele não descarta, por outro, a possibilidade de a razão poder ser exercida de outras maneiras e por outras criaturas não humanas. Com esse posicionamento, ele proporciona diferentes matizes ao conceito de razão, porque arrola no ensaio uma série de faculdades e capacidades que as outras espécies têm. O que significa dizer que ele relativiza o poder atribuído à valorização do racional, ao, por exemplo, considerar sistemas de linguagem, a organização espacial e arquitetônica de determinados animais. Ao mencionar a inteligência dos animais não

humanos, Montaigne cria uma linha bastante persuasiva. Como exemplo dessa persuasão, ele expõe as noções matemáticas que os atuns possuem:

(...) se reúnem em cardumes da forma de um cubo quadrado por todos os lados, formando um batalhão sólido de seis faces iguais; nadam nessa ordem de dimensões idênticas atrás e na frente, de modo que quem os encontra e conta uma fileira tem ideia precisa do todo, já que a largura do cardume é igual à profundidade e ao comprimento (MONTAIGNE 1972, 222).

Ainda que as tentativas de Montaigne em expor argumentos convincentes de que o animal também poderia explicar a razão e, quem sabe, também Deus, René Descartes efetua uma ruptura entre homem e animal. Exemplificando um retrocesso em relação à causa animal, a razão cartesiana apresenta uma ruptura teórica na relação homem animal no século XVII: ao internalizar o dualismo no homem e identificar pensamento e consciência como um par muito próximo, a possibilidade de os animais possuírem alma era desconsiderada por Descartes. Os bichos eram, então, avaliados como seres autômatos o que, conseqüentemente, situavam-nos em uma categoria de não pensantes e de criaturas incapazes de experienciarem sensações. Assim, o mau trato não seria algo condenável e qualquer comportamento ético para com eles seria dispensável.

Em contrapartida ao posicionamento cartesiano, vale destacar que, em 1754, Rousseau contra-argumenta no prefácio de Discursos sobre a desigualdade que os animais possuem sensações e, por esse motivo, eles também deveriam participar do direito natural, auxiliando os homens a se responsabilizarem pelo cumprimento de deveres.

Dessa forma, o debate sobre a existência da alma, “espaço” que abriga sensações e percepções que ocorrem e não têm correlato material no corpo, aponta-se como um ponto importante na história da filosofia. O filósofo iluminista Voltaire (1694-1778), em suas problematizações sobre o assunto, também se posicionou em relação ao desrespeito animal e à visão antropocêntrica de Descartes, argumentando que, no paralelo entre homem e animal, o primeiro não é privilegiado em relação ao segundo como único possuidor de uma substância espiritual:

Que ingenuidade, que pobreza de espírito, dizer que os animais são máquinas privadas de conhecimento e sentimento, que procedem sempre da mesma maneira, que nada aprendem, nada aperfeiçoam!

Será porque falo que julgas que tenho sentimento, memória, ideias? Pois bem, calo-me. Vês-me entrar em casa aflito, procurar um papel com inquietude, abrir a escrivaninha, onde me lembra tê-lo guardado, encontrá-lo, lê-lo com alegria. Percebes que experimentei os sentimentos de aflição e prazer, que tenho memória e conhecimento. Vê com os mesmos olhos esse cão que perdeu o amo e procura-o por toda parte com ganidos dolorosos, entra em casa agitado, inquieto, desce e sobe e vai de aposento em aposento e enfim encontra no gabinete o ente amado, a quem manifesta sua alegria pela ternura dos ladridos, com saltos e carícias. Bárbaros agarram esse cão, que tão prodigiosamente vence o homem em amizade, pregam-no em cima de uma mesa e dissecam-no vivo para mostrarem-te suas veias mesentéricas. Descobres nele todos os mesmos órgãos de sentimentos de que te gabas. Responde-me maquinista, teria a natureza entrosado nesse animal todos os órgãos do sentimento sem objectivo algum? Terá nervos para ser insensível? Não inquires à natureza tão impertinente contradição. (VOLTAIRE, 1978, p. 97)

Conforme dissemos anteriormente, René Descartes propunha que os animais eram tão mecânicos quanto um relógio. Assim, por extensão de sentido, pode-se dizer que o maquinista presente na interlocução acima refere-se ao filósofo cartesiano. O excerto que integra Dicionário Filosófico constrói, a partir de uma aproximação de experiências positivas e negativas, a ideia de que homem e bicho possuem consciência de suas emoções.

Ao defender a sensibilidade animal através do exemplo de um cão que procura pelo dono e ao citar o processo de dissecação efetuado pelos “bárbaros”, Voltaire aponta para algumas semelhanças no comportamento humano e não humano: esses se aproximam no que tange a suas anatomias profundas – ambos são animais mortais –, diferenciando-se em suas anatomias superficiais – hábitos, capacidades físicas.

Tendo em vista que a presença do animal situa-se à margem da nossa cultura, a acepção da palavra bárbaros utilizada na passagem acima merece nossa atenção. O termo descreve a interação entre o cachorro e o homem sugerindo uma noção de primitividade, normalmente associada ao animal. Para os gregos, bárbaro era aquele considerado estranho à cultura grega ou à sua área de influência; o diferente se tornava o oposto, e o oposto se tornava inimigo¹⁷. De modo semelhante, é o mesmo que ocorre entre nós e o animal, conforme Benedito Nunes explica em seu ensaio “O animal e o primitivo: os outros de nossa cultura”:

Com o animal, as relações são, sobretudo, transversais, ou seja, o animal é considerado o oposto do homem, mas ao mesmo tempo uma

¹⁷ NUNES, Benedito. O animal e o primitivo: os outros de nossa cultura. IN: __. Pensar/escrever o animal. Maria Esther Maciel, (org.), 2011. p.13

espécie de simbolização do próprio homem. Na acepção comum, simboliza o que o homem teria de mais baixo, de mais instintivo, de mais rústico ou rude na sua existência. Por isso mesmo, o animal para nós é o grande outro da nossa cultura. (NUNES, 2011, p. 13)

3.2 A obscena senhora D: o não humano em foco

Como se vê, as incitações provocadas pelas teorizações sobre o não humano são muito bem colocadas no plano da escrita por autores de diferentes inclinações como Ted Hughes e J.M.Coetzee. Hilda Hilst, especificamente em *A obscena senhora D*, viabiliza a questão da animalidade colocando em destaque a relação de identidade da personagem Hillé, e as diferenças que a circundam, bem como aponta para limites entre humano e não humano.

Em *Da medida estilhaçada* (1999), Eliane Moraes vale-se de um verso das *Alcoólicas* (1989), de Hilst –“Estilhaça a tua própria medida” –, para nomear o ensaio no qual elenca alguns aspectos importantes em torno desta relação com o não humano na obra da autora, em que ela destaca três figuras presentes em “Fluxo”, do primeiro trabalho em prosa da escritora: um menino, uma flor e um bicho. Neste conto, um pequeno episódio desencadeia uma narrativa que se assemelha à estrutura de uma fábula. Nela, um menininho segue até uma fonte a fim de colher um crisântemo. Entretanto, a criança fica em um impasse ao ver as flores sendo carregadas por um arrebatamento das águas, que seguem em direção a um rio onde vivia um bicho medonho. O narrador, então, pondera:

Pensa, se você é o bicho medonho, você só tem que esperar menininhos nas margens do teu rio e devorá-los, se você é o crisântemo polpudo e amarelo, você só pode esperar para ser colhido, se você é o menininho, você tem que ir sempre à procura do crisântemo e correr o risco. De ser devorado. (CADERNOS, 1999, p.114)

Para Moraes (1999), este jogo com a linguagem obriga o leitor a transitar entre uma suposta identificação com os desejos do menino, uma afinidade com as expectativas da flor perdida e um reconhecimento das razões cruéis do bicho. Desse modo, a teórica ressalta que, ao descartar as ilusões de uma hierarquia entre o humano, o belo e o bestial, os três vértices da história nivelam-se, perturbando a confortável possibilidade de um triunfo do menino e do crisântemo sobre a fera. É nesta articulação

da tríade – humano, divino, não humano que identificamos um dos elementos centrais na ficção hilstiana.

Em *A Obscena Senhora D*, Hilst desenvolve uma protagonista mulher, Hillé, a qual, pouco antes do falecimento de seu marido, Ehud, passa a viver na clausura de um vão na escada de sua casa. Ao deslocar-se para o espaço fronteiro da janela de sua sala de estar, ela tem que negociar com as reações de uma vizinhança que ora tenta lhe doutrinar, ora a execra por seu comportamento ex-cêntrico – fora da norma daquele horizonte de expectativas. No romance, os questionamentos feitos através da voz dessa protagonista promovem aproximações entre homem e animal a partir do momento em que ela se dispõe a desafiar certezas, tanto do discurso dominante patriarcal, daquela comunidade, quanto de sua própria existência.

De certo modo, a inscrição que esta narradora-personagem faz de si mesma parece ser motivada pela expulsão/renegação que os valores e visões tradicionais dos grupos sociais com os quais “convive” a impõem. Na obra, Hillé encontra-se em um estado de tensão e caos, pois, na realidade, o centro com o qual mais se relaciona são suas indagações com a vida e com sua latente necessidade de busca. Essa tensão parece advir, portanto, do fato de estar inserida em uma sociedade racionalista, aspirando a uma busca existencialista pessoal.

Ao movimentar-se em direção a outro lugar à janela, ela passa então a ter contato com o núcleo controlador que a evita e a expõe: as represálias que vem por parte dos vizinhos, que ora tentam ajudá-la, ora enunciam-se como vozes repressoras ao comportamento destrutivo e “pecaminoso” de Hillé.

Apesar de a senhora D permanecer no ambiente da casa durante toda a narrativa – espaço associado, imediata e equivocadamente, ao lugar social que a mulher deveria se ater –, o que asseguraria a ela uma moral familiarista e submissa após a morte do marido Ehud, a personagem demonstra suas tentativas de mudança e subversão da ordem ao colocar-se em um constante estado de reflexão. Vez ou outra, tais indagações ultrapassam os limites da casa e Hillé expõe-se à janela, assustando os vizinhos e tornando pública a nudez de seu corpo:

senhora D, senhora D, olhe, dois pãezinhos para a senhora, fui eu mesma que fiz, sou sua vizinha, se lembra? Olhe senhora D, não pode se trancar assim, a morte é coisa que não se pode dar jeito, né, o senhor Ehud ficaria triste lhe vendo assim, tá 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 assusta minhas crianças, ai ai senhora D não faz assim agora, isso é coisa de mulher desavergonhada, ai que é isso madona, tá mostrando as vergonhas pra mim, ai ó Antonia, ó Tunico, só quis dar o pão pra ela e olha como ficou, tá pelada, ai gente, embirutou, credo, nossa senhora, é caso de polícia essa mulher (...) não tá vendo que o demo tomou conta da mulher? Porca, exibida cadela, ainda bem que é só no pardieiro dela que mostra as vergonhas. (HILST, 2001, p. 28)

De acordo com essa passagem, percebemos como Hilst se utiliza metonimicamente da voz da vizinha como representativa de valores patriarcais, balizados pela “boa moral da mulher”, sua pureza religiosa e a Igreja – instituição marcada por um “antifeminismo profundo de um clero pronto a condenar as faltas femininas à decência, sobretudo em matéria de trajes, e a reproduzir uma visão pessimista das mulheres e da feminilidade” (BOURDIEU, 2011, p. 103). Ademais, há que se destacar também um processo sistemático de condenação ligado diretamente ao habitat¹⁸ de Hillé, que é bicho e caso de polícia, porque expõe o corpo, ainda que nos limites da própria casa. O próprio corpo parece não ser um limite básico e, sendo assim, insuficiente para demarcar a autonomia do indivíduo. Mesmo quando aparece sem suas “máscaras de focinhez”, as expressões de Hillé provocam os mais variados comentários por parte da vizinhança, os quais tentam denegri-la, associando aspectos de sua fisionomia a animais que causam nojo: “É uma sapa velha. Viu a pele pintada? É sarda. Ainda tem umas boas tetas. Credo, tetas de sapa” (HILST, 2001, p.40). Ou ainda:

sabe que o mocinho verdureiro passou hoje pela janela dela e a porca quis tocar a cabeça do boneco?
por que ele é bem bonitinho o boneco verdureiro
quem que cê disse?
o Zico, tô te dizendo, a bruxa quis afagar a cabecinha dele, hoje ela tava sem máscara, com a cara dela mesma, toda amarfanhada, e aquela blusa cor de bosta toda trançada, o mocinho olhou com o zoio assim ó, parou, e cuspiu na mão dela
credo, que gente ruim também
tu defende a porca?
é caridade, né gente, a mulher tá sozinha, escurecendo (HILST, 2001, p.75)

As pessoas, revestidas de maldade, veem crueldade no menino que cospe na mão de Hillé. A passagem ressoa uma ironia, pois todos são cruéis. Além disso, o excerto nos é narrado por uma das vizinhas, o que permite a possibilidade de vozes narrativas. Vale mencionar ainda que, em *A Dominação Masculina* (2011), Pierre Bourdieu

¹⁸ Ao invés de ambiente ou espaço, utiliza-se aqui o termo habitat a fim de aludirmos à condição animalesca atribuída à Hillé pela vizinhança.

estabelece que a dominação de gênero está no centro da economia das trocas simbólicas e constata que tal prática já está materializada, vitimizando tanto homens quanto mulheres. O corpo é, portanto, a) o lugar onde se inscrevem as disputas pelo poder, é nele que o nosso capital cultural está inscrito, é ele a nossa primeira forma de identificação desde que nascemos – consequentemente, o nosso sexo define a condição que nós, enquanto sujeitos, assumiremos (dominados/ dominadores); e b) é também o locus da dominação, mas o pensamento, após libertar-se do discurso dominador (ainda que liberdade signifique perceber essa preleção ou a incessante busca por respostas outras e atitudes que impulsionem o sujeito a romper com o incômodo da prática centralizadora), não.

Vale ainda observar a dedicatória de Hilda Hilst em *A obscena Senhora D*: “Dedico este trabalho, assim como o anterior, *Da morte. Odes Mínimas*, e também meus trabalhos futuros (se os houver) à memória de Ernest Becker, por quem sinto incontida veemente apaixonada admiração”. Ernest Becker, antropólogo cultural, escritor e estudioso da interdisciplinaridade científica, é autor, entre outros livros, de *A negação da morte* (1973, p.29), pelo qual ganhou o prêmio Pulitzer em 1974. Como escreveu Becker, o referido livro é “uma rede de argumentos baseados na universalidade do temor da morte”. O medo da morte acompanha o homem desde que se dá conta das primeiras noções de mundo, é a mola mestra de suas atividades e a principal fonte de angústia.

Assim, logo no começo do texto *A obscena senhora D*, Hillé recupera diálogos e lembranças do marido morto, explicitando, por exemplo, seu desejo de compreender vida e morte “nos visíveis cotidianos, no ínfimo absurdo”. Sendo Ehud seu principal interlocutor, essa fala, como muitas outras, parece orientar o leitor a buscar nas dobras dos diálogos recuperados por ela uma maneira de se conduzir a leitura do romance. A recuperação da voz de Ehud, em coisas que ele lhe disse e vice-versa, atenua o medo do desconhecido:

um dia a luz, o entender de nós todos o destino, um dia vou
compreender, Ehud
compreender o quê?
isso de vida e morte, esses porquês (HILST, 2001, p.18).

Hillé foi morar no vão da escada um ano antes de Ehud morrer, desse modo, após sua morte, as respostas para muitas de suas indagações ficam sem o retorno daquele que

mais se aproximava de suas inquietações. Perante isso, pode-se dizer que as figurações animais aparecem desde o começo da narrativa, pois EHUD está associado aos peixes do aquário:

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 (HILST, 2001, p.19)

A atenuação dessa ausência se dá quando Hillé recorre a recortes de peixes pardos de papel que exercem função dupla: substituem o par de peixes que morrem no mesmo dia que EHUD e oferecem companhia a ela enquanto vive no espaço-morto da escada. Nas palavras da senhora D, ao perder o marido, resta-lhe apenas coisas baças: “peixes pardos, frutas secas, sacos, ferrugem, esterco” e “seu próprio barro: a carne” (HILST, 2001, p.31).

Além de Hillé, a presença dos peixes de papel é a única coisa que habita a Casa da Porca até o momento em que a Senhora P passa a conviver com Hillé. Considerando as acepções místicas e cristãs que se associam a este animal – o único de vida aquática em toda a narrativa –, percebemos que, dentre os bichos que Hillé apreende em si e para si, os peixes são os únicos seres não humanos que ganham forma. Ainda que de papel, é curioso notar que animais de corpo tão escorregadio sejam os únicos capazes de serem construídos artificialmente pelas mãos de Hillé. Em momento de abandono, eis uma ação da personagem: “toco dentro das águas os peixes pardos, esfarelam-se é preciso recortar os novos, talvez deva usar um papel mais encorpado para resistirem mais tempo dentro d'água”.

Mediante a essa primeira aparição da figura animal na obra *A obscena senhora D*, e considerando a constante artimanha de Hilda Hilst em articular seus narradores de modo não linear, nota-se a recorrência de dois dos elementos mencionados por Eliane Moraes – o menino e as bestas –, o que nos levam a refletir sobre a narrativa e suas implicações com o não humano. Como já foi dito, a nosso ver, o caráter do “bestial” é perpassado aqui por uma linguagem e acepção menos pejorativas, o que justifica mapearmos uma animália que dialogue com as demandas de Hillé e não um bestiário. Afinal, sua zooimaginação não contempla a monstruosidade, mas, antes, busca recuperar e/ou esboçar a semelhança da miséria humana em espécies que são também submetidas ao sofrimento, ao abandono.

Assim, esses dois símbolos – constantes em seu próprio imaginário – funcionam nessa narrativa de Hilst como imagens, numa perspectiva heideggeriana, de descontinuidade, tendo a consciência da fragilidade do conceito de representação em si; desta forma, diluem-se um no outro, realçando tanto a impureza do porco quanto a inocência do menino.

Hilda Hilst parece, então, estabelecer um borramento de hierarquias dessas duas criaturas distintas, cujos desdobramentos simbólicos neles envolvidos constituem figuras que, assim como a protagonista, “ao serem confrontadas uma com a outra, deixam entrever um insuperável campo de tensão” (MORAES, 1999, p.116)

Tal tensão se torna cada vez mais sensível ao nos depararmos com a instabilidade de nomes versus possíveis significados em torno da personagem, esta, antes de ser uma pessoa, é mostrada como uma desastrada lembrança de si mesma – desde “alguém-mulher caminhando levíssima entre as gentes¹⁹”, a alguém vista como “porca”, a louca, senhora D –, podendo ser aludida até mesmo pelo apelido de senhora Ilha. Para Alcir Pécora (2010, p.14), proliferam entre as personagens hilstianas nomes inverossímeis e estranhos, normalmente iniciados com a letra H (Hamat, Hiram, Hakan, Herot, Hemin), revelando que estes “são flexões de Hilda, como também a personagem Hillé”, não adquirindo, nelas mesmas, “qualquer tipo de profundidade psicológica”. Desta feita, não nos parece um equívoco ou algo gratuito considerar este empenho de Hillé em assumir esta outridade animal, adentrando, via linguagem, uma dicção narrativa constitutiva, não meramente decorativa de sua estranheza.

É em virtude de sua estilhaçada identidade que Hillé se paralisa e se enclausura em si mesma. Em *O animal que logo sou*, Derrida nos oferece uma reflexão de Walter Benjamin bastante pertinente sobre este jogo com o nome:

Ser nomeado, diz Benjamin, e mesmo quando aquele que nomeia é um igual dos deuses, um bem-aventurado, ver-se dar seu próprio nome, é talvez deixar-se invadir pela tristeza, a tristeza mesmo (que teria então sempre por origem essa passividade do ser nomeado, essa impossibilidade de se reapropriar de seu próprio nome) ou ao menos por uma espécie de pressentimento obscuro da tristeza. Seria ainda, melhor dizendo, por um pressentimento de luto” (DERRIDA, 2002, p.43)

Interessantemente, mais uma vez em Hilst, o contraditório toma lugar, e o batizar se aproxima da sensação de perda. Ehud bem como a vizinhança representam, em suas

¹⁹HILST, 2001, p.20

posições sociais, um discurso, predominante da ordem prática, mais racional – haja vista a moralidade implícita aos termos pejorativos utilizados em relação ao comportamento de Hillé. Destarte, a identidade de Hillé é posta em evidência e tornada fixa pela expectativa geral, o que pode ser notado desde o título do relato. Desde o primeiro instante da narrativa, a sensação de deslocamento na voz da narradora-personagem diante de um “Incognoscível”, um algo que a desamparada Senhora D não sabe nomear, nos acompanha:

Vi-me afastada do centro de alguma coisa que não sei dar nome, nem porisso irei à sacristia, teófaga incestuosa, isso não, eu Hillé também chamada por Ehad A Senhora D, eu Nada, eu Nome de Ninguém, eu à procura da luz numa cegueira silenciosa, sessenta anos à procura do sentido das coisas. (HILST, 2001, p.17)

Fica claro que, gradativamente, mais ela se distanciara do humano e mais se aproximara de sua contrapartida, o animal. Na trama há um núcleo central a ser reencontrado, mas que parece se ocultar dela em virtude de um paradoxo – Senhora Derrelição – reduzida a apenas uma letra D, “doce curva comprimindo uma haste, verticalidade sempre reprimida” (2001, p.29).

Desta forma, fica clara a reversão de hierarquias no texto – Hillé se colocará no comando desta reversão a qual será veiculada pela projeção do animal enquanto tendo status de sujeito, ao mesmo tempo em que o sujeito, assim diminuído, ironicamente, vai se aproximar do divino, silogisticamente, a ser rebaixado.

Neste diapasão, igualmente, a divindade cristã que ela tanto procura e tenta compreender é questionada. A ela corresponderia uma multiplicidade de termos estranhos presentes na obra que intentam (des)caracterizá-la ao longo do texto. Assim Hillé nos apresenta variados nomes para o divino: “Aquele nada tem a ver com isso”, “Este aqui dentro”, “Este”, “O Luminoso”, “O Vívido”, “O Nome”, “o Mais”, “o Incomensurável”. E, em contraponto, a figura grotesca do porco tornado um deus-menino é explorada. O Menino-Porco e a dita porca chagada estabelecem uma relação paródica que reverterá a hierarquia do discurso religioso.

Diante disso, considerarmos relevante a presença animal em A obscena senhora D, elencamos aqui determinadas figurações animais ilustrativas da subjetividade de Hillé.

Desta feita, pode-se dizer que: o(a) porco(a), sendo a figura mais significativa, bem como a tríade búfalo, zebu, girafa, e até mesmo os peixes do aquário, simulados em papel, são utilizados como alavanca para as diversas inquirições da personagem relativizando-se a identidade desta em face de seu pressuposto abandono, ou seja, a de viúva e/ou vítima – a qual, ao mesmo tempo que parece querer suscitar uma compaixão geral, utiliza este veículo para escarnecer de todos.

Podemos ver, portanto, como todas essas criaturas relacionam-se de modo muito particular com a protagonista em questão. Primeiramente, podemos considerar essa ideia de limites no texto a partir da projeção da figura suína através do par figurativo porco/porca. Sabe-se que a simbologia do porco remete a tendências impuras e obscuras, as quais esbarram em comportamentos de gula e/ou ignorância, em que a atribuição de “sorvedor”, comumente associada a ele, mostra-se como um bom exemplo. A propósito desse aspecto, pode-se mencionar a parábola bíblica²⁰, segundo a qual não deve o cristão lançar “pérolas aos porcos”. Visto que tal passagem ensina que as verdades espirituais sejam reveladas apenas àqueles dignos de recebê-las e aos capazes de apreendê-las, a palavra divina não deve ser semeada entre aqueles que, como Hillé, confrontam o discurso sagrado. A esta, a porca e louca da vizinhança, o conhecimento de Deus não seria permitido; haja vista sua atitude de interrogar a sedimentada tradição, do ritual eucarístico:

Engolia o corpo de Deus, devo continuar engolia porque acreditava, mas nem porisso compreendia, olhava o porco-mundo e pensava: Aquele nada tem a ver com isso.” (HILST, 2001, p.19).

(...)

na sombra, Hillé se faz mais sábia, pesa, mergulha em direção às conchas, quer abri-las, pensa que há de encontrar as pérolas e talvez encontre, mas não suportará, entendes? te falo ao ouvido, não há coisa alguma dentro delas das conchas? dentro da pérolas, Ehud, nada, ocas, entendes? (HILST, 2001, p.69)

O diálogo anterior é uma passagem em que o pai de Hillé pede a Ehud que cuide da filha, afastando-a do escuro, das dúvidas, visto que é do comportamento da personagem sondar o desconhecido. Ao modo do porco, Hillé tenta devorar tudo o que

²⁰Em Mateus 7:6, temos: “Não deis aos cães as coisas santas, nem deiteis aos porcos as vossas pérolas, não aconteça que as pisem com os pés e, voltando-se, vos despedacem”.

se apresenta a ela, e o faz desestabilizando a pretensa seriedade dos textos; na narrativa, este se torna um signo da manifestação de Deus, tomando um formato que vai do grotesco ao sublime, e vice-versa.

Portanto, acredita-se que o porco dialogue de modo satírico com as escrituras, em termos da configuração do cordeiro no texto bíblico como um animal doméstico privilegiado. Isso porque, assim como o cordeiro, o porco é visto como um recurso de subsistência, servindo-nos através do sacrifício de sua carne; no entanto, na tradição judaica, promover esse animal de “patas fendidas” constitui como um aviltamento da crença. Essa jocosidade mostra-se, então, não só meramente decorativa, ou expressiva, mas antes, constitutiva do texto revolucionário proposto por Hilst. Podemos perceber isso em uma passagem que Hillé projeta a dupla servilidade desse animal:

Se a gente mastigasse a carne um do outro, que gosto? E uma sopa de tornozelo? E uma sopa de pés? A comida não se põe pé-de-porco? Por que tudo deve morrer hen Ehad? Por que matam os animais hen? Pra gente comer. É horrível comer, não? Tudo vai descendo pelo tubo, depois vira massa, depois vira bosta. (HILST, p.42)

Nesse contexto o porco configura-se, então, como um ser sujeito ao sacrifício. Além disso, o homem se integra como parte inexorável da cadeia alimentar, assumindo um papel ao lado do mais impuro dos animais.

A partir disso, através de sua autoprocuro, a personagem começa a perceber sua animalidade interiorizada face à estranheza que tem dos demais.

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, tentando chegar perto do macio, do esconso, branco lúcido do teu osso, diante de minha mãe fui apenas pergunta, altaneria, paradoxo, Hillé diante do pai foi o segredo, a escuta, a concha, o que é paixão? (HILST, 2001, p.29)

O fragmento acima permite elucidarmos o quão meticulosas são as escolhas de elementos não humanos para construir a identidade de Hillé. A perspectiva de outro narrador – não é a voz de senhora D – nos afirma que, para o pai, Hillé fora silêncio e concha. Por excelência, a concha evoca as águas onde se forma, ligando-se, assim, à

ideia de fecundidade e de libido. Recapitulando a ocasião em que o pai de Hilda, já acometido por um de seus surtos esquizofrênicos, implora à filha por “três noites de amor” (CADERNOS, 1999, p.26). No entanto, em razão do viés crítico adotado neste trabalho, não nos prenderemos em analisar mais profundamente esse aspecto em particular, mas sim o jogo das palavras em torno do não humano.

Além da denominação imposta por Ehud, a busca vertiginosa de Hillé em prol de si mesma se dá a ver também pelas caracterizações a que está sujeita por parte da vizinhança, dos pais e de pessoas com as quais conviveu. Como se vê, a perspectiva dos pais sobre a personagem não demonstra quaisquer traços de animal – o que talvez se explique pela vertente biográfica, devido à ausência do pai e o pouco contato com a mãe, visto que Hilda estudou por muito tempo em colégios internos; ou porque como “cria”, os pais não fizessem distinção da animalidade presente em Hillé. Entretanto, ao percorrermos outras memórias da protagonista, notamos que a relação estabelecida entre a mãe e Hillé nos oferece um sentido importante sobre a temática do olhar:

olho o olho dos bichos frente ao sol de graus 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 (HILST, 2001, p.30)

Quando criança, Hillé se sensibiliza profundamente com a “aguadura” no olho dos bichos – que poderíamos traduzir na imagem de um abandono úmido que, naturalmente, se recosta náufrago no olhar-ilhado animal – e pergunta à mãe sobre esse olhar que, de acordo com Derrida, nos leva a ver “o limite abissal do humano”:

que foi Hillé?
o olho dos bichos, mãe
que é que tem o olho dos bichos?
o olho dos bichos é uma pergunta morta.(HILST, 2001, p.30)

O olhar do animal devolve à pequena Hillé uma sensação de desconforto: não responde, não pergunta. Hillé parece capturar nos olhos dos bichos a atividade de ser vista e não olhada, percebida – por isso, essa passagem caracterizar o primeiro momento

de percepção da outridade animal. O registro poético de A obscena senhora D, como se sabe, não é uma narrativa linear, logo, o processo de internalizar o drama da personagem se faz, às vezes, como se estivéssemos recolhendo estilhaços perdidos por ela na caminhada empreendida em direção ao Menino-Porco. É desse modo que o melancólico olhar dito “animal” se torna um registro na subjetividade de Hillé e a faz perseguir o olhar do outro em momentos posteriores de sua vida²¹. Essa “perseguição”, vale ressaltar, denota a pura vontade de encontrar respostas.

O olhar dos outros leva Hillé a enfrentar as fronteiras que cada um desses delimita para ela. Ora como porca ruiva, jovem, rondando os restos e os rostos em ambientes nos quais se destacava pela tonalidade de seus cabelos; ora como porca acinzentada, característica típica da velhice, remetendo aos cabelos que se embranquecem, sem viço, corroborando com a imagem desleixada, impudica e matizada por cores pardas, a que muitos disseram ter tomado conta da senhora D após sua mudança para o vão da escada.

No entanto, Hillé também tem uma visão sobre si mesma que acampa no território das aproximações com o animal, mas que supera a frivolidade do que é ser comparada a animais de feições repugnantes ou, frequentemente, malvistas pela sociedade. É curioso notar que a senhora D gera no outro (a vizinhança e aos muitos outros a quem conheceu) uma repulsa que parte exatamente desses outros, das gentes com as quais não pactuam com as perspectivas.

Paralelamente à tendência de manter uma tensão irresolvível em relação à subjetividade através da figuração suína, percebe-se também que essa possibilidade pode se dar via outras esferas do mundo animal. Assim, duas espécies são elencadas também com uma função constitutiva de expressão da descontinuidade, estabelecendo um novo jogo de caracterizações: as figuras do búfalo e do zebu. Interessante notar que ambas estão em uma relação de débito uma com a outra, posto que o zebu, originalmente, fora búfalo. Essa pertinente observação é uma colaboração do professor Adélcio Cruz, segundo o qual a questão de evolução se mostra importante para a economia do texto, visto que o que os diferencia é a submissão adquirida, através de um processo seja de força seja de ordem circunstancial.

²¹ Hillé andam estranhando teu jeito de olhar que jeito? você sabe é que não compreendo não compreende o quê? não compreendo o olho, e tento chegar perto (HILST, 2001, p. 21)

Assim, na caminhada sem fim em que procura pelo Menino-Porco, Hillé assume indícios de querer pertencer – ou percorrer – a outridade animal, pactuando com os bichos:

Não pactuo com as gentes, com o mundo, não há um sol de ouro no lá fora, procuro a caminhada sem fim, te procuro, vômito, Menino-Porco, ando galopando desde sempre búfalo zebu girafa, derepente despenco sobre as quatro patas e me afundo nos capins resfolegando, sou um grande animal, úmido, lúcido, te procuro ainda, agora não articulo, também não sou mudo, uns urros, uns finos fortes escapam da garganta, agora sou búfalo mergulho, uns escuros (HILST, 2001, p.25)

Primariamente, o búfalo é um animal que se projeta por ser uma figura representativa de força. Através desse excerto, podemos notar como a escritora Hilda Hilst busca uma maneira de esbarrar na outridade animal. Segundo Maciel (2011, p.8), o registro poético-ficcional sobre animais legitima o desafio à imaginação independentemente da via de acesso a ser escolhida na escritura, “seja pela via dos devires e metamorfoses, seja pela tentativa ilusória de figuração ou de incorporação de um corpo ou subjetividade alheios”. Pode-se dizer que ao tentar promover o encontro com a outridade animal, que ao mesmo tempo a constitui, Hillé utiliza “a linguagem deles adequada”, mencionada por ela mesma em um diálogo com EHUD.

É adequando-se à linguagem “deles” – de uma gente que a personagem parece não querer ter semelhanças, visto que não pactua com elas e com o mundo lá fora, ou seja, à nossa linguagem –, que ela vem afirmar as camadas de sua fragmentada identidade de “alguém-mulher”. No entanto, para falar de si, inicialmente, a Senhora D inscreve nos limites da linguagem a experiência comum do nascimento, enfatizando esse traço da anatomia profunda entre viventes humanos e não humanos.

Dessa forma, antes mesmo de anunciar seu “eu búfalo”, Hillé descreve uma cena que muito se aproxima do parto de um grande mamífero e se assume como um grande animal úmido. Como se vê, Hillé não assimila a umidade, os restos de um pós-parto a uma reação de repulsa, pois parece estar vivendo uma crise com a humanidade. Nesse processo, ela parte, então, da intersecção entre ela e o bicho para tentar sair de si.

Considerando que a metamorfose seja um símbolo de identificação em uma personagem em via de individualização, que ainda não assumiu a totalidade de si nem atualizou as suas potencialidades (CHEVALIER, 2002, p. 609), pode-se dizer que ocorre aí, semelhantemente ao modo de Kafka, uma metamorfose, ou antes, uma passagem de uma criatura a outra, com limites não muito definidos. Embora não ocorra uma transformação literal e completa da mulher em búfalo, as marcas da tentativa de romper consigo mesma, evidenciam-se também no plano discursivo.

Quando Hillé dirige-se ao seu interlocutor, o Menino-Porco - a quem julgamos ser uma espécie de divindade para ela -, constatando que o procura ainda, fica claro que há uma demonstração de que algo nela ainda permanece na dobra de seu aspecto humano, ou seja, a procura pelo sagrado. A respeito, vale dizer, a poesia presente na fusão da figura pueril de um menino e de um porco deixa um rastro para reconhecermos nela o que disse em uma entrevista a Leo Gilsom (1999, p.116), palavras que vão ao encontro desse nosso ponto de vista: “todo exterior é perecível, só a tentativa humana de relação com o infinito que é permanência”.

Além de a procura pelo divino via presença do animal ser um aspecto típico do ser-vivente Hillé, outro traço a diferencia na composição do seu eu búfalo: o da ausência/presença da linguagem tanto no plano da articulação quanto representação mimética. Lê-se, em certo momento, que é o búfalo agora diz “também não sou mudo, uns urros”. Como se expressar à maneira do animal, fora sistematização inerente à linguagem humana? Apesar de eles não compartilharem um registro comum de signos, Hilda Hilst nos apresenta essa possibilidade, ao ocultar o verbo “ser” e substituí-lo pelo sintagma “búfalo”; estabelecendo, assim, um jogo de sintagmas nominais na caracterização dessas duas identidades.

Logo, a categoria bovina vem ocupar a posição que seria de outro sujeito, o qual se assemelha a um eu lírico. Junto a isso, pode-se teorizar também que a permuta poética, no interior do trecho referenciado acima, abre o humano para formas híbridas de existência – (eu) sou um grande animal / eu (sendo) búfalo mergulho – ao elipsar, e assim, repensar o sujeito principal, Hillé-humano. Relacionado a isso, Maciel (2011, p.96) indaga até que ponto podemos falar de uma subjetividade propriamente animal. Certamente, não é uma instância reservada apenas ao ego, aos dotados de vontade e de

uma razão com feições cartesianas. Assim, esse “efeito de subjetividade²²” presente na escrita de Hilst encarna a outridade animal como uma subjetividade possível, ainda que esta seja inventada.

Maciel afirma ainda que os poetas mais instigantes são aqueles que pensam e poetizam os animais através da linguagem verbal sem, no entanto, colonizá-los ou colocá-los a serviço da soberania humana. Porém, a especulação de uma possível fala animal só é viável dentro dos limites e do domínio da linguagem humana. Embora acreditemos que outras subjetividades devem, sim, ser inseridas no âmbito artístico, desvincular-se do aparato que rege o discurso – de sujeitos e subjetividades – é falho. Afinal, a linguagem que temos como referência continua vinculando a subjetividade e a organização estética também do humano.

A exemplo disso, podemos retomar a ação efetuada pelo eu búfalo inclinado a mergulhar. Imergir na água configura uma atitude de sobrevivência de diversos animais, inclusive o humano, com a diferença de que para este, especificamente em *A obscena senhora D*, o mergulho sugere implicações na vivência da personagem e do fluxo de pensamento que constitui a narrativa, por vezes suspenso por EHUD com suas falas assertivas: “Senhora D, a viva compreensão da vida é segurar o coração. me faz um café”. Hillé continua:

E nos escuros, eu búfalo não temo, sou senhor de mim, não sei o que é escuro mas estou amoldado, a água nos acostados, deslizo para dentro de mim, encantamento de um focinho de águas, nem te pressinto, vibro as patas, sou senhor do meu corpo, um grande corpo duro, eu búfalo sei da morte? eu búfalo rastejo o infinito? segurar o coração foi isso que você disse? (HILST, 2001, p.25-26)

Como já dissemos, a explicitação do limite do humano e do búfalo ocorre na sequência do mergulho de Hillé, rumo a sua transformação. Tal imersão é bastante expressiva em virtude da simbologia atribuída ao elemento da água, por aludir ao mito de Heráclito, e pela relevância do arquétipo animal em representar as camadas do inconsciente e do instinto. Por sua vez, a água representa a infinidade dos possíveis, mergulhar nas águas, para delas sair sem se dissolver por completo, salvo por uma

²² Retomamos o referido termo das concatenações de Maciel sobre Derrida. Em seu ensaio, a teórica explicita que o filósofo justifica em uma entrevista concedida a Jean-Luc Nancy por que preferia o termo “efeito de subjetividade” aos termos “sujeito” e “subjetividade”. Segundo ele, o discurso sobre o sujeito continua vinculando a subjetividade ao humano. (MACIEL, 2011, p.96).

morte simbólica – que não é o caso de Hillé nesse excerto, mas justamente o contrário: temos a construção imagética que remete ao nascimento e não à morte –, é retornar as origens, carregar-se de uma primitividade que o animal vem explicitar.

O mergulho sugere uma faceta nova, uma fase de regressão passageira que culmina em uma fase progressiva de reintegração²³. É a essa reintegração, a esse Todo, que Hillé parece querer pertencer. Desse modo, combinando esses aspectos, podemos afirmar que as implicações do mergulho alcançam tanto o nível físico (“nem te pressinto, vibro as patas, sou senhor do meu corpo, um grande corpo duro”) quanto na lógica anterior – e interior – de Hillé. Ironicamente, em se tratando de um elemento fluido, tal totalidade parece cada vez mais distante.

Logo após a submersão, surgem diante do búfalo uns escuros, que na perspectiva de búfalo-Hillé é algo que o bicho não sabe se é esse o nome, mas, ainda assim, sabe reconhecer o que é essa privação de luz. Em relação a esta especificidade da linguagem animal levantada pela narradora, é curioso atinar para uma semelhança que coloca Hillé e seu eu búfalo em uma mesma condição no que tange ao ato de nomear. Ambos afirmam que não sabem nomear alguma coisa – ou o centro do qual se viu afastada ou o escuro a que o bubalino se encontra amoldado. Dito de outro modo, tal similaridade equivale a dizer que ambos se encontram privados de poder/conseguir nomear, de se nomear²⁴.

Aliás, a hesitação em torno dessa atitude de se nomear algo e alguém nos lembra Derrida quando este afirma que o ato de nomear é um ato de posse. Possuir e domar, ter e reter estariam implícitos nesta articulação, como ocorre no Gênesis, quando Deus cria e ao mesmo tempo ‘nomeia’. No caso de identidades vazias, ou indefinidas, a dificuldade em se dar um nome mostrada no texto é então pertinente.

Nesse escuro, que nos remete aos abismos e deslizamentos mencionados por Bataille, só podemos suscitar uma visão em que não se vê nada, já que o objeto dessa percepção é um deslizamento que parte das coisas que não têm sentido se estão sós e vai “ao mundo pleno de sentido implicado pelo homem que dá a cada coisa o seu sentido” (BATAILLE, 1993, p.21-22). Frente ao desconhecido-vertiginoso, o animal se vê, se sabe; já o homem se empenha em reconhecer-se ao deslizar para seus escuros (“deslizo

²³ CHEVALIER, 2002, p.15.

²⁴ DERRIDA, 2002, p.43.

para dentro de mim²⁵”), eis uma demarcação da passagem entre Hillé e sua máscara búfalo.

É interessante esse exercício feito por Hilda Hilst, porque seu texto não se condiciona em mero “regionalismo” forjado pela fala animal. O que se torna evidente na voz desse não humano literário é a habilidade de Hilst em domar a linguagem sem feri-la. Desse modo, quando não é possível pensar, e nomear, como o animal, o discurso hilstiano autentica, mais uma vez, os apontamentos de Bataille quando este diz que a escrita da animalidade só pode se manifestar enquanto uma “mentira” poética. Assim, ante o escuro e o gesto de poetizar o búfalo, percebemos também que o aparecimento total do animal não se concretiza porque não há a substituição efetiva da consciência de Hillé. Afinal, para o filósofo, o aparecimento de uma coisa nunca é concebível a não ser em uma consciência substituta a minha, por exemplo, se a minha desapareceu.

Nesse contexto, vale trazer as palavras de Derrida que se voltam para a poesia presente em seu artigo “Che cós’è la poesia?”, de 1988, no qual o filósofo seleciona como cerne da discussão a imagem de um ouriço solitário que se enrola em si mesmo ao ser lançado em plena rodovia, como se fosse uma bola de espinhos. Passando pelas adversidades da estrada, ele ora se protege ora se desenrola, abrindo-se como ameaça a quem ousa encostá-lo. Frente a essa qualidade de se expor e de se retrair, Derrida afina a analogia desta ao estado do poema. Nas palavras dele: “não há poema que não se abra como uma ferida, mas que não abra ferida também²⁶”. Não existe, portanto, poema sem deslize, sem desvio ou acidente.

Aliando-nos à declaração derridiana, notamos a semelhança entre a memória de Hillé e a emblemática movimentação do ouriço-poema no plano da narrativa. Isso porque os diálogos entre Hillé e Ehad são resgates feitos pela personagem que ora se abrem à presença de um interlocutor ora o pensamento de Hillé é o único fio condutor de seu monólogo interior. É assim que, ao voltar a si, após imaginar-se na pele de um grande búfalo, Hillé retorna à fala do marido: “segurar o coração foi isso que você disse?”, ao que ele acrescenta “e pedi um café também”. Percebe-se que anteriormente a Senhora D estava imersa em seu fluxo de consciência, porque, após lembrar uma crítica proferida contra suas inclinações pessoais,

²⁵ Já mencionamos aqui o pensamento de Bataille sobre a relação da poesia e animal. Segundo ele, a poesia não descreve nada que não deslize para o incognoscível.

²⁶ DERRIDA, Jacques. *Che cós’è la poesia?*. IN: *Inimigo rumor*, n.10. Rio de Janeiro:7Letras, 2001. p.115.

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 modernosos controlando o mundo, o ouro saindo pelos desodorizados buracos, logorreia vibrante moderníssima, que descontração, um cruzar de pernas tão à vontade diante do vídeo, alma chiii morte chiii, falemos do aqui agora (HILST, 2001, p.26)

Ehud a interpela: “falando sozinha senhora D?”. Em momentos como o mencionado acima, a conduta da Senhora Derrelição sugere que as colocações do marido para reinseri-la na realidade comum da qual se afastou são tão desnecessárias para ela quanto o pacto com o mundo lá fora. Hillé encarna o abandono em sua vida, de modo que qualquer comentário sobre beleza, vitrines ou sobre a impressão do marido em relação ao desgaste do tecido de uma saia que ele gostaria de ter comprado para ela soam como superficiais:

sabe, Hillé, você deve ver as pessoas, você deve foder comigo, deve se arrumar um pouco, outro dia vi uma saia longa dessas que você usa mas tao linda, uns frisos escarlates, o tecido amanteigado púrpura, entrei na loja e pensei em comprá-la (...) ia comprar mas aí vi pequenos esgarçados, tocando o tecido dava a impressão de que estava tostado do sol das vitrinas, parecia velho de perto, coisa usada, então não quis, mas deve haver outras, hen, não gostarias? (HILST, 2001, p.26-27)

Diante disso, a mulher se retrai novamente, tateando sua interioridade animal, recorrendo à figura bovina outra vez:

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, (HILST, 2001, p.27)

Diferentemente de seu eu que se admite asseguradamente búfalo, a voz narrativa de Hillé enquanto zebu se conjuga, ou se vê, como uma possibilidade. Se é zebu, possui em uma tristeza no olhar – esse sentimento de desgosto é apreendido pela perspectiva

externa, pelo olho humano. Hillé parte da premissa de que o olho fosco é melancólico. Como se não bastasse, a interação do zebu com seu meio determina também um cenário de desesperança, de amargura: ao animal resta seguir o comportamento do bando (“corro se outros correm”) e viver sob a lei de suas necessidades vitais (pastar na grama verde). Outro aspecto interessante a se pontuar é que a dicção animal do zebu não faz oposição entre ver e olhar.

Prosseguindo em suas figurações animais, quase que de um modo simultâneo à hipótese de ser zebu, Hillé designa-se como a sugestiva girafa, um animal que carrega no corpo o signo da elevação e da vigilância:

sendo girafa olho alto, estufa de langores, sobrepasso, sendo girafa no vão da escada encolho, franzida me agacho, sendo girafa te procuro mais perto (HILST, 2001, p.27)

A maneira como os bichos são situados na zoopoética catalogada aqui nos chama a atenção em virtude do tempo e modo verbal que os introduzem em cada passagem. A possibilidade poética de estar sendo girafa revela o momento atual de Hillé, demonstrando uma identificação quase imediata entre a senhora que se aloja no vão da escada e a elegante espécie da família Giraffidae. Além de ser o único animal a oferecer à Senhora D um pouco mais de calma, na maneira de se ver e de antever a alteridade animal, a índole pacífica da girafa difere-se do búfalo e do zebu em aspectos prenunciados no excerto.

Em razão de sua evidente verticalidade, projeta um passo acima na ascendência que Hillé vem almejando; estar mais próxima do alto, ver as coisas celestes encerra uma facilidade que Senhora D não poderia supor estando no plano inferior da escada. Por outro lado, a imagética de um animal tão altivo comprimido no vão da escada suscita a opressão que ronda Hillé.

Dito isso, é interessante que esta seja a única peça da animália que é apresentada declaradamente como um substantivo feminino. Assim, se levarmos em conta que se trata da obra de uma mulher que centra seu enredo numa protagonista que desafia o status quo de toda vizinhança, podemos dizer que os sintagmas relacionados a essa posição desafiadora da personagem nos levam a um diálogo com a teoria feminista dos

anos 90, porque a girafa se mostra de cabeça erguida, em posição, senão de poder, de observação crítica.

Ao mesmo tempo, notamos também a sensação de segurança que a girafa encontra estando recolhida no espaço-morto tão vivenciado pela personagem durante a narrativa; estudos de etologia afirmam que as girafas se mantêm de pé na maior parte de seu dia, deitando-se apenas quando se sentem plenamente seguras. Sendo girafa, não há a necessidade de encarar os olhos dos outros, os olhos de fúria e pompa dos homens – ao contrário: sendo girafa, Hillé pode procurar o olho do divino numa perspectiva mais próxima de onde supõe estar escondido o Porco-Menino ou o desconhecido.

Ao buscar o desconhecido, o Incognoscível e a sua interioridade – já que torna-se imagem nostálgica para si mesma –, Hillé percorre um caminho de aprendizagem em suas experiências de se imaginar com e através de diferentes outros. A presença dos animais reflete a dificuldade de se relacionar com a identidade humana, já que ela não nega sua aproximação com os bichos. Desse modo, o drama de Hillé recai mais em negar sua identificação com o humano, com a frágil e superficialidade deste, do que negar sua porção de animalidade. Para Hillé, reconhecer que o animal a habita não é tarefa árdua, pois, como a exposição de suas lembranças e questionamentos apontam, sua sensibilidade simpatiza de imediato com a vivência dos bichos.

Assim, ainda no que tange à capacidade de partilhar o ser da outridade animal, resgato mais duas passagens que, não só reforçam a ideia contida na epígrafe deste capítulo – Senhora D tem a capacidade de se imaginar como outro ser e escolhe exercer essa imaginação criadora –, mas também dialogam veementemente com dois aspectos das teorizações sobre o não humano: a questão da imanência e imediaticidade, e também da perspectiva animal ante a nudez do homem.

Para elucidar o primeiro caso, temos um episódio no qual a reação de Hillé explicita sua piedade e empatia para com os bichos:

vem vem depressa, Hillé, olha um bichinho tão delicado engolindo o
outro
tira, Ehud, não deixa, para
não grita, imagine, quem sou eu para decidir da vida e da fome de um
outro (HILST, 2001, p.36-37)

A fala de Ehad nos permite ver a diferença quantitativa que Bataille afirmava ser o único traço de distinção entre espécies animais. A delicadeza de um bichinho comendo outro supõe uma fragilidade ainda maior de sua presa, pois a força entre eles é, nas palavras do filósofo, “desigual”. A exemplo do leão, aludido em Teoria da religião, o animalzinho pouco resistente só assume sua “superioridade” perante o outro porque, especificamente nesse contexto, ele é “uma onda mais alta que inverte as outras, mais fracas”. Nessa cena, ao dizer que não pode responder pela vida de outro ser, Ehad manifesta uma consciência animal, ou uma consciência paródica das reflexões bataillianas de que “todo animal está no mundo como a água na água²⁷”.

Vale ressaltar que, quando dizemos que no texto de Hilst o mecanismo paródico está presente, isso não significa dizer que a personagem o faz com a mesma consciência e reflexão que propomos aqui. Isso porque, ao nos servirmos da lógica de Bataille, por exemplo, “a linguagem dos textos paródicos subverte a tradicional distinção menção/utilização: isto é, refere-se a si mesma, quer àquilo que designa ou parodia” (HUTCHEON, 1989, p.89). Como se sabe, a temática da morte é constante na obra de Hilda; a escritora parece abordar essa recorrência tão a fundo, que em alguns momentos até mesmo a consciência de Hillé sobre o assunto é tão profunda, que a personagem parece até ignorar que a condição do animal, enquanto alimento para outros, é “do jeito que está no mundo”.

Por outro lado, Hillé, em virtude de seu comportamento transgressor, desconstrói essa visão antropocêntrica de que “é essa mesmo a realidade do animal”. Se comparado às outras menções ao animal demonstradas anteriormente, nota-se que esse trecho, especificamente, não deixa pegadas poéticas de tal “bichinho delicado”. O que talvez se justifique pelo fato de que nesse diálogo com Ehad, o que se tem é a perspectiva direta do homem sobre o animal e não a apropriação de um corpo e subjetividade animal – pois, afinal, para o humano, engolir o outro significaria uma experiência de canibalismo que alguns de nós, humanos, não assimilamos em nossa cultura .

O outro fragmento caro à nossa apreciação da obra encontra respaldo, novamente, no pensamento de Derrida. Em O animal que logo sou, além de chamar a atenção para a potencialidade da poesia em atravessar os fins do homem para chegar-se ao animal, o filósofo também nos faz refletir sobre a nudez do vivente não humano e sobre a vulnerabilidade de nossa identidade perante os olhos de um gato, por exemplo, que nos observa nus:

²⁷ BATAILLE, Georges. Teoria da religião. Trad. Sérgio Goes de Paula e Viviane de Lamare. São Paulo: Ática, 1993. p. 20, 23, 25.

Tenho dificuldade de reprimir um movimento de pudor. Dificuldade de calar em mim um protesto contra a indecência. Contra o mal-estar que pode haver em encontrar-se nu, o sexo oposto, nu diante de um gato que nos observa sem se mexer, apenas para ver. Mal-estar de um animal nu diante de outro animal, assim, poder-se-ia dizer uma espécie de animal-estar (DERRIDA, 2002, p. 15-16)

Segundo ele, tal vulnerabilidade ocorre em vista do pudor que é resguardado pela nossa vergonha em nos sabermos despidos, diferindo da essência da nudez animal. Os bichos “não estariam em verdade, nus”, pois “eles são nus” (2002, p.17). Vale ressaltar que tais proposições de Derrida são apresentadas quinze anos após a publicação de *A obscena senhora D* em determinado colóquio; no entanto, não podemos deixar de exaltar a manobra poética executada por Hilda Hilst ao abordar a questão da nudez-pudor do animal/homem exatamente pelo viés da inocência infantil:

Por que a gente se veste? É feio ficar pelado? Eles dizem que é. Por quê? Olha a lagarta, ela tá pelada, coitada. (HILST, 2001, p.43)

O pronome “eles” utilizado no diálogo entre Hillé e Ehad ainda crianças coloca a fala em nome do outro. Ao modo irônico de Drummond, em sua crônica *O outro*²⁸, que resgata o fato de falarmos não em nosso nome, mas sim em nome do outro, sem que se possa determinar a identidade desse Outro, Hilda também ironiza a indeterminação deste quase institucional pronome “eles” que dita regras e dicotomiza aspectos morais. A conversa entre Hillé e Ehad, na infância, pontua o julgamento de “certo” e “errado” que “eles” conservam sobre a nudez. A lagarta pelada não abala a moralidade nem demonstra algum tipo de mal-estar por seu corpinho de futuro lepidóptero aparentar-se nu, mas antes funciona como um embuste poético para questionar a hipocrisia e os procedimentos da nossa cultura, na qual o homem é o “único a inventar-se uma vestimenta para esconder seu sexo” (DERRIDA, 2002, p.17).

Novamente, a interlocução de Hillé com Ehad se faz pertinente para nossas aproximações entre humano e não humano. Um pouco mais adiante dessa passagem da

²⁸ NASCIMENTO, Evando. Rastros do animal humano – a ficção de Clarice Lispector. In: MACIEL, Maria Esther. **Pensar/escrever o animal**: ensaios de zoopoética e biopolítica. Santa Catarina: Editora UFSC, 2011, p.117-148.

lagarta, quando já adultos, Hillé enaltece a sabedoria de Ehud em oposição ao olhar próprio: diferentemente do dela, cujos olhos são tão obscenos quanto o do Deus que vem procurando, ela afirma que o marido possui “o olhar de quem conheceu muito”, e que, por decisão própria, decidiu desaprender. Na sequência, Ehud assume o discurso da narrativa, tentando adverti-la: “procure a ti, não ao pai”. No entanto, Hillé o antecede com um lirismo fascinante, insistindo em ilustrar para ele como se sente ao procurar por si mesma:

sabes, Ehud, quando penso em procurar-me a mim, assoma um tropeço sem trégua, e afrontas no equilíbrio, pé e cara, e vejo os retratos lá longe, reduzidos, redutores também, a vida-retrato no funil do infinito (HILST, 2001, p.84)

Um tipo de cansaço parece se apropriar da fala do marido frente às obsessões metafísicas de Hillé:

isto é definitivo, Hillé, não pergunta mais, há tolices pestilentas acabando em perguntas, parênteses absurdos, notas ao pé da página tão serpenteadas, tão mexidosas, e outras quietas, quase severas, porejando apenas um levantar de sobrancelhas, um repuxão na boca, notas ao pé da página que não esqueces jamais, cada vez que te lembrás desejás repouso, extrema-unção, um passo à frente abismoso e último. O quê? O quê? Que coisa diz essa nota ao pé da página? (HILST, 2001, p.85)

Aparentemente, Ehud vê no comportamento de Hillé uma sobrevida: o excesso de perguntas e de busca pelo conhecimento são atitudes quase destrutivas, posto que, analogamente, a esposa se consome tanto pelo conteúdo das conotativas notas de rodapé de seu pensamento quanto pelo conteúdo de um texto principal. Assim, se atentarmos para as marcas linguísticas presentes na citação, podemos intuir que Ehud prenuncia o fim de Hillé: “cada vez que te lembrás, desejás repouso, *extrema unção*”.

Tal manifestação do marido funciona como o “sagra viático” que leva o cristão a suportar o trânsito à “casa do Pai” através da morte. No caso, Hillé não é ungida por oração ou pelas mãos dos sacerdotes, mas Ehud tenta proporcionar a ela prazeres carnis, coisas que agucem os outros sentidos do corpo:

torradas, Hillé, pepinos e geleias, um sanduíche novo pra você pensei pepinos e geleia porque, vê só, as cores são fantásticas, verde e rubro o prazer do olho faz abrir a boca, claro, e olhe, senhora D, ninguém no mundo te fará esses sanduíches, um gozo ameno (HILSLT, 2001, p.85)

Como não poderia deixar de ser diferente em Hilda Hilst, o que ocorre aí é, outra vez, um ato de transgressão do sagrado instituído da unção dos enfermos; Hillé desconversa, pedindo que EHUD a escute sobre o que lera em determinada nota de rodapé, no entanto, sequer é ouvida por ele que continua seu discurso nostálgico sobre as coisas que poderia oferecer à mulher.

Esta última evocação de EHUD que temos na narrativa é o ponto de transição para o encontro entre Hillé e a porca que escapulira do quintal de alguém da vizinhança.

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 tem tantas, porca e louca se entendem. (2001, p.86)

De acordo com Marques (2009, p. 13), o “porco” simboliza uma “temporalidade finita”, pois sua execução já remete a “uma morte projetada”, com data definida. A partir do episódio descrito acima, a “Casa da Porca”, local habitado por Hillé, abriga a senhora P, como se fosse um santuário para esta criatura também subordinada à derrelição. Ao modo dos suínos, que conseguem escapar de caminhões que os carregam para o abate, fugindo do último dia do fim de suas vidas, a porca parda é resgatada pela senhora D, que oferece a esta roçados de focinho e “fungadas mornas” pelo braço. O contato entre porca e louca – para recapitular a voz da vizinhança que de longe elucida a relação entre animalidade e loucura, proposta por Foucault – proporciona um impulso para que Hillé saia do enclausuramento, de sua quase decomposição:

Tento sair da minha pulverescência, e olho longamente a senhora P. Me olha. É parda, soturna, medrosa, no lombo uma lastimadura, um rombo sanguinolento. Hoje pude me aproximar muito lenta, e como

diria o sóbrio: pensei-lhe os ferimentos. Roxo-encarnado sem vivez este rombo me lembra minha própria ferida, espessa funda ferida da vida. (2001, p.87)

Assim, quando assimila que o entendimento do outro só pode ocorrer a partir do momento que o sujeito o é (“E me vem que só posso entender a Senhora P, sendo-a”), Hillé sai de sua defensiva pulverescência e ocupa-se de si mesma ao sentir comiseração pela porca. Nesse ponto da narrativa, a senhora D fica a par do posicionamento que o Deus tão procurado por ela exerce sob as criaturas viventes:

Me vem também, Senhor, que de um certo modo, não sei como, me vem que muito desejás ser Hillé, um atormentado ser humano. E SENTIR. Ainda que seja o aguilhão de um roxo-encarnado aparentemente sem vivez (p.88)

A rigidez da morte se aproxima de Senhora D, que agora devaneia sobre a leveza da carne, sobre os nomes de seus cães e ainda sobre as vibrantes compreensões que se clareiam para ela, graças à mediação reveladora da porca chagada. Hillé reconhece em si a lastimadura e o rombo violento que percebe no corpo da Senhora P, estabelecendo a zona fronteira entre humano e inumano. Para Hillé, a violência inscrita na pele da porca soturna sangra tanto quanto as violências simbólicas de ter sido equivocadamente nomeada e abandonada por Deus.

O texto de Hilda em determinados momentos nos lança dentro de uma arquitetura teatral, como se fossemos espectadores da experiência interior de Hillé. Na cena final, temos a imagem de seus cães rodeando-a, esperando até o momento que ela não resista mais à dor:

incrível o sol de hoje e ela morrendo
à noite ela tem muita dor e é noite daqui a pouco
na luz vê-se mais a palidez, ela resiste até quando?
até amanhã, disseram
estranho, os cães ficam todos ao redor, eles sabem
sabem sim, os cães de Hillé sabem
como todos os cães
não
olha, até a porca vem vindo (HILST, 2001, p.89)

A exemplo, temos na mitologia grega caninos que eram considerados animais psicopompos, ou seja, animais que conduziam as almas após a morte, à maneira daqueles, os cachorros de Hillé a escoltam e completam o quadro de cortejo fúnebre junto à Senhora P. Tanto os cães quanto a porca figuram a domesticidade desses animais, o que os insere num âmbito de proximidade familiar mais próxima de Hillé.

Depois da presumida encenação do cortejo pelos animais domésticos, a híbrida narrativa hilstiana materializa a procura empreendida por Hillé, trazendo à boca de cena o lúdico e fugidio Menino-Porco que constantemente se evadia e atravessava o discurso reflexivo da senhora D. Em sua inocência sarcástica, o personagem-clímax – se assim, pudéssemos defini-lo – Porco-Menino esclarece a alguém da vizinhança o que foi Hillé em sua caminhada: um susto que adquiriu compreensão:

que cê disse, menino?
o que você ouviu: um susto que adquiriu compreensão. isso era Hillé.
(HILST, 2001,p.89)

Isso era Hillé. No entanto, o interlocutor do menino desconhece sua origem, suas referências. Ao se apresentar como Porco-Menino e declarar que é de longe, mas conheceu Hillé de perto – afinal, o menino-porco vivia dentro, conhecendo a fundo suas assustadas incompreensões –, recuperamos a figura sintética, mencionada anteriormente, do ser sagrado que encerra em si tanto a impureza do porco quanto a humanidade/inocência do menino. Portanto, considerando que Hilda Hilst opera com constantes relações de sentido, a fusão de um humano com o simbólico porco nos permite conjecturar uma leitura de que essa aparição manifesta a presença do Menino-Deus. Seja pelas alusões ao discurso do cristianismo seja pela correspondência direta que o porco possui com o fardo do sacrifício: tal aproximação ocorre pela via mais estreita em que a imagem bíblica do cordeiro imolado é substituída na narrativa pelo impuro suíno.

Através desta fascinante ironia, Hilda Hilst questiona a centralização de uma figura religiosa de modo a provocar regiões e reações que humano e não humano – a saber, animais e entidades divinas – compartilham. O esforço de Hillé em sondar os abismos próprios e os do outro toca, pela perspectiva literária e filosófica, as dobras

desses seres, diluindo, assim, os limites de animalidade e humanidade, entre sagrado e profano.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Pela nossa leitura de *A obscena senhora D*, reconhecemos o teor de transgressão, presente tanto no plano temático quanto no discursivo, inerente à obra da escritora. A tensão pela busca e frustração em se delinear um contorno rígido permeia o que diz sobre Hilda Hilst a fortuna crítica pesquisada, unânime em reconhecer esta impossibilidade em se enquadrar Hilst. Desse modo, Pécora e Rosenfeld foram trazidos à tona para realçar o caráter híbrido e multifacetado da escritora.

Se no final dos anos 60, Hilst percebe em si uma necessidade de expressar-se, para além dos limites do poema, lançando-se, na “emergência da ficção” – como revela ao amigo Caio Fernando de Abreu –, pode-se dizer que, em *A obscena senhora D*, a voz narrativa queira dar indícios de que o texto projete uma necessidade de escrever sobre a própria interdição.

Dentre desse aspecto, destacou-se o conceito de “ex-cêntrico” como constitutivo de uma voz que, contraditoriamente, se encontra inserida e marginalizada no seu tempo. Para lidar com este caráter de “off-centro”, as considerações de Linda Hutcheon sobre o cenário da pós-modernidade se revelaram importantes para a apreensão da personagem hilstiana. Explorando a consciência da linguagem, e propondo-se a se apropriar de outros textos com veio satírico, o romance adentra o campo do profano, revertendo sua hierarquia, propondo sua diluição no sagrado, e vice-versa, desestabilizando expectativas de totalização ou unidade do sujeito.

Assim sendo, em *A obscena senhora D* ficou demonstrada uma impossibilidade do sujeito representar-se e organizar-se de apenas um modo convencional tanto no que tange a um gênero literário ou a quaisquer limites da representação em si. Tal indecisão passeia pelas vertentes abertas pelo texto, constituindo uma outra visada que se liga aos Estudos do Não Humano. A protagonista que se revela como uma incógnita, sempre dialogando com sua outra subjetividade, que traz à tona a noção de permeabilidade, de indefinição de limites.

Na sequência, ao longo de nossa leitura, ficou perceptível a estratégia da autora pela representação do não humano como um veículo para todos estes questionamentos da subjetividade e da impotência do dizer de si mesma. Uma reflexão sobre os fundamentos da escola do não humano, ao longo de vários autores, especialmente, pela teorização da autora Maria Esther Maciel nos deu subsídios para cotejar o texto do romance com o legado de pensadores como Montaigne, Voltaire, Bataille e finalmente

Derrida. Este se mostrou fundamental ao fazer a ligação do poético com a expressividade ou busca de expressividade do animal.

Na caminhada sinuosa desse relato poético, recolhemos muitos fragmentos, lascas de quem foi Hillé: louca, porca, obscena, Senhora Derrelição, a sapa, a cadela. Desse modo, apreendemos que o esfacelamento de sua identidade perante os outros com os quais convivia, e que a rotulavam constantemente por seu comportamento excêntrico, precede e intensifica o luto e o pressentimento deste. Este diálogo com o grotesco, ao nosso ver, sedimentou o caráter revolucionário de seu texto, de modo que o desequilíbrio dele decorrente diz melhor da personagem que qualquer outra forma possível.

Sendo assim, no capítulo de análise da obra, especificamente, além do par porco/a, para nossa exploração deste aspecto, elencamos outros três bichos dentre a animália percebida na trama: o búfalo, o zebu, e, finalmente, a girafa. Estes, pode-se dizer que exercem uma função primordial na organização das memórias de A obscena Senhora D, destituindo-as de um caráter de totalidade, reverberando uma total incognoscibilidade. Como vimos, o efeito do desconhecido gera uma abertura poética na tentativa de estruturar a subjetividade da personagem, na qual o não humano se tornou, por excelência, um veículo desta instabilidade.

Logo, apontamos como este artifício hilstiano em explorar os limites entre os gêneros literários e outros tipos de enquadramento do humano se coloca como a linha reveladora do romance. Nesta empreitada, vários motivos afloram, como o jogo com o teor bíblico, e ao mesmo tempo profano, presente em muitas partes da narrativa. Tal apropriação convida o leitor e a crítica que se encontram na posição de reconhecer e validar (ou não) a qualidade poética, estética e ética de Hilda Hilst.

Portanto, a inserção deste trabalho, em um contexto em que a crescente apreciação registra a relevância de Hilda no mercado e na cultura literária brasileira, espera contribuir com as reflexões críticas já formuladas sobre sua obra, bem como abrir passagem para posteriores estudos que sugiram o viés da animalidade/ subjetividade aqui abordado.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor. **Notas de Literatura I**. São Paulo: 34, 2003.

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo? e outros ensaios**. Santa Catatina: Argos, 2009.

ALVES, Mariana Garcia de Castro **Respiros: uma experiência de divulgação**. 2012. 151f. Dissertação (Mestrado em Divulgação Científica e Cultural) – UNICAMP, Campinas, SP, 2012.

AMORIM, Bernardo Nascimento de. **O saber e o sentir: uma leitura de Do desejo de Hilda Hilst**. 2004. 180f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – UFMG, Belo Horizonte, MG, 2004.

ARNHEIM, Rudolf. **O poder do centro**. Portugal: Edições 70, 1988.

BATAILLE, George. **O erotismo**. São Paulo: Arx, 2004.

_____. **Teoria da Religião**. São Paulo: Ática, 1993.

BECKER, Ernest. **A negação da morte**. Rio de Janeiro, Record, 1973.

BERGER, John. **Por que olhar os animais?** In: __. Sobre o olhar. Trad. Lya Luft. Barcelona: Gustavo Gili, 2003. p. 11-32.

BICHEL, Thelma. **As razões de Montaigne**. Síntese – Rev.de Filosofia 33, n 106, 229-247, 2006.

BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2011.

BERARDINELLI, Alfonso. **Da poesia a prosa**. São Paulo: Cosac Naif, 2007.

BOSI, Alfredo. **História concisa da Literatura Brasileira**. 3ed. São Paulo: Cultrix, 1981.

_____. **Os estudos literários na era dos extremos**. In: Literatura e resistência. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

Cadernos de Literatura Brasileira - Hilda Hilst. INSTITUTO Moreira Salles. São Paulo, n.8, out. 1999.

CHALFUN, Mery; GOMES, Rosângela M.A.; **Direito dos animais: um novo e fundamental direito.** IN: Anais do Conselho Nacional Pesquisa e Pós-Graduação p.847-866. Disponível em: http://www.conpedi.org.br/manaus/arquivos/anais/salvador/mery_chalfun.pdf.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário dos Símbolos.** 17ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.

COETZEE, J.M, **A vida dos animais** (trad. Jose Siqueira). São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

DERRIDA, Jacques. **O animal que logo sou.** São Paulo: Editora UNESP, 1999.

DINIZ, Cristiano (organizador). **Fico besta quando me entendem,** entrevistas com Hilda Hilst. São Paulo: Globo, 2013.

DUARTE, Edson Costa. **Hilda Hilst: economias estéticas.** IN: Zunái – Revista de Poesia e Debates. Disponível em http://www.revistazunai.com/ensaios/edson_costa_duarte_hilda_hilst.htm Acesso 27 fev. 2015.

GENNETE, Gérard. **O discurso da narrativa.** 3ed Lisboa: Viegas, 1995.

GUIMARÃES, Cinara Leite. **A obscena senhora D, de Hilda Hilst, e as relações entre Eros, Tântatos e Logos.** 2007. 91f. Dissertação (Mestrado em Literatura e Cultura) – Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa/ PB, 2007.

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

_____. **Com meus olhos de cão.** São Paulo: Globo, 2006.

HOMERO. **Ilíada.** Tradução de Manoel Odorico Mendes. Versão para e-book. Digitalização do Vol. XXI dos Clássicos Jackson 1950, 2009.

HUTCHEON, Linda. **Poética do Pós-Modernismo:** história, teoria, ficção. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

_____. **Uma teoria da paródia:** ensinamentos das formas de arte do século XX. Trad. de Tereza Louro Pérez. Lisboa: Edições 70, 1985.

JAMESON, Fredric. **Pós-modernidade e sociedade de consumo. Novos Estudos.** São Paulo: CEPRAB, nº 12, junho 1985, pp. 16-26.

JORGE, Eduardo. **Animots: um exercício de leitura dos animais.** 2014. Disponível em: http://www.letras.ufmg.br/poslit/08_publicacoes_pgs/Em%20Tese%2014/TEXTO%2011.pdf

JÚNIOR, Julio Cezar Lazzari. A alma em Voltaire. In: Anais do VII Seminário de Pós-Graduação em Filosofia da UFSCar, 2011, São Carlos. p. 270-278.

INSTITUTO HILDA HILST. Portal Cultural Hilda Hilst. Disponível em: <http://www.hildahilst.com.br.cpweb0022.servidorwebfacil.com/index.php>. Acesso em 29 de janeiro de 2015.

LUKÁCS, Georg. **A Teoria do Romance: Um Ensaio Histórico-Filosófico sobre as Formas da Grande Épica.** Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.

MACIEL, Maria Esther. **O animal escrito.** São Paulo: Lumme, 2009.

_____. **Pensar/escrever o animal: ensaios de zoopoética e biopolítica.** Santa Catarina: Editora UFSC, 2011.

_____. Zoopoéticas contemporâneas. **Rev. Remate de Males**, Campinas, SP, v. 27, n.2, p. 197-206, Jul./Dez. 2007. Disponível em: <http://revistas.iel.unicamp.br/index.php/remate/article/viewFile/3335/2811>. Acesso em: 11 fev. 2015.

MARQUES, Ana Catarina. “**Da volúpia da incompreensão – entre Clarice Lispector e Hilda Hilst**”. IN: Revista Desenredos (edição online), Número 3, Teresina-Piauí, Novembro/Dezembro, 2009. Disponível em http://desenredos.dominiotemporario.com/doc/03_ensaio_-_clarice_-_hilda.pdf.

MONTAIGNE, Michel de. **Apologia de Raymond Sebond.** IN: Ensaios. São Paulo: Companhia das Letras, 1972.

NAUGHTON, Virginia. **Bestiário medieval.** Buenos Aires: Quadrata, 2005.

NEUMANN, Erich. **História da origem da consciência.** São Paulo, Cultrix, 2008.

NUNES, Benedito. **A recente poesia brasileira**: expressão e forma. *Novos Estudos*. São Paulo: CEBRAP, n° 31, outubro 1991, pp. 171-183.

PAGEUX, Daniel-Henri. **Musas na encruzilhada**: ensaios de literatura comparada. : HUCITEC, 2011.

PRATAVIEIRA, **Dos céus à sargeta**: Estar sendo. Ter sido. de Hilda Hilst e a situação do narrador contemporâneo. SEPECH Publicação em evento da Universidade Estadual de Londrina. Disponível em: http://www.uel.br/eventos/sepech/sumarios/temas/dos_ceus_a_sargeta_estar_sendo_ter_sido_de_hilda_hilst_e_a_situacao_do_narrador_contemporaneo.pdf. Acesso em: 21 jan. 2015.

ROSENFELD, Anatol. **Texto/Contexto**. São Paulo: Perspectiva, 1969.

_____. Hilda Hilst: Poeta, Narradora, Dramaturga. [on line]. Disponível no site: <http://www.angelfire.com/ri/casadosol/hhilst.html>.

SIMMEL, Georg. **O fenômeno urbano**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

SIMON, Iumna Maria. **Considerações sobre a poesia brasileira em fim de século**. *Novos Estudos*. São Paulo: CEBRAP, n° 55, novembro 1999, pp. 27-36.

TELLES, Lygia Fagundes. Estadão.com.br. São Paulo, 03 de abril de 2010. Disponível em: <http://www.estadao.com.br/noticias/artelazer,carta-a-hildahilst,533068,0.htm>
Acesso em: 22 de janeiro de 2015.

VOLTAIRE. **Dicionário filosófico**. Trad. Marilena de Souza Chauí, Bruno da Ponte e João Lopes Alves. In: *Os pensadores*. 2. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1978c, p. 85-295

Conteúdo online

<http://visuanimal.livejournal.com/33945.html>. Acesso em 02/03/2015.

<http://super.abril.com.br/mundo-animal/porco-passado-limpo-445477.shtml>. Acesso em 12/03/2015.

<http://www.anda.jor.br/01/07/2011/mente-animal-e-tolerancia>. Acesso em 25/02/2015.

<http://www.angelfire.com/ri/casadosol/criticaar.html> Acesso em 18/12/2014.

<http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ens-rauschenberg-en/ens-rauschenberg-en.htm#haut> Acesso em 28/01/2015.

<https://www.youtube.com/watch?v=5yeFhO4G2OQ>>. Acesso em agosto de 2014