



UNIVERSIDADE  
ESTADUAL DE LONDRINA

---

CLEIA DA ROCHA

**A OBSCENA SENHORA A:  
A DE ABSURDO**

---

Londrina  
2012

CLEIA DA ROCHA

**A OBSCENA SENHORA A:  
A DE ABSURDO**

Dissertação apresentada ao programa de Pós Graduação em Letras da Universidade Estadual de Londrina, como requisito Parcial para a obtenção do título de Mestre em Estudos literários.

Orientador: Prof. Dr. Volnei Edson dos Santos

Londrina  
2012

**Catálogo elaborado pela Divisão de Processos Técnicos da Biblioteca Central da  
Universidade Estadual de Londrina**

**Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)**

R672o Rocha, Cleia da.

A obscena senhora A : A de absurdo / Cleia da Rocha. –  
Londrina, 2012.  
157 f.

Orientador: Volnei Edson dos Santos.

Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual de Londrina,  
Centro de Letras e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em  
Letras, 2012.

Inclui bibliografia.

1. Hilst, Hilda, 1930-2004 – Crítica e interpretação – Teses. 2. Ficção  
brasileira – História e crítica – Teses. 3. Literatura – Filosofia – Teses.  
4. Metafísica na literatura – Teses. 5. Linguagem – Filosofia – Teses.  
I. Santos, Volnei Edson dos. II. Universidade Estadual de Londrina. Centro  
de Letras e Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em Letras.  
III. Título.

CDU 82.09

CLEIA DA ROCHA

**A OBSCENA SENHORA A:**

**A DE ABSURDO**

Dissertação apresentada ao programa de Pós-Graduação em Letras – Estudos Literários da Universidade Estadual de Londrina, como requisito Parcial para a obtenção do título de Mestre em Letras.

**BANCA EXAMINADORA**

---

Prof. Dr. Volnei Edson dos Santos  
UEL – Londrina - PR

---

Prof. Dr. Gabriel Giannatasio  
UEL – Londrina - PR

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Marta Dantas  
UEL – Londrina - PR

---

Prof. Dr. José Fernandes Weber  
UEL – Londrina - PR

---

Prof. Dr. Luiz Carlos Santos Simon  
UEL – Londrina - PR

Londrina, 31 de agosto de 2012.

*Se consegui enxergar mais longe e por que estava sobre braços de gigante. (Isaac Newton)*

*A todos que perto ou longe nunca deixaram de me apoiar.*

## **AGRADECIMENTOS**

A meu orientador, Prof. Dr. Volnei Edson dos Santos, pela paciência e segurança que sempre me transmitiu desde nosso primeiro contato. Suas orientações guiaram minha pesquisa e me mostraram perspectivas nunca antes pensadas, mas totalmente imprescindíveis, para que eu chegasse até aqui.

Aos professores do Programa de Pós-Graduação de Letras da UEL, pelos ensinamentos ao longo dos dois anos de incursão pelo programa de Estudos Literários.

Aos meus amigos, Sérgio, Ricardo, Willian e Luís que percorreram juntos este caminho, alguns falando e ajudando diretamente na construção de meu objeto de pesquisa, outros ouvindo pacientemente as numerosas comunicações sobre Hilda Hilst que fiz ao longo destes dois anos, tentando iluminar o caminho rumo a esta dissertação.

A minha amiga, Sandra, que sem entender nada de Filosofia e Hilda Hilst, tentou organizar minhas ideias sempre confusas e torná-las minimamente legíveis.

A minha família, pela paciência e tolerância em todos os momentos.

A meu marido, pelo o apoio e pelo carinho.

Ao CNPQ, por ter me proporcionado a oportunidade de me dedicar exclusivamente a este trabalho.

ROCHA, Cleia da. **A obscena senhora A: A de absurdo**. 2012. 157 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2012.

## RESUMO

Este trabalho pretende fazer um estudo da obra *A obscena senhora D*, de Hilda Hilst, focando na relação do sujeito fragmentado consigo mesmo e com suas categorias de inserção no mundo, concebido por nós como: o outro, Deus, o tempo, a morte e a linguagem. Para tratar destas questões do sujeito que se colocam como questões ontológicas, metafísicas e estéticas, recorreremos às teorias de Aristóteles, Heidegger e Albert Camus. Em nossa concepção a fragmentação do sujeito origina-se de uma perda da referência transcendente, e conseqüentemente do afloramento da consciência de imanência e desamparo que provêm de tal constatação. A derrelição na estrutura do eu, se propaga como uma manifestação absurda sobre as demais relações humanas e tem na linguagem poética sua última parada e possibilidade de salvamento do eu, ainda que momentaneamente.

**Palavras-chave:** Hilda Hilst. Literatura. Filosofia.

ROCHA, Cleia da. **L' obscene madame A: A d'absurde.** 2012. 157p . Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2012.

## RÉSUMÉ

Avec ce travail de recherche on propose une étude sur l'oeuvre "A obscena senhora D" de Hilda Hilst et plus spécifiquement, sur la relation qui fait le sujet fragmenté avec soi-même e avec ses catégories d'insertion dans de monde, c'est-à-dire avec l'autre, avec Dieu, le temps, la mort et le langage. Pour répondre à cela qui se transforme à la fin en questions d'ordre ontologique, métaphysique et esthétiques nous nous ferons l'usage de quelques pensées d'Artistote, Heidegger et Albert Camus. Selon notre point de vue, cette fragmentation du sujet a son origine dans la perte d'un point de repère par rapport à la transcendance et par conséquent en arrivant à une conscience de totale immanence et de délaissement de soi. Ainsi la dérélition de la conscience même de l'individu se répand telle quelle une manifestation absurde sur les autres rapports de l'existence humaine et en trouve sa dernière demeure et possibilité de refuge, bien que de une manière fugace dans le langage poétique.

**Mots-clé:** Hilda Hilst. Litterature. Philosophie



ROCHA, Cleia da. **The obscene lady A: A of absurd.** 2012. 157 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2012.

### **ABSTRACT**

This work intends to study the novella *A obscena senhora D*, by Hilda Hilst, focusing on the relation established by the fragmented subject with himself and with his categories of insertion in the world, conceived by ourselves as: the other, God, time, death and language. To deal with these questions of the subject, that are given as ontological, metaphysical and aesthetic questions, we have recurred to Aristotle, Heidegger and Albert Camus's theories. In our conception, the subject's fragmentation arises from a lost of transcendental reference, and consequently from the outbreak of the consciousness of imanence and abandonment that comes from such perception. The dereliction in the self's structure propagates as an absurd manifestation above all the other human relations, and in poetic language it finds its last stop and a possibility of salvation for the self, even if only for a moment.

**Keywords:** Hilda Hilst. Literature. Philosophy.

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO</b> .....	<b>9</b>
<b>2</b>	<b>REPERCUSSÕES CRÍTICAS À OBRA DE HILDA HILST</b> .....	<b>16</b>
<b>3</b>	<b>HILDA HILST: UMA ESCRITA ENTRE FRONTEIRAS</b> .....	<b>31</b>
3.1	REINTRODUÇÃO .....	37
<b>4</b>	<b>AS “OBSESSÕES METAFÍSICAS” HILSTIANAS</b> .....	<b>40</b>
4.1	EPÍJETOS METAFÓRICOS-FILOSÓFICOS EM A OBSCENA SENHORA D. ....	45
4.1.1	Aristóteles e a Absurda Hillé .....	47
4.1.2	D de Derrelição: Hillé e Heidegger .....	59
<b>5 A</b>	<b>OBSCENA SENHORA A: UM MODO DE VIVÊNCIA ABSURDA</b> .....	<b>72</b>
5.1	“TU NÃO TE MOVES DE TI”: ALTERIDADE ABSURDA .....	82
5.2	TRONO VAZIO: IMPOSSIBILIDADE DE TRANSCENDÊNCIA .....	97
5.3	O TEMPO: “ESTA COISA QUE NÃO EXISTE MAS É CRUA, É VIVA” .....	116
5.4	“PARA PODER MORRER”: A MORTE NO TERRITÓRIO DO ABSURDO .....	125
5.5	DEVANEIOS POÉTICOS: UMA LINGUAGEM NO VÃO DO SER .....	135
	<b>CONCLUSÃO</b> .....	<b>149</b>
	<b>REFERÊNCIAS</b> .....	<b>152</b>

## 1 INTRODUÇÃO

O objetivo de nossa dissertação é apontar como ocorre a crise do sujeito na obra *A obscena senhora D*, de Hilda Hilst. Tomando para isso de uma abordagem que relaciona o universo ficcional desta obra a alguns dos conceitos da metafísica ocidental (trabalhados por Aristóteles e Heidegger) acerca da impossibilidade de apreensão da essência dos sujeitos. Além disso, visa também mostrar como se dá a vivência absurda deste sujeito que, ao desconstruir suas categorias de auto concepção passa a viver um conflito existencial, modo muito bem apontado na obra *O mito de Sísifo*, de Albert Camus.

A escolha por nomes como o de Aristóteles (talvez mais de um Aristóteles visto sob a influência de Heidegger) e Heidegger está ancorada inicialmente nos elementos formais da própria obra, já que partimos da consideração de que os epítetos Hillé e D (D de Derrelição) usados para denominar a personagem principal desta obra guardam uma referência aos termos *hylé* e “derrelição”, usados comumente pelos respectivos filósofos supracitados.

A relação com o autor Albert Camus parte de uma referência não tão direta quanto à relação anterior. Ela se acrescenta com base no conteúdo aparentemente absurdo do texto hilstiano. A expressão deste absurdo, tão cara a Camus, é dada, em nossa concepção, por meio da limitação do alcance racional do sujeito (personagem) em contraposição à complexa irracionalidade do mundo, aflorada após a consciência da derrelição.

O que tentamos entender é em que medida a crise deste sujeito, exaurido de sua concepção transcendental, se reflete nos modos como o homem apreende e busca relacionar-se com o mundo, com o outro, com Deus, com o tempo, com a morte e com a própria linguagem.

Desta forma, buscaremos inicialmente a compreensão de como se dá a representação do sujeito, visto aqui como homem (categoria supervalorizada) e como este sujeito entra em crise ao não conseguir mais uma representação que o relacione a uma essência suprassensível, anteriormente dada em nossa sociedade, principalmente por meio da genealogia divina.

Embora o modo de representação da condição humana tenha variado no decorrer do tempo, ela guarda uma profunda relação com as categorias apresentadas por Aristóteles, na antiguidade grega: o homem é aquele que preso a

uma forma perecível e mutável faz parte de uma matéria incognoscível e eterna, chamada posteriormente por outros pensadores de essência humana, por exemplo. O homem no decorrer de sua história tem se pensado como manifestação de uma essência originada de um ato puro e imutável. Aristóteles chamou esta “essência” de primeiro movimento, os religiosos, de Deus.

Este arquétipo de ser humano derivado da concepção aristotélica corrobora a escolha pelo termo “metafísica”, para explicar justamente as relações desta paradoxal composição do humano. O termo, embora tenha outro modo de leitura, conforme enfatiza Heidegger, foi empregado pela filosofia e pelo senso comum, como a forma de pensamento que relaciona categorias para além da física. Assim, quando se fala em metafísica, sempre pensamos em questões relacionadas à condição humana em sua esfera suprassensível (como Deus, a imortalidade, etc.), ou seja, para além do cotidiano explicável. Retoma-se, assim, nossa própria concepção do que seja o humano, como aquele que sendo físico e, portanto, mortal e limitado, só se completa na sua relação com o suprassensível, ou seja, “em função de seu destino eterno, de sua imortalidade”.

A questão para nós é pensarmos como este sujeito, desprovido da possibilidade de ligação com o transcendente, consciente de seu abandono e desamparo, assume-se como consciência fragmentada e absurda.

Por questões metodológicas, o primeiro capítulo de nossa análise apontará os momentos mais marcantes da trajetória de Hilda Hilst e sua difícil relação com a crítica literária brasileira. Pretendemos, na medida do possível, apontar as possíveis razões para a ausência de uma crítica acadêmica relevante acerca da obra de Hilst até a década de 90. Veremos que a obra de Hilst convive com quatro momentos marcantes da crítica literária no Brasil: a crítica do rodapé; a crítica estruturalista; a crítica sociológica e a crítica pós-estruturalista. Sendo que sua obra receberá a atenção da primeira e da última dessas correntes. Desta forma, podemos dizer que há com relação à obra de Hilst, uma lacuna crítica no que diz respeito aos trabalhos da crítica de vertente estruturalista e sociológica.

No segundo capítulo, “Hilda Hilst: uma escrita entre fronteiras”, apresentamos a natureza interdiscursiva do trabalho literário de Hilda Hilst, bem como a possível relação que a obra e a própria autora desenvolve com o discurso filosófico. Esta escrita feita entre fronteiras é uma das marcas autorais da escritora campinense, sendo esta, segundo alguns críticos, a razão da sua escrita hermética.

Em nosso capítulo intitulado “Obsessões metafísicas hilstianas”, buscamos pensar o possível diálogo que a obra de Hilda Hilst estabelece com alguns discursos filosóficos. Em nossa concepção, este modo de análise é influenciado pela própria estrutura do texto hilstiano, rico em proposições metafísicas e que encontram no campo da Filosofia um terreno fértil para suas discussões. Em Hilda Hilst, a razão especulativa mostra seus limites, pois as indagações metafísicas não encontram as respostas na tradição do pensamento conceitual, mas sim no terreno das divagações poética-existenciais do eu absurdo.

Em *A obscena senhora D*, temos uma personagem que não cessa de tentar entender as “questões-limites” de sua condição humana. Mas segundo Cavalcanti (2010, p.192), toda a série de perguntas que a personagem faz pode ser resumida na questão essencial: “Quem é Hillé?”. Nesta obra, a tentativa de responder esta angustiante dúvida do sujeito se efetiva por meio do diálogo com a filosofia de Aristóteles e Heidegger. Por meio dos epítetos Hillé e Senhora D, Hilst estabelece uma possível ligação com o discurso filosófico, relacionando os nomes da personagem central, respectivamente aos termos *hylé* (Aristóteles) e “derrelição” (Heidegger).

A personagem Hillé em dado momento da narrativa assume a nomeação de Senhora D. Esta mudança no nome representa a própria transformação que ocorre no interior deste sujeito, pois se o indivíduo enquanto Hillé guarda ainda uma esperança de transcendência, representada pela crença em um Deus poderoso e numa alma imortal, ao assumir-se como derrelição ele abdica de qualquer certeza transcendente.

Hillé, durante um grande período de sua vida, compartilha da visão metafísica dos demais sujeitos: ela acredita que é possível chegar à matéria essencial da vida. Em dado momento, no entanto, a personagem perscrutando racionalmente sua condição conscientiza-se da falência das explicações metafísicas em dar sentido para a sua existência.

Hillé, que desde sempre fora um sujeito angustiado, ao tornar-se consciente de que a esperança em um Deus ou numa alma imortal trata-se de uma construção do próprio sujeito humano - amedrontado diante de sua eterna condição de abandono e desamparo no mundo – assume, então, sua condição de abandono (derrelição), metaforicamente colocada sobre o D de Senhora D, nome pelo qual seu marido passa a chamá-la.

Assumir-se como sujeito da derrelição<sup>1</sup>(*geworfenheit*) é tornar-se consciente da impossibilidade de qualquer unidade. Assim, todas as categorias com as quais o sujeito se relaciona, assumem também a condição de realidade estilhaçada. Para Hillé, constatar a derrelição (desamparo) de sua vida é assumir-se como um estranho diante de si, do outro e das demais categorias que compõem o universo humano.

No capítulo, “A obscena senhora A: um modo de vivência absurda”, apontamos as consequências imediatas da derrelição na vida do sujeito Hillé. Para este sujeito, tudo que até a conscientização do desamparo era visto como realidade autêntica assume agora o caráter de encenação. O mundo é um cenário que desaba. Este divórcio com o mundo, efetivado pela personagem, condiz com os apontamentos acerca do absurdo, feitos por Albert Camus, em *O mito de Sísifo*.

A postura que o sujeito da derrelição assume diante da vida reforça uma singularidade e um estranhamento do eu, que não podendo se explicar racionalmente, assume-se como o sujeito absurdo.

O sujeito absurdo se difere da maioria dos homens, chamados sujeitos cotidianos<sup>2</sup>. Enquanto “os homens cotidianos” estão empenhados em tarefas do dia a dia, como o trabalho, a educação dos filhos, o sucesso financeiro e amoroso, e estão crentes de que a explicação para tudo se coloca na figura de um Deus, de um filósofo existencialista ou da física quântica; “o homem absurdo”, por sua vez, não acredita que se possa chegar à verdade por nenhum meio, sendo mesmo, desnecessário este empenho para a posteridade. Ele não projeta sua esperança nem na manhã seguinte, nem em outra vida. Este sujeito só conhece a

---

<sup>1</sup> A palavra *Geworfenheit* de origem alemã, como veremos mais adiante pode ser traduzida como estar-lançado, desamparo, abandono e derrelição. Tendo em vista o diálogo entre a obra de Hilst e de Heidegger optamos frequentemente por traduzir esta palavra como derrelição. Assim, a expressão “sujeito da derrelição” que será amplamente usado neste trabalho, deve ser lida como a condição de abandono que habita o interior do homem desde que ele vem ao mundo. Ao afirmarmos que o homem é “sujeito da derrelição” não queremos dizer que ele desampara, mas sim, que ele por meio da consciência de sua condição assume o desamparo dado pelo mundo.

<sup>2</sup> Muitas vezes no decorrer deste trabalho recorreremos às expressões “sujeitos absurdos” e “sujeitos cotidianos” para diferenciar, respectivamente, o homem que assume a irracionalidade do mundo e o homem que continua preso aos conceitos da tradição. Tais expressões, ainda que modificadas, são oriundas das definições feitas por Camus, em *O mito de Sísifo*, visando esta mesma diferenciação. O autor argelino usa frequentemente as expressões: “homem absurdo”, “herói absurdo” contrapondo-as à expressão “homem cotidiano”: Ele diz: “Antes de encontrar o absurdo o homem cotidiano vive com metas, uma preocupação com o futuro ou a justificação (não importa em relação a quem ou a quê), [...] o homem absurdo compreende que estava ligado até aqui ao postulado de liberdade em cuja ilusão vivia. Em certo sentido, isto era uma trava. Na medida em que imaginava uma meta para sua vida, ele se conformava com as exigências da meta a ser atingida e se tornava escravo de sua liberdade.” (CAMUS, 2009, p.68-69).

verdade de seu corpo e das emoções mais efêmeras, e não tem nenhuma pretensão que não seja a manutenção de sua vida sem a vaidade do eterno.

Como esclarece Albert Camus, a consciência absurda surge inevitavelmente da experiência cotidiana, no entanto a partir do momento em que se dá conta da ilusão que o cerca, este homem absurdo se afasta do outro. Na medida em que “os muros do absurdo” desabam, constrói-se também uma fronteira entre este sujeito consciente e os demais sujeitos. O herói absurdo torna-se um estranho, vivendo como um estrangeiro na realidade social da maioria. Um homem que sequer conhece a si mesmo não pode ter interesse em conhecer o outro.

Desta forma, o homem absurdo se dá conta de que é um ser limitado a sua própria consciência e, neste sentido, é totalmente verdadeira a frase do personagem Axelrod: “mesmo que o trem se mova, tu não te moves de ti”.

Por sua condição absurda, a Senhora D isola-se do contato com o outro, afasta-se primeiro do marido, depois dos amigos e vizinhos. Isolada em seu “vão de escada”, acolhe apenas duplos - objetos e seres duplicados - que representam sua natureza perecível, destituída de qualquer transcendência e unidade. Ela habita sua “masmorra-ninho”, com seus peixes de papel, frutos secos e finalmente com a Senhora P, seres que têm existências, mas desconhecem a procura pela essência, que tanto atormenta o ser humano.

A negação de qualquer transcendência, exigida pela absurda Senhora D, desenvolve-se também na sua relação com Deus. Observamos que na narração, a figura divina antes<sup>3</sup> visualizada como um Deus transcendente, que possibilitaria vencer a finitude do sujeito por meio da fé, transforma-se num demiurgo imperfeito e, às vezes, tirano composto da mesma matéria perecível que o humano.

Para Hillé, o Deus cristão puro e justo quando sondado racionalmente se mostra ausente, apenas um reflexo da vontade humana por luz no poço escuro da existência. Assim, a personagem o substituiu por um Deus que também é criação humana, mas que é mais condizente com a condição do sujeito.

---

<sup>3</sup> Em uma obra como *A obscena senhora D*, em que a narração está longe de ser descrita como linear, parece contraditório usarmos as expressões “antes” e “depois”. Embora os fatos não estejam dispostos linearmente, é possível tentar refazer o percurso da personagem. E em se tratando de apresentar a conscientização do desamparo e a assunção do absurdo é preciso apontar que há um “antes”, marcado pela vivência cotidiana da personagem e um “depois”, momento de ruptura total em que Hillé decide ir morar no vão escada. Ela mesma diz: Agora que Ehad morreu vai ser difícil viver no vão da escada, há um ano atrás quando ele ainda vivia, quando tomei este lugar na casa, algumas palavras ainda, ele subindo as escadas Senhora D, é definitivo isso de morar no vão da escada? (HILST, 2001, p. 18)

Uma divindade chamada de Menino-porco: menino, porque está repleto de ignorância, e porco porque está jogado no meio da imundície e dos dejetos do mundo. Neste sentido, o Deus de Hillé é absurdo porque nega o eterno e assume-se como criação humana.

A consciência absurda incide, invariavelmente, sobre outras duas categorias da condição humana, a saber, sua relação com o tempo e com a morte. Ao repensar sua vida como construção, o homem da derrelição se dá conta que, em toda sua formação, esteve ligado ao tempo duplamente: ele forma o tempo, e o tempo lhe forma. Para que pudesse se conhecer de fato seria necessário desvincular-se totalmente do tempo. O que é impossível, pois o homem só se separa do tempo estando morto.

Além desta condição ontológica, o tempo surge para o homem duplamente como simulacro: o homem cotidiano acredita poder dominar o tempo, por isso vive uma vida que é sempre projeto do devir cotidiano. Por outro lado, se faltar o tempo necessário para suas realizações materiais, há o tempo eterno, dado pela possibilidade da alma imortal, vivendo no reino de Deus, ou reencarnado para um novo ciclo. O homem absurdo se recusa tanto ao tempo das obrigações materiais, quanto ao tempo da vida eterna. Para ele, o tempo só existe como experiência do corpo no agora. Por isso a personagem de Hilst conclama a vivência pessoal do tempo.

Esta convicção do tempo como negação do eterno leva o homem absurdo a uma diferente concepção da morte, sendo que esta se coloca para ele como a única possibilidade de atingir a completude, não como eu individual (já que ele não pode vivenciar a sua morte), mas como completude da existência humana (fechamento do ciclo do existir). Hillé afirma na narrativa: “morta que estarei inteira”. Isto não quer dizer que Hillé enquanto sujeito absurdo anseie pela morte, pelo contrário, sua condição absurda demonstra um enorme apego ao corpo e a suas emoções primárias. Ela contempla a morte como uma continuação irracional do que foi a vida. Não há esperança na morte, pois nenhum Deus estará lá apontando um céu eterno. Também não há temor na morte, já que sem o juízo divino não há condenação ou castigo. Neste sentido, a morte é recoberta com a mesma indiferença que o sujeito aplicou à vida. Em sua consciência absurda, o corpo se recusa ao aniquilamento, no entanto, não deixa de contemplar a morte com olhos plácidos.



Como última parada deste sujeito absurdo, chegamos à linguagem. Em *A obscena senhora D*, o universo multifacetado, desprovido de unidade que acomete o sujeito, está configurado na linguagem. A falta de lógica do mundo de Hillé repercute na fragmentação da narrativa, no fluxo inconstante do narrador, na confusão temporal em que passado, presente e futuro se articulam, não mais na exatidão de um tempo cronológico, mas no eterno agora da dúvida existencial da personagem. A linguagem, por um lado, se reveste da revolta absurda: no contato com o outro e com Deus, o discurso incorre em xingamentos e blasfêmias, mostrando a pouca importância que o outro e o divino assumem para a personagem; por outro lado, a personagem reveste suas lembranças e seus questionamentos mais íntimos de lirismo, como a mostrar que o sujeito absurdo não é um ser insensível à beleza do mundo.

Num universo privado de respostas, a Senhora D efetiva o diálogo consigo mesma, por meio do apelo poético, mostrando, como apontou Heidegger, que poesia e pensamento não estão tão separados como querem alguns filósofos, e que se há ainda um lugar em que o homem pode vislumbrar sua essência, este espaço é sua linguagem poética, a eterna “morada do ser”.

## 2 REPERCUSSÕES CRÍTICAS À OBRA DE HILDA HILST

Hilda Hilst escreveu seu primeiro livro em 1950 e durante mais de 40 anos produziu uma obra numerosa, um número total de 32 livros espalhados em gêneros como poema, conto, crônica, novela, romance e teatro. Toda essa ampla produção não lhe garantiu, no entanto, a simpatia do grande público e o aval da crítica literária acadêmica, haja vista que a autora esteve esquecida por esses dois meios durante muito tempo, o que só mudou recentemente.

Hilda Hilst reclamava constantemente, nas entrevistas para a imprensa, da falta de interesse da crítica por suas obras. Segundo Edson Duarte da Costa (2010, p. 2), a autora exagerava em suas reclamações, principalmente nos últimos anos, tendo em vista, que a obra de Hilst vinha recebendo a atenção de consagrados críticos neste período (a partir da década de 90). Ele mesmo afirma, porém que tomada no percurso geral faltou visibilidade crítica à obra de Hilda Hilst.

Edson Duarte da Costa (2010) aponta que em sua pesquisa inicial no acervo documental da autora encontrou 625 textos publicados em periódicos brasileiros e estrangeiros sobre a obra de Hilst. Segundo ele: “Este enorme número de textos, no entanto, não possibilita um enquadramento mais claro da obra hilstiana na literatura brasileira contemporânea” (COSTA, 2010, p. 2).

Em nossa pesquisa no mesmo acervo, observamos que a maioria dos trabalhos publicados sobre a obra de Hilda Hilst está vinculada à chamada crítica do rodapé, corrente que detinha grande prestígio na década de 50, quando Hilda publica seus primeiros títulos. Entre os anos 60 e 70, ocorre uma efetiva diminuição dos trabalhos sobre a obra da autora campinense. Este período é marcado no Brasil pelo domínio da chamada crítica acadêmica, representada pela nova crítica e pela crítica sociológica. Muitos críticos consideram que a incompatibilidade entre o projeto destas duas vertentes e a proposta literária de Hilda Hilst explica a lacuna crítica nestas duas décadas.

A partir da década de 80, nota-se um aumento ainda tímido de pesquisas sobre a obra da autora. E esta é justamente a década em que se verifica a produção das obras mais importantes e maduras de Hilst. A partir da década de 90, nota-se um progressivo interesse pela obra hilstiana, justamente no momento em que a crítica acadêmica cristaliza a multiplicidade dos discursos, decorrentes, entre outras, das proposições derridianas.

Refletindo acerca da crítica sobre a obra de Hilst, somos levados a pensar como Edson da Costa (2010) e Alcir Pécora (2010), que esta lenta consagração junto à crítica acadêmica deveu-se à divergência entre a proposta literária de Hilst e os valores buscados pela crítica acadêmica, tanto pela proposta estruturalista inicial da nova crítica quanto pela proposta dialética da crítica sociológica.

O fato é que durante muito tempo a obra de Hilda Hilst foi amplamente vista como uma extensão do mito pessoal que se formava em torno da autora, ou então por abordagens que caracterizavam sua obra, ora como abordagens imersas em superficialidade, ora como “tábua etrusca” destinada a um seleto grupo de leitores. Faltando a ela o empenho de pesquisas mais extensas e profundas, com as quais autores do mesmo período foram brindados.

Hilda escreveu seu primeiro livro *Presságio* em 1950, e tendo publicado durante quase 50 anos sempre manteve uma relação controversa com a crítica. A campinense respondia com severas críticas a aparente apatia dada à sua obra, principalmente pela vertente acadêmica. Não poupava os academicistas e os profissionais do meio editorial do deboche nas entrevistas e em suas obras criou uma série de personagens para criticar por meio da caricatura tais literatos.

Nos últimos anos de sua vida, Hilst vê suas obras recebendo o interesse das instituições acadêmicas com o qual sempre sonhou. A UNICAMP, por exemplo, adquire seu acervo literário. O mercado editorial, por sua vez, reconhece o valor do conjunto de sua obra. Em 2001, ela assina contrato com a Editora Globo para a reedição de suas obras completas, que foram prefaciadas pelo renomado crítico Alcir Pécora. Mas parece que para Hilda Hilst o tão buscado reconhecimento vem tarde. Em entrevista a uma revista de circulação nacional, ela afirma desoladamente: “quando vem tão tarde como veio, a gente não sente muita alegria mais.” (DESTRI; DINIZ, 2010, p. 55).

Enquanto produzia sua numerosa obra Hilda Hilst conviveu com diversos momentos da crítica literária brasileira. A autora viu nascer a crítica acadêmica, acompanhou seu fortalecimento e suas mudanças. O início da produção da autora se dá na década de 50, um momento de grande efervescência literária no Brasil. Segundo Flora Sússekind:

Os anos 40 e 50 estão marcados no Brasil pelo triunfo da ‘crítica de Rodapé’. O que significa dizer: por uma crítica ligada fundamentalmente à não-especialização da maior parte dos que se dedicam a ela, na sua quase totalidade ‘bacharéis’; ao meio em que é exercida, isto é, o jornal - o que lhe traz, quando nada, três características formais bem nítidas: a oscilação entre crônica e o noticiário puro e simples, o cultivo da eloquência, já que se tratava de convencer rápido leitores e antagonistas, e a adaptação às exigências (entretenimento, redundância e leitura fácil) e ao ritmo industrial da imprensa -; a uma publicidade, uma difusão bastante grande (o que explica, de um lado, a quantidade de polêmicas e, de outro, o fato de alguns críticos se julgarem os verdadeiros ‘diretores da consciência’ de seu público, como costumava dizer Álvaro Lins) e, por fim, a um diálogo estreito com, mercado, com o movimento editorial contemporâneo. (SÜSSEKIND, 1993, p.15).

Esta crítica de viés impressionista passa a ser combatida a partir da década de 40 por um grupo de críticos ligados ao meio acadêmico, entre eles, destaca-se a figura de Afrânio Coutinho. Autor de uma campanha contra a crítica de rodapé, ele foi o grande defensor da crítica acadêmica. Inspirado no modelo estruturalista e no *New Criticism*, Afrânio Coutinho procurou atribuir ao papel da crítica uma valoração mais próxima do científico, longe dos arroubos do “pessoalismo” e “biografismos” comuns na crítica praticada por intelectuais da época, como Álvaro Lins, por exemplo.

Outro importante representante da crítica acadêmica foi Antonio Candido que, ao contrário de Afrânio Coutinho, não acreditava ser a especialização acadêmica um aspecto fundamental para a crítica literária, mas sim sua inserção dentro de um projeto maior, que seria a sociedade e a cultura brasileira. Embora dissidentes em muitos aspectos, a crítica destes dois autores será determinante para a história da crítica literária acadêmica após 1950. Segundo Flora Süssekind, por meio desta nova crítica:

Ampliam se, pois as áreas de domínio e o prestígio do crítico universitário. Daí o interesse em examinar as opções intelectuais de duas figuras verdadeiramente paradigmáticas no campo dos estudos literários no Brasil: Afrânio e Antonio Candido. Ou melhor: A crítica que se quer apenas estética do primeiro e o jogo dialético, ‘a metodologia dos contrários’ do segundo. Duas linhas de força que marcariam o pensamento crítico brasileiro subsequente. Seja na busca incessante de atualização metodológica, seja na tentativa de constituição de uma perspectiva crítico-dialética da análise literária. (SÜSSEKIND, 1993, p.14).

No entanto, se na teoria se promulgava o nascimento de uma nova crítica que combatia o impressionismo e o autodidatismo, podemos notar que a crítica à obra inicial de Hilst foi feita longe dos parâmetros de Coutinho, de Candido, enfim, desta crítica acadêmica. Embora a crítica de rodapé perdesse espaço continuamente, a análise da obra hilstiana realizada neste período, ainda está associada ao “tratamento anedótico-biográfico em geral concedido à literatura na imprensa” (SÜSSEKIND, 1993, p.17), pelos intelectuais das letras.

Os primeiros livros de Hilst são recebidos, ora de forma elogiosa por intelectuais amigos que “apontam para uma obra poética em amadurecimento” (COSTA, 2010, p. 9), ora de forma negativa por intelectuais que atribuem ao texto as marcas da superficialidade que julgam visualizar na personalidade de Hilst. Um bom exemplo desta última crítica é apontado por Luisa Destri e Cristiano Diniz. Segundo eles, na ocasião do lançamento do terceiro livro de Hilda Hilst, *Balada do festival*, foi publicada uma crítica no jornal O Estado de São Paulo que tratava o livro não como um projeto literário, mas sim como arroubos juvenis de uma moça elitista e fútil:

A moça elegante, loura, que acende um cigarro, sorri e pede um ‘cocktail’, tem todo aspecto de um precioso ornamento de crônica mundana. Vai falar do último espetáculo, da última fita, do último escândalo, do último Festival de Cinema. Vai contar a sua última façanha no tênis, ou seu último encontro na ‘boite’ e seu último passeio de automóvel pela praia. Oh! Frívola Juventude! A voz imprevistamente grave diz coisas imprevistamente tristes! (apud DESTRI; DINIZ, 2010, p. 35).

A mesma postura “pessoalista” é mantida com relação a outro livro da autora, *Roteiro do Silêncio*. Segundo os pesquisadores Luisa Destri e Cristiano Diniz, o crítico Luis Martins ao analisar o posicionamento do eu lírico hilstiano, fala: “só não gostei, francamente, foi da passagem de um poema, aliás excelente, em que Hilda Hilst declara que ‘queria ser boi’. Ah! Não, Hilda! Por favor! Você está muito bem assim mesmo, como mulher.” (MARTINS apud DESTRI; DINIZ, 2010, p. 35). A crítica a princípio elogiosa e até contendo certo bom humor não deixa, no entanto, de praticar o “biografismo”. O crítico esquece-se de que quem fala é o eu-lírico e não a bela mulher Hilda Hilst.

Esta abordagem crítica era comum até mesmo entre autoras que, como Hilda Hilst, sentiam o peso de serem mulheres e escritoras numa sociedade patriarcal. A própria Lygia Fagundes Telles, escritora e companheira de Hilda Hilst

na escola de Direito do Largo de São Francisco, ao falar sobre a obra de Hilst na Folha da Manhã, antes de tecer uma crítica ao texto, prende-se à descrição da beleza da autora: “Ela [Hilda] não quer que se fale nela, no seu ar vago e doce, nos seus gestos espaçados e mansos, no seu todo de canarinho belga.” (TELLES apud DESTRI; DINIZ, 2010, p. 35). Ou seja, parece que nos primeiros anos a obra de Hilst ainda padecia sob as visões da crítica autobiográfica. Uma crítica tão presa a uma tradição clássica que, em se tratando de uma obra que já mostrava suas singularidades, tinha que se contentar com o exame da mulher Hilda Hilst.

Segundo Edson Costa (2010, p. 8), “Muitas destas matérias jornalísticas citadas são assinadas por críticos conhecidos”. Basta lembrarmos que os primeiros livros de Hilda Hilst foram tratados de forma elogiosa por autores como Sergio Buarque de Holanda, Sergio Milliet, Jorge de Sena, entre outros, que souberam demarcar seus valores formais. No entanto, estas críticas tratavam-se na maioria das vezes de “apenas notas, tímidas resenhas e poucos textos mais ensaísticos” (COSTA, 2010, p. 8). Havia ainda as críticas negativas, que viam a obra como reflexo de um sentimentalismo, sem apuro formal, exemplo da feita por Lygia Fagundes Telles na Folha da Manhã, em 1959.

Ao pesquisar o trabalho crítico desenvolvido em torno da obra de Hilst nos anos 60, notamos que a maioria das análises se resumiu a notas ou abordagens superficiais efetivadas nos jornais de circulação da época, como os enfocados por Edson da Costa (2010, p. 8), em sua pesquisa, ou seja, embora estas críticas fossem feitas por intelectuais e escritores, representavam uma crítica feita fora das instituições acadêmicas. Logo, nos parece que a repercussão da obra da autora para a crítica acadêmica nascente de então foi nula.

Entre 1960 e 1966, Hilda Hilst publica os livros *Trova de amor para um amado senhor*, *Ode fragmentária*, *Sete cantos do poeta para o anjo*. Embora o último livro tenha sido agraciado com o prêmio PEN de São Paulo, o conjunto da obra de Hilda Hilst ainda sofre com o desinteresse da crítica acadêmica nesta década.

Na década de 60, enquanto a autora insiste em formas líricas arcaicas (baladas, cantares) pouco conhecidas no território brasileiro, a crítica acadêmica tenta reconstruir um “sistema” literário nacional, focado nos aspectos de “continuidade” e “tradição”. Já em 1957, *Formação da literatura brasileira*, de Antonio Candido, busca estabelecer as bases do que seria uma tendência nacional

da crítica, transformada mais tarde numa abordagem, ora sociológica, ora dialética, que se perpetuaria e faria muitos discípulos.

Em via de regra, podemos afirmar que a obra nascente de Hilst conviveu com três tendências críticas: a crítica do rodapé; a nova crítica e a crítica sociológica. Sendo que, por motivos que só podemos sugerir, esta obra permaneceu um objeto estranho às duas últimas esferas. Opinião compartilhada por Edson Costa, que afirma que embora a autora tenha tido uma grande repercussão, principalmente na crítica da imprensa, “O que a escritora não teve foi uma crítica acadêmica regular. Nenhum crítico acadêmico, nestes anos todos [1960-1990] se debruçou sobre sua obra e escreveu textos de maior alcance sobre ela.” (COSTA, 2010, p. 5).

É difícil explicar por que a obra de Hilst foi praticamente ignorada por estas correntes da crítica que por muitos anos resumiram a própria concepção de crítica nacional. Ao pensar na nova crítica, aquela praticada por Afrânio Coutinho, podemos presumir que talvez a ela coubesse o papel de dar a obra hilstiana o seu valor intrínseco, ou seja, notar a elaboração formal que ela naturalmente possui, e que a crítica de hoje tem visto. No entanto, talvez uma das dificuldades que este modelo crítico enfrentou foi o caráter interdiscursivo da obra de Hilst. O texto hilstiano costumeiramente se apropria dos discursos de outros campos do conhecimento. Das páginas dos livros de Hilst saltam nomes como Plotino, Freud, Marx, Lou Salomé, Tausk, Jó, Lázaro, etc.. A intertextualidade com a filosofia, psicanálise, sociologia, tornaria uma análise “não condicionada por influências extraliterárias” (COUTINHO apud SÜSSEKIND, 1993, p. 22), simplista demais. Hilda Hilst não é um dos autores escolhidos de Coutinho para compor seus primeiros compêndios e nos volumes mais atualizados de *A Literatura no Brasil*, a autora é citada apenas superficialmente.

Opondo-se ao projeto de Afrânio Coutinho, encontramos Antonio Candido, que num primeiro momento buscou efetivar a história de um sistema de literatura autenticamente nacional, e posteriormente, por meio de sua proposição dialética buscou conciliar o intrínseco e o extrínseco na análise da obra literária. A teoria crítica de Antonio Candido, embora detenha-se no papel do texto enquanto projeto que pode ser visto sobre uma hermenêutica, atribui também, uma enorme importância às questões externas, que o autor acreditava extremamente determinantes do sentido da obra. Candido vê a obra como depositária de um

conjunto de bens simbólicos vinculados a um projeto de literatura nacional, baseados no enquadramento dentro de uma tradição precedente. A obra de Hilda Hilst não converge em ponto algum para um projeto anterior de literatura nacional. Por suas múltiplas referências externas, a obra da campinense não se pode filiar aos ideais buscados pela crítica de então.

Para explicar este divórcio entre a produção de Hilda Hilst e a crítica dialética, podemos pensar na polêmica sobre a retirada de Gregório de Matos do cânone literário nacional. Antonio Candido por questões de uma ortodoxia metodológica retira Gregório de Matos, nosso maior poeta barroco, do projeto nacional de literatura, expresso em *Formação da literatura no Brasil*. Tal procedimento nos autoriza a pensar que a indiferença crítica à obra de Hilda Hilst é bastante justificada, levando em conta que a autora campinense, assim como o poeta barroco não pode ser integrada a um “sistema de obras ligadas por um denominador comum, que permitem reconhecer notas dominantes de uma fase.” (CANDIDO, 1981, p. 23). Segundo Costa (2010, p. 5), esta seria uma das razões pela qual a obra hilstiana foi afastada do interesse acadêmico, dominado por esta vertente da crítica. Faltaria uma adequação desta autora a um projeto de literatura nacional, e segundo o próprio Candido, a respeito de sua concepção crítica, “o eixo do trabalho interpretativo é descobrir a coerência das produções literárias, seja a interna, das obras, seja a externa, de uma fase, corrente ou grupo.” (CANDIDO, 1981, p. 38).

O silêncio crítico dado ao gênero lírico, no qual a autora iniciou sua produção também pode ser aplicado à obra teatral, desenvolvida a partir de 1967. Entre os anos de 1967 e 1969, a autora escreve nove peças de teatro. Com exceção da peça *O verdugo*, que foi publicada após receber o prêmio Anchieta, o restante de sua produção teatral permaneceu inédita até 2002, quando saem em obra completa pela Editora Globo. Deste modo, assim como a poesia de Hilda Hilst, seu teatro passou despercebido pela crítica até bem recentemente. Uma das razões amplamente difundidas pelos críticos é que suas peças ignoram os aspectos da tradição teatral brasileira, marcadamente um teatro com ênfase na ação. O texto hilstiano traz para o palco personagens líricos e densos, que se sentem mais confortáveis refletindo e poetizando do que agindo.

Em 1969, após incursionar pelo teatro, Hilda volta a escrever poesia e também dá seus primeiros passos pela ficção com o conto “Unicórnio”. No ano



seguinte publica a obra narrativa *Fluxo-floema*, mostrando desde então a profundidade metafísica de sua ficção já antecipada no gênero lírico e o trabalho formal inovador tendo como base a linguagem fragmentada que será a marca de suas obras posteriores. Esta obra aponta para o amadurecimento da autora. Segundo Edson da Costa:

A recepção de *Fluxo-floema* assenta o reconhecimento da importância da obra da escritora. A partir de então, aparecerem alguns textos fundamentais para o entendimento do trabalho de Hilst e também um excesso de textos, publicados em jornais e revistas, que além de se restringirem à mera repetição superficial de opiniões alheias, reforçam o mito da escritora genial e incompreendida, revestindo, muitas vezes, a obra da autora com uma aura de impenetrabilidade, como se ela fosse só para iniciados. (COSTA, 2010, p.1).

Conforme aponta Costa, é a partir da publicação de *Fluxo-floema* que Hilda Hilst conquistará a simpatia de alguns críticos, que atestarão a qualidade de seu trabalho. No entanto, a maioria dos trabalhos segue repetindo os mitos e os estigmas atribuídos à sua obra nos anos anteriores.

A partir de *Fluxo-floema*, Hilda se dedica tanto à escrita ficcional, quanto à lírica, publicando em 1970 as obras ficcionais *Qadós, Ficções, Tu não te moves de ti*; em poesia publica *Júbilo noviciado e paixão, Da morte. Odes mínimas*. A partir da década de 70, lentamente a obra de Hilda Hilst passa a ser objeto de interesse de um pequeno número de críticos, que realizam artigos ou resenhas mais aprofundadas sobre os aspectos de sua obra.

No entanto, para a maioria da crítica, principalmente aquela parte da crítica acadêmica que produz suas teses e dissertações, ou para os críticos literários de renome nacional, autores dos tratados e manuais literários, ela continua um “objeto tabu”. Obviamente que há boas exceções como a que deve ser feita a Anatol Rosenfeld que, ao prefaciá-la a obra *Fluxo-Floema*, já chama atenção para as qualidades literárias de Hilda Hilst, condensadas sobre a forma narrativa:

É apenas por conveniência que os textos do presente volume foram chamados de “ficção” ou “prosa narrativa”. Para Hegel o gênero épico-narrativo é o mais objetivo. A ele se contrapõe, dialeticamente, a antítese subjetiva do gênero lírico, sendo o dramático a síntese, visto reunir, segundo Hegel, a objetividade épica e a subjetividade lírica. Semelhante diferenciação perde o sentido em face dos textos em prosa de Hilda Hilst, já que neles todos os gêneros se fundem.

Eles 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 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 transfiguração. (ROSENFELD apud HILST, 1970, p.16).

Devem ainda ser lembrados os críticos como Renata Pallotini, Léo Gilson Ribeiro e Nelly Novaes Coelho que também escrevem sobre sua obra. Podemos dizer que de certa maneira esses críticos são os pioneiros ao trazer a crítica de Hilst, até então feita, sobretudo, nos jornais e de forma displicente, para o território do consagrado mundo acadêmico, do qual eles participam.

Após 1980, Hilda Hilst alterna a sua produção entre a prosa e a poesia. Seus textos em prosa continuam trazendo a marca da inovação formal, a mistura dos gêneros e as indagações metafísicas, que já estavam presentes em *Fluxo-floema*. Se sua prosa é extremamente moderna, por outro lado, os motivos de sua poesia são relacionados à tradição de uma lírica medieval. No teatro, além de *O Verdugo*, *As aves da noite* e *O rato no muro* também são encenados. Devido à carga dramática, outros textos em prosa são adaptados para o teatro. No ano de 1982, a autora passa a participar do programa "artista residente" da Unicamp e lança *A obscena senhora D*, nosso objeto de análise nesta dissertação. Nesta década, a autora recebe vários prêmios nacionais, incluindo o *Jabuti*. Esta premiação, que não resultará na consagração perante os leitores, mostra, no entanto, que a autora conquistou o reconhecimento de pelo menos uma parte da crítica literária.

Entre as razões para a mudança desta postura em relação à obra hilstiana, podemos apontar o enfraquecimento da crítica de viés social, ou até mesmo dialética que imperava na academia. Nomes como Antonio Candido, Alfredo Bosi, Roberto Schwarz, continuam sendo referências em termos de crítica, no entanto, a eles se soma a visão dos herdeiros do desconstrucionismo derridiano como, por exemplo, Haroldo de Campos, Silviano Santiago, Costa Lima. Embora estes autores não estejam necessariamente preocupados com a particularidade da obra de Hilda Hilst, eles são os formadores de opinião no meio acadêmico, e serão eles que, por meio de um projeto de ruptura com a tradição histórica literária,

permitirão que autores “sem pátria e sem data” possam ser revistos e constituir um novo cânone nacional.

Na década de 90, com a publicação de *O Caderno Rosa de Lory Lamb*, a autora dá início a sua obra obscena, na qual se ajuntam *Contos d' escárnio*, *Textos grotescos*, *Cartas de um sedutor* e *Bufólicas*. A publicação destas obras divide a crítica que se formava em torno da obra da autora. Alguns se calam, outros acreditam que a qualidade da obra de Hilst está ameaçada por estas publicações. Há ainda aqueles que acreditam que tais publicações não afetam em nada o valor da obra de Hilst, pelo contrário, a autora Eliane Robert Moraes, por exemplo, destaca nesta tetralogia a “desconstrução” da história moral que aproximaria Hilda Hilst de outros autores da literatura maldita.

Posteriormente à década de 90, Hilda segue produzindo suas ficções e poesias sem o recurso da obscenidade “explícita”, mostrando que a incursão pelo erotismo não “contaminou” sua produção literária. O número de trabalhos que se debruçam sobre a obra de Hilst continua crescendo, mostrando que a polêmica em torno das obras eróticas longe de prejudicar sua aceitação junto à crítica acadêmica, parece ter contribuído para que mais olhares tomassem sua obra como objeto de análise.

Podemos pensar que a mudança da crítica com relação à obra de Hilst não se deve somente ao amadurecimento da obra da autora, mas a própria mudança nos paradigmas de análise crítica. A autora inicia sua produção num momento em que a crítica transitava entre um “pessoalismo”, baseado no gosto clássico, e a insurgência da crítica acadêmica, delineada de um lado pela nova crítica, de outro pela crítica sociológica. Sendo que a última dominou o cenário nacional por muitos anos, e seu projeto de análise opunha-se claramente à manifestação estética empregada por Hilst. Isso explica em certa medida o desinteresse da crítica pela obra da autora até a década de 90.

Segundo Cavalcanti (2010, p. 166), a análise da recepção da obra hilstiana permite que se estabeleçam as bases de um novo paradigma não só da crítica como da própria literatura brasileira:

O estudo da narrativa hilstiana ajuda a compreender o processo desencadeado por transformações na literatura brasileira a partir das décadas de 70 e 80 do século passado. Os paradigmas literários propostos a partir de então trouxeram um profundo questionamento do cânone. O discurso coeso e universalizante foi deslocado por outro, plural e descentralizado, situado historicamente e consciente das diferenças como valor. A escrita das décadas finais do século XX se enriqueceu com o processo de reflexão teórica desse período, fruto do Desconstrutivismo, da Nova História, dos Estudos Culturais e Pós-Coloniais, do Multiculturalismo e de tantos outros movimentos teóricos desse período. A proposição mais radical do pensamento finissecular foi a tentativa de desconstrução do sujeito, cujo pretensão universalismo passou a ser percebido como máscara do eurocentrismo, extensão a outras literaturas de reflexões desenvolvidas por parâmetros instituídos a partir do cânone europeu. Tanto a arte quanto a filosofia desmistificaram a supervalorização de um sistema de dominação e a identidade entre ele e universalismo, ao mesmo tempo em que denunciavam a proposta de apolitização contida em seus termos.

Este processo de revisão do cânone de que fala Cavalcanti inicia-se a partir da década de 70, quando começam a serem traduzidos no Brasil, textos como os do filósofo francês Jaques Derrida, que retomam alguns aspectos da teoria estruturalista, mas longe do aspecto cientificista desta corrente anterior. Segundo Jonathan Culler (1999, p. 122), “a desconstrução é mais simplesmente definida como uma crítica das oposições hierárquicas que estruturaram o pensamento ocidental [...]”. Deste modo, os estudos derridianos possibilitam o questionamento dos discursos tradicionais da historiografia literária. Acerca da importância do pensador para a crítica literária brasileira, Eneida Maria de Souza salienta que:

Resta ainda assinalar que as leituras de natureza estruturalista feitas pelos teóricos da década de 1970 no Brasil - e cito principalmente Affonso Romano de Sant'Anna, Costa Lima, Silviano Santiago e Haroldo de Campos - provocaram a diferença de abordagem dos textos nacionais, da releitura do modernismo brasileiro, da revisão da historiografia literária, da revolução na análise da linguagem da poesia e da narrativa, posição esta que se desvincula do pensamento uspiano, por muito tempo centrado na crítica sociológica e na criação de uma tradição nacionalista e fundacional de cultura. (SOUZA, 2010, p. 16).

O desconstrucionismo além da própria definição de nacionalidade permitiu que a crítica repensasse a própria definição de história. Assim, a literatura que estava até então submetida ao panorama tradicional da diacronia, pode ser vista sob a perspectiva de um estudo sincrônico, conforme enfoca Haroldo de Campos (1969, p. 214), "A poética sincrônica procura agir crítica e retificadoramente sobre as

coisas julgadas da poética diacrônica." Ou seja, o crítico pensa num aporte dialético para a arte, que não preconize somente a abordagem histórica, mas sim uma abordagem "estético-criativa". Assim, valores como "continuidade" e "tradição" passam a ser revistos.

Esta nova abordagem crítica favoreceu a obra de Hilst, primeiro porque sua poesia trabalha com um conteúdo de aporte sincrônico, pois embora pratique modelos medievais como os cantares, as baladas, a poesia satírica, ela o faz num presente, que opera não por uma linearidade, mas por saltos. Acerca disto Alcir Pécora nos fala:

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, apenas para referir a quadra de escritores internacionais mais facilmente reconhecível por seus escritos, ao lado de Becker e Bataille". (PÉCORA, 2010, p.11).

A obra de Hilda Hilst resulta num processo de desconstrução, pois ao mesmo tempo em que dialoga com uma tradição literária, recuperando autores, desconstrói-os por inseri-los num construto formal totalmente inovador, brindando assim seus textos com aportes sincrônicos. Deste modo, parece que a obra de Hilst se aproxima mais de um projeto de operação sincrônica, ao modo de Haroldo de Campos, do que uma vontade de inserção dentro de uma tradição nacional, ao estilo de *Formação da literatura brasileira* de Candido. Conforme Pécora (2010, p. 9), "a distância que sua obra mantém dos valores modernistas predominantes no Brasil, e ainda mais em São Paulo, sobretudo no que toca à questão do conteúdo "nacional" da literatura, que simplesmente não se põe para ela" foi uma das razões da não valorização da obra hilstiana dentro do cenário nacional, até um momento recente.

Ao se repensar a junção histórica do texto, pensa-se também em seu papel de mimeses. Deste modo, muito mais que um texto que descreva o mundo, as obras devem inovar e repensar o próprio papel do fazer literário, enquanto construção que desconstrói o mundo. Desta forma, outro aspecto da obra de Hilda Hilst que pode ser contemplado por esta crítica herdeira do desconstrucionismo é a dimensão metalinguística de sua obra. Segundo Pécora (2010, p. 12), "o fluxo em Hilda é surpreendentemente dialógico, ou mesmo teatral,

sem deixar de se referir ao próprio texto que está produzindo, isto é, de denunciar-se como linguagem e como linguagem sobre linguagem”.

Outras teorias derivadas de outros campos do conhecimento, que chegam ao Brasil após a década de 70, também possibilitam a descoberta da obra hilstiana pelo seu viés mais evidente, que é a intertextualidade de discursos. Entre elas podemos citar a psicanálise lacaniana, a antropologia, a filosofia, a semiologia, análise do discurso, os estudos culturais (crítica feminista), embora estas teorias demorem a fazer escola no Brasil, devido ao momento histórico e político pelo qual o país passava. Após a abertura política, elas apontam como consequência imediata a valorização de literaturas ímpares como as de Hilda Hilst, textos que não podiam ser filiados à *noção* canônica e por isso mesmo, não podiam ser tidos como objetos de uma crítica mais ortodoxa como a acadêmica, segundo Cavalcanti:

O esvaziamento de referências importantes, como nação e identidade, ajudou a corroer a visão tradicional. Os grupos minoritários, de caráter étnico ou social, conseguiram romper a muralha criada por uma leitura de mundo que refletia não a riqueza de vozes da humanidade, mas a hegemonia de uma voz: a das formas imperiais do poder nas quais se podia ver a construção de diversos modelos culturais: pai, marido, deus, linguagem, literatura, entre tantos outros. A ação de grupos excluídos dos códigos até então vigentes acabou por pulverizar qualquer tendência ideológica dominante. Por outro lado, o questionamento atingiu camadas internas da literatura: a noção de autoria, os processos de leitura e circulação de textos, os paradigmas da crítica, o público, a axiologia estética, as fronteiras entre os gêneros, os critérios de formação do cânone etc. (CAVALCANTI, 2010, p.166-167).

Este novo domínio crítico não se fez sem conflito para uma vertente mais tradicional da crítica, e até por alguns daqueles que proclamavam a validade do discurso desconstrucionista. Segundo Souza (2002, p. 68), muitos críticos consideram que é preciso um “controle à interdisciplinaridade desenfreada” que coloca em risco a manutenção da identidade das disciplinas e a prioridade do discurso literário. Para Souza esta crítica “ignora os atuais processos de valorização literária e cultural, nos quais são inseridos critérios que ultrapassam o campo particular de cada discurso” (SOUZA, 2002, p. 70).

Leyla Perrone-Moisés (1993, p. 29), pensando sobre o papel da crítica na modernidade, afirma que sobraram a ela dois caminhos: um é o da crítica científica proveniente da semiologia, aquela que descreve os textos; a outra é da

escritura, que propõe não apenas decifrar, mas ler por meio de um novo ciframento. Perrone-Moisés continua e mostra que, apesar destas abordagens serem as que melhor definem a crítica, há ainda um terceiro discurso, mas que não chega a se constituir um caminho:

Entre esses dois polos, situam-se os discursos ancorados nas ciências humanas. Esses discursos utilizam a linguagem como instrumento de conhecimento e, como tal, não pertencem mais a uma área especificamente literária, tendendo a ser anexados às diferentes ciências sobre as quais se apoiam, como aplicações dessas ciências a um domínio particular da atividade humana. (PERRONE-MOISÉS, 1993, p. 29).

A posição de Leila Perrone-Moisés representa o pensamento de uma das correntes da crítica atual; aquela que vê nas contribuições das outras ciências humanas não só uma positividade, mas também um risco para o objeto literário, caso “esses discursos se orientem para um certo saber situado para além do texto” (PERRONE-MOISÉS, 1993, p. 29).

Esta obrigação imposta por esta corrente crítica de dosar literário X não-literário, atormenta, muitas vezes, aquele que pretende efetivar uma crítica comparativa, como é o nosso caso: como falar de niilismo, sem falar de filosofia, ou como falar de Lacan, ignorando a psicanálise? E, em que medida é possível fazer crítica literária pura ao analisar uma obra como a de Hilst que flerta com outros campos do conhecimento? O fato é que a obra de Hilst, assim como uma série de obras da dita contemporaneidade, traz em seu interior este apelo interdiscursivo, dado claramente pelo recurso da intertextualidade. É certamente por esta razão, que muitos pesquisadores, guiados pelo próprio texto hilstiano acabam optando por uma análise que reflete sobre este seu caráter de diálogo, fato atestado por inúmeras dissertações e teses apresentadas sobre a autora. A maioria delas busca efetivar este percurso intertextual referenciando suas leituras das obras da autora, por meio da psicanálise, da antropologia, da semiologia, da análise do discurso e da filosofia.

Essas novas abordagens explicam, como já dissemos, o aumento na demanda de interessados pela obra hilstiana, verificado a partir da década de 90. Contrapondo aos poucos trabalhos consistentes da década de 60, 70 e 80 sobre a autora, hoje se verifica um grande número de teses e dissertações, abordando não mais a mulher Hilda, mas a obra em seus diversos aspectos.

Alcir Pécora afirma que “neste momento, por exemplo, segundo o levantamento de Cristiano Diniz já são 46 as dissertações de mestrado apresentadas sobre ela, inclusive uma na Coruña” (PÉCORA, 2010, p. 8). Em recente consulta ao banco de teses da CAPES, constatamos que atualmente é 52 o total de trabalhos acadêmicos já finalizados, observamos também um crescimento gradual a partir do ano 2000.

De certa forma, podemos afirmar que a crítica acadêmica hilstiana dá seus primeiros passos se comparada à de autores (Clarice Lispector e Lygia Fagundes Telles, por exemplo, publicam sua obra apenas 7 anos antes de Hilda Hilst) que iniciaram sua produção quase no mesmo período que Hilda Hilst. Prova disto é que a maioria dos trabalhos sobre a autora, ainda se encontram em suportes como a internet e periódicos extremamente importantes para os pesquisadores, mas ainda sem o reconhecimento tradicional do livro. Segundo Sônia Purceno:

Por ora, no que diz respeito a livros, são pouquíssimos os dedicados exclusivamente à obra profícua de Hilda Hilst. As fontes para abordá-la, entretanto, não são poucas. Um dos maiores entraves para o pesquisador é justamente selecionar e agrupar matérias jornalísticas, ensaios e trabalhos acadêmicos consistentes, entre os tantos que se encontram dispersos pelo Brasil, a respeito de diferentes aspectos de sua obra. (PURCENO, 2010, p. 107).



### 3 HILDA HILST: UMA ESCRITA ENTRE FRONTEIRAS

Como dissemos, a obra de Hilst é rica tanto na dinâmica entre os gêneros, quanto no trânsito entre os discursos. A densidade metafísica dos temas abordados pela obra da autora campinense, variadas vezes tem suscitado nos críticos a tentação de descobrir ali um viés filosófico mesclado à criação literária.

Os textos de Hilda Hilst tocam de uma forma “caótica e devastadora”, no âmago de questões recorrentes da experiência humana, como a mostrar que nada está de fato resolvido. A autora não busca responder as aspirações dos leitores, busca antes resolver seus próprios questionamentos. Ela não pode expressar suas dúvidas em linguagem coerente, porque não há coerência na busca do “incognoscível”. Isso, durante muito tempo, contribuiu para que os seus textos fossem considerados “tábuas etruscas”. Alguns críticos consideram que a escolha por temas metafísicos somados à erudição é o que dá à obra de Hilst sua dimensão “enigmática”. Léo Gilson Ribeiro, na apresentação de *Ficções* (1977, p. IX), afirma justamente este caráter hermético da obra de Hilst:

Hilda Hilst carrega involuntariamente um estigma: o de nunca talvez vir a ser popular, agradável, acessível. Ela que ambiciona tanto ser discutida, focalizada, continuará por uma espécie de condenação intrínseca incompreensível para a maioria. Porque ela em português retratou um Malone agonizante no atoleiro da dúvida e das dimensões diminutas de quem não tem antenas para captar o que há ou não há depois da Morte. E porque ela escreveu, em português, o equivalente a um *Finnegan's Wake* de Joyce ou seja: escreveu um absurdo palimpsesto mesopotâmico. E poucos terão a imaginação recriadora, a profundidade de propósitos e o mesmo afã místico que ela para embrenhar-se nessa "selva oscura" da alma e do humano estar no mundo.

Ribeiro compara a linguagem de Hilst a de Beckett e de Joyce, autores também tidos como “difíceis”. Na mesma apresentação (1977, p. XI), o crítico ressalta a influência kierkegaardiana e afirma “a prospecção filosófica sobre o Tempo, a Morte, o Amor, o Medo, o Horror, a Busca”, vista na obra de Hilst, e que segundo ele, só lhe acrescentam em valor. Ele finaliza sua análise mostrando seu positivismo no futuro: “O espanto diante da criação de Hilda Hilst crescerá à medida que as gerações futuras consigam apreender a grandeza imune ao efêmero desta vivência escrita, deste arame esticado sobre o abismo da prosa resplandecente

deste maior escritor vivo em língua portuguesa.” (RIBEIRO apud HILST, 1977, p. XII).

Hilda Hilst afirmava, constantemente, em suas entrevistas ser uma leitora de obras filosóficas e fazia questão de mostrar que detinha o domínio de tais discursos em suas obras. Quando era perguntada sobre o seu cânone de formação sempre acrescentava a gama de seus escritores preferidos, vários filósofos clássicos e modernos. Em uma entrevista ao ser questionada sobre suas preferências de leitura, a autora afirma:

O que e quem a senhora tem lido? Os assuntos variam. Vão do sobrenatural à física quântica, que é absolutamente sobrenatural! Tenho certeza de que a matéria da alma ainda será explicada pela física quântica. Leio Joyce, Bataille, dicionários do sobrenatural, agora comecei a ler o Tratado do Desespero, de Kierkegaard. (HILST apud REVISTA E, 2002).

Em outra entrevista, concedida à jornalista Melissa Croceti (2010), ao ser perguntada sobre suas preferências contemporâneas, Hilda enumera escritores e filósofos-escritores:

**Quais são as suas referências em relação à literatura contemporânea? E quais são as suas críticas a ela?** Drummond, Guimarães, Becket, Bataille, Camus, Kafka, Joyce, Simone e Sartre, Ernest Becker e tantos outros que devo ter esquecido muitos. [...] atualmente leio muitas biografias, filosofia e física. Faço principalmente releituras.

Na matéria da revista Cult de 1998, ao usar a palavra “coisa”, Hilda Hilst imediatamente se polícia com relação a este uso, recorrendo ao filósofo Heidegger: “Se bem que depois que eu li Heidegger, e releio sempre, não consigo mais falar “coisa”. Heidegger escreveu um livro enorme só para falar o que é uma coisa. Mas esse tipo de conversa você não pode pôr na revista.”

Os textos de Hilst, por sua vez, sempre estabelecem possíveis ligações com o discurso filosófico. Por meio da intertextualidade, eles suscitam no leitor a curiosidade pelas ideias de variados pensadores, com os quais a autora parece se relacionar de forma íntima. Isto, sem dúvida, contribui para que os críticos busquem em seus textos a marca deste trânsito pelo terreno filosófico.

Comumente saltam as páginas de seus livros nomes e ideias de diversos pensadores, conforme poderemos observar a seguir.

Em uma crônica tratando de assuntos políticos a autora diz: “Tem sido mais fácil compreender Heidegger, Wittgenstein, sânscrito, copta, do que compreender explicações de ministros e quejandos.” (HILST, 1998, p.41). Este é um procedimento muito comum em suas crônicas. Hilda Hilst, frequentemente, entre um comentário cotidiano e outro, brindava o leitor com o nome ou a ideia de algum filósofo. Presumindo o desconhecimento de seu público, colocava ao lado do nome a palavra “informe-se” e abaixo uma referência sobre o autor, semelhante ao recurso usado em enciclopédias.

Das páginas do livro *Kadosh* surge o nome do filósofo clássico Plotino: “Sobre o leito um punhal. Sobre o leito os textos de Plotino.” (HILST, 2001, p.41). E o leitor, que conhecendo um pouco das ideias deste pensador, não se demorará a identificar a influência de seu pensamento no discurso da personagem acerca do tempo. Em *cartas de um sedutor*, o próprio título identifica a relação com a filosofia de Kierkegaard. E se resta alguma dúvida, de que reside ali uma influência do *Diário de um sedutor*, ela é sanada pelo personagem central Stamatius que confirma a descoberta do leitor dizendo: “Tenho meia dúzia daquela obra-prima *A morte de Ivan Ilitch* e a obra completa de Kierkegaard” (HILST, 2002, p. 16). Stamatius mostra explicitamente o valor que a obra de Kierkegaard apresenta para sua vida, destacando-a ao lado do que considera uma obra-prima. Para Cavalcanti (2010, p.96), não há dúvida: “Hilda constrói uma paródia” do *Diário de um sedutor*.

Se algumas vezes as referências são pontuais e ligam diretamente filósofo e tema, outras vezes, as marcas do discurso filosófico surgem por meio da intertextualidade indireta. Por exemplo, a influência do discurso batailliano na obra de Hilst não pode ser apontada de forma tão direta quanto à de Kierkegaard e Plotino, embora as figuras obsessivas do Deus-porco e do olho permitam a ligação com pensador francês. Em *A obscena senhora D*, os epítetos Hillé e D permitem a correlação ao discurso de Aristóteles e Heidegger. Também as ideias de Camus, acerca do homem absurdo, se refletem na postura da personagem central, no entanto, o texto não mostra claramente as marcas desta influência.

Nos textos líricos de Hilst, o discurso apropriado da filosofia se mostra tanto explicitamente, como implicitamente. Em alguns casos, a roupagem lírica não permite a certeza de sua origem; em outros casos, a referência fica

evidente, como no caso do poema Tempo-morte (número 4), *Da morte. Odes mínimas*, em que o eu-lírico diz: “Tempo-morte/ procurar-te/ É estar montado sobre um Leopardo/ E tentar caçá-lo.” (HILST, 2003b, p.74). A imagem, imediatamente, remete o leitor mais atento à metáfora de Nietzsche.

Essas múltiplas referências filosóficas, dadas pela densidade do texto hilstiano, muitas vezes se colocam como encruzilhada para o pesquisador, ávido por escolher um entre os muitos caminhos desta literatura de fronteira. Gisele do Rocio Borges (2008, p.10), por exemplo, afirma esta qualidade da obra de Hilst e também faz suas escolhas:

As obras de Hilst remetem o leitor atento a uma vasta gama de vertentes do pensamento filosófico, ainda que indiretamente abordadas, notadamente as de Friedrich Nietzsche, em especial no que tange à morte de deus e suas conseqüências à pós-modernidade. Theodor Adorno e Alexander Lowen também encontram-se presentes na literatura hilstiana, no contexto da interdição sexual e as limitações do indivíduo daí originadas.

Esta relação entre a obra de Hilst e o discurso filosófico parece ser tão evidente, que chega a convencer a própria Hilda Hilst, onde numa entrevista, ao ser questionada por que nunca pensou em escrever filosofia, não hesita em responder: “Eu escrevo filosofia em todos os meus livros. Com fundo narrativo ou não, é filosofia pura.” (apud CULT, 1998).

Como já dissemos, esta múltipla possibilidade de leitura da obra de Hilst pelo seu viés interdiscursivo, tem se mostrado muito tentadora, principalmente, após a década de 90. Em recente pesquisa, realizada em sites de busca como o Google acadêmico e no banco de dados da CAPES, encontramos uma série de trabalhos que efetuam um diálogo entre a obra de Hilst e outros autores, tanto literários quanto de outras áreas do conhecimento. Em sua maior parte, eles buscam estabelecer uma relação temática entre Hilst e nomes como Beckett, Bataille, Lacan, Blanchot, Foucault, Kierkegaard.

No que se refere ao diálogo com a filosofia, embora muitos trabalhos apontem o caráter filosófico do texto hilstiano, ainda são poucos os trabalhos que se debruçam especificamente sobre esta relação. Rosanne Bezerra Araújo (2009, p.19) aponta que no estudo da obra de Hilst, “em relação à filosofia, foi constatada uma lacuna”.

Em nossa pesquisa, observamos que, embora muitos trabalhos (artigos em sua maioria) apontem que tratarão dos temas metafísicos e ontológicos da obra hilstiana, poucos de fato levam adiante tal propósito. Entre os trabalhos que parecem ter alcançado sucesso na tentativa de estabelecer os domínios destas fronteiras discursivas (filosofia-literatura), destacamos aqui três produções de grande fôlego, sendo respectivamente duas teses e uma dissertação.

O primeiro trabalho destacado trata-se da tese de doutorado de Rosanne Bezerra de Araújo (UFPE), intitulado *Nilismo heróico em Samuel Beckett e Hilda Hilst: Fim e recomeço da narrativa*. Este trabalho foi apresentado em 2008 e consta do banco de dados CAPES. Nele, a autora busca fazer uma aproximação entre a obra de Hilda Hilst, de Friedrich Nietzsche e de Samuel Beckett pelo viés do que a autora denomina “nilismo heróico”. Segundo Araújo, o chamado “nilismo heróico” na obra destes três autores pode ser:

[...] evidenciado na resistência contra a morte e o fim do texto literário. Através da análise do enredo, dos narradores e da linguagem dessas narrativas, é possível descobrir uma centelha de esperança para os personagens, imersos em desespero e perdidos na torrente nilista de seus pensamentos. O nilismo heróico pode ser observado na persistência e permanência da linguagem. Embora o narrador produza um discurso problemático e fragmentado, ele persiste nos seus pensamentos. Sabe que haverá um fim, mas, mesmo assim, segue tentando, sem cessar de falar. (ARAÚJO, 2009, p. 6).

Ainda que destaque que sua análise será feita do ponto de vista do literário e não visando incorporar a obra de Hilst e Beckett à chamada filosofia nilista, Araújo tem como discurso de base para sua análise a filosofia nilista de Nietzsche. Pensando nesta relação, a autora mesma caracteriza o viés interdiscursivo de seu trabalho, segundo ela:

A atenção é voltada para como a forma literária e seu conteúdo estão ligados à realidade e como os textos são afetados esteticamente. Com relação ao nilismo, Nietzsche é o autor mais relevante para o desenvolvimento desta tese, que busca estabelecer um elo entre a decadência filosófica e a decadência literária. (ARAÚJO, 2009, p. 6).

O segundo trabalho trata-se da tese de José Antônio Cavalcanti (UFRJ), intitulado *Deslimites da prosa ficcional em Hilda Hilst: uma leitura de “Fluxo”, Estar sendo. Ter sido, Tu não te moves de ti e A obscena senhora D*, defendida em

2010. Em seu trabalho, o autor chama a atenção para a proximidade do pensamento de Hilst e de Heidegger, do que ambos têm de ênfase no poético como forma inaugural de linguagem e luta contra o apagamento do ser. Ainda que Cavalcanti eleja outros autores, como por exemplo, o também filósofo, Giorgio Agamben, sua dívida para com as teorias de Heidegger são claras, como quando fala das características da criação estética:

A criação é o hiato entre o nada e o criado, entre o não existir e o vir-a-mundo. Aquilo que é gerado já não está no momento da própria geração, apesar de carregá-lo para sempre sob a forma do esquecimento. Na fenda criadora vige a inapreensibilidade da existência, fluxo contínuo e simultâneo de vida e morte. (CAVALCANTI, 2010, p.17).

Além das terminologias heideggerianas adotadas na construção de suas ideias, Cavalcanti no decorrer de todo o percurso de sua análise manterá como farol as ideias de Heidegger, pois segundo o pesquisador: “Heidegger concede grande relevância à poesia no processo de desocultação da verdade, entendida como um acontecimento que se dá mediante um processo radicado na poeticidade, [...]” (CAVALCANTI, 2010, p. 20).

O terceiro trabalho, o mais recente entre todos, marca o encontro entre o pensamento de Hilst, de Kierkegaard e de Camus. Trata-se da dissertação de mestrado de Willian André (UEL), intitulada, *Kierkegaard. Camus. Hilst: no labirinto da angústia*, defendida em 2012. Neste trabalho o autor, semelhante a Cavalcanti, se detém no papel da consciência poética na obra de Hilda Hilst, vinculando-a ao pensamento sobre o estético de Kierkegaard e ao absurdo de Camus. O autor aponta como a angústia e o absurdo se equivalem, e em que medida o sentimento lírico é uma necessidade resultante do confronto entre o homem e o mundo absurdo e angustiante. Ainda que o autor busque eliminar as fronteiras entre a filosofia e a literatura, trazendo à baila um Kierkegaard poeta, não podemos nos esquecer de que Kierkegaard, assim como Nietzsche e Heidegger, está fixado pela tradição no território da filosofia. O que garante mais uma vez o caráter interdiscursivo ao trabalho de pesquisador.

A apresentação destes trabalhos, todos recentes, nos permitem duas conclusões. A primeira é que a abordagem da obra de Hilst por meio da aproximação destes dois campos do conhecimento: a Filosofia e a Literatura, ou o

que tradicionalmente se definiu como discurso peculiar a estes campos do pensamento, é um empreendimento recente. Segundo, que afora estes trabalhos apontados, certamente outros acabam de ser concluídos, ou estão a caminho da conclusão, vindo em breve a estarem disponíveis para consulta. Aumentando as pesquisas de grande fôlego sobre o assunto, que no momento são poucas, conforme já enfocamos.

Como contribuição à nossa pesquisa o que os três trabalhos acima citados nos permitem, de forma geral, é repensar as fronteiras entre o objeto literário e a própria construção ontológica dos sujeitos, pensada tradicionalmente pelo discurso filosófico; e de forma específica, em que medida a dúvida existencial do homem repercute na sua linguagem poética. Ou ainda, em que medida esta linguagem se configura para o homem um universo de salvação do aniquilamento total do ser.

### 3.1 REINTRODUÇÃO

Como vimos, neste território de fronteiras discursivas exposto pela obra de Hilst, cada pesquisador escolhe sua trilha. Da mesma forma, somos tentados a descobrir por entre os múltiplos caminhos que a obra indica aquele que melhor atende nossas próprias expectativas. Pois consideramos que, embora a obra indique muitos caminhos, a análise crítica é sempre uma escolha baseada em nossa própria experiência.

Assim, somos levados a enxergar na obra de Hilst uma relação com o pensamento de Aristóteles, Heidegger e Camus. Esclarecendo que pautaremos nossa análise sempre a partir da linguagem hilstiana. Assumindo-a como ponte entre a experiência literária e a experiência filosófica. Usando a metáfora do espaço entre fronteiras, podemos dizer que nos posicionaremos estrategicamente no território da literatura, olhando para o território filosófico deste ponto, que é certamente nosso ponto de segurança.

É partindo da hipótese da linguagem como possibilidade inaugural de encontro do ser, que nossa análise se configurará. Queremos demonstrar que quando o homem moderno, marcado pelo excesso de racionalidade, repensa sua existência em termos de origem e função, se depara com o silêncio e o vazio. Se antes havia esperança para este homem por meio da religião ou da visão positivista

da ciência, o presente se apresenta como o lugar de fracasso de ambas as possibilidades. Deus está morto, e a ciência presa em sua própria racionalidade limitadora. A filosofia se coloca como uma possibilidade, mas no seu determinismo existencialista aponta para a mesma falência que a religião e a ciência. Assim se clarifica que o pensamento não pode estar sob a tutela do utilitarismo humano.

Este homem moderno, e aqui tomamos moderno como aquele que deriva do conturbado século XX, encontra-se num mundo escuro, preso a uma linguagem que não responde as suas dúvidas, mas que é o único caminho de chegar a algum lugar. Logo, está nesta capacidade múltipla da linguagem sua única possibilidade de retomar seu lugar inaugural de sujeito, não mais como indivíduo uno e centralizado, mas como reverberações múltiplas, recordações de um sujeito proteico. Por isso que a linguagem agora assume um papel estético e não mais utilitário; não há possibilidade de comunicação entre os sujeitos, senão pelo que eles têm de silêncio e vazio. E segundo Heidegger, a linguagem que melhor explora o silêncio do sujeito inaugural é a poesia, ainda que não sirva do mesmo modo à especulação da essência das coisas, tradicionalmente atribuída ao pensamento. Assim, o sujeito da narrativa de Hilst é um sujeito vacilante entre a razão e a poesia. Ele desponta como um representante do caos moderno, um homem absurdo, que não consegue estabelecer contato nem com a realidade imanente, representada pelos demais indivíduos em sociedade, nem com a transcendência representada pela figura clássica da deidade e seu ideal de vida eterna. Para este homem surge uma realidade que a maioria ignora. A vida só adquire seu significado pelo que ela tem de subjetiva. A morte e o tempo cíclico não se colocam para este sujeito. Vida e tempo são o sentir e o tocar, afora isso, somente o universo da linguagem se coloca ainda como um sentido simbólico, última possibilidade de transcender além da realidade material.

Nosso trabalho, enfocando a questão do sujeito desnordeado e absurdo da obra hilstiana em questão, contemplará inicialmente uma possível relação a ser feita com alguns dos conceitos oriundos da filosofia aristotélica e heideggeriana, para depois adentrar no conceito do absurdo, trabalhado por Albert Camus em *O mito de Sísifo*, e que em nossa concepção transparece na obra *A obscena senhora D*. Também nos utilizaremos de outros arcabouços teóricos, além dos citados, tanto da Crítica Literária, quanto da Filosofia.



Com o objetivo de efetivar este estudo comparativo, como já nos referimos, logo acima, escolhemos a obra *A obscena senhora D*, de Hilda Hilst, escrita em 1982. Este livro serve como um “rizoma”<sup>4</sup> da obra geral de Hilda Hilst, já que ali estão concentradas as características peculiares de outros livros como: *Ficções*, *Tu não te moves de ti*, *Kadosh*, *Estar sendo ter sido*. Por algumas vezes faremos referências a estas obras de forma a mostrar este processo de repetição que ocorre n’ *A obscena senhora D* e que estruturam a prosa hilstiana. Nosso estudo, por opção metodológica, não contemplará nenhuma menção direta à poesia e ao teatro hilstiano.

---

<sup>4</sup> A ideia de rizoma é apresentada por Deleuze e Guatari na introdução de *Mil Platôs (Capitalismo e Esquizofrenia)*, 1995. Refere-se “a uma concepção paradigmática do pensamento atual”. Com relação ao objeto literário tal definição é aplicada a um texto que espalha referências a outros textos; que envolve o texto num descentramento e multiplicidade, colocando-o como intermezzo de toda construção literária.

#### 4 AS “OBSESSÕES METAFÍSICAS” HILSTIANAS

Como já apontamos anteriormente, muitos estudos acerca da obra de Hilda Hilst não cansam de buscar uma aproximação com o universo do pensamento filosófico. A isso se devem dois fatores: o primeiro é de origem externa ao texto e refere-se à condição da autora enquanto leitora de filosofia. Esta forma de análise encontra-se normalmente disseminada na abordagem geneticista que busca encontrar na obra de Hilst uma correlação direta com a leitura dos muitos filósofos por ela empreendida. O segundo fator diz respeito ao próprio texto hilstiano que não cessa de propor indagações metafísicas, dialogando com os mais diversos campos do conhecimento, sendo um dos mais notáveis a filosofia. Segundo salienta Cavalcanti:

Hilda Hilst não considera nenhum território como espaço intransponível, razão pela qual invade todas as formas discursivas, da pornografia ao drama, da poesia à filosofia. Talvez em um grau mais intenso do que em outros autores da literatura brasileira, ela parece atravessar sem culpa e sem preocupações as fronteiras montadas por séculos de cultura entre poesia e filosofia. (CAVALCANTI, 2010, p. 27).

Este diálogo hilstiano com o campo filosófico ocorre algumas vezes de forma direta, mas na maioria das vezes, a intertextualidade é subjetiva e internalizada no objeto literário em si, não havendo referência direta à abordagem filosófica com a qual o texto dialoga. Desta forma o pesquisador que buscar fazer ligações diretas do texto hilstiano com a filosofia pode facilmente sentir-se em dificuldade para atingir seus objetivos.

O fato é que os escritos de Hilda Hilst empreendem uma resignificação dos termos filosóficos em prol de seu aproveitamento literário. Por seus textos vemos circular muito do pensamento filosófico ocidental, mas não mais como conceitos puros de filosofia, mas sim conceitos mesclados a outras áreas do pensamento e transformados em anseios e divagações dos personagens. Ao pensar esta relação com o pensamento filosófico, que se extrai da obra hilstiana, nosso objetivo, portanto é apontar que valor esta correspondência assume sobre a forma de uma ficção moderna.

A ficção hilstiana, embora sempre surpreenda por suas inovações estéticas e formais a cada novo título, redundando ao propor um pano de fundo ancorado em questões transcendentais, como Deus, o tempo, a morte, a essência do ser. Tanto na ficção quanto nas demais obras, estas questões assumem o caráter de verdadeiras “obsessões metafísicas”, pois estão sempre sendo recuperadas pelos personagens e eu-líricos dos diversos livros da autora. Para explicar em que sentido estamos chamando as indagações hilstianas de “obsessões metafísicas”, é preciso esclarecer o que entendemos pelo termo metafísica.

A metafísica inicialmente trata-se de uma disciplina fundamental da filosofia destinada ao estudo de objetos transcendentais da realidade humana, o que significa dizer que estariam sob sua tutela questões que escapariam à possibilidade de apreensão empírica, como a existência de Deus, para onde vão os mortos, entre outros.

Segundo Heidegger (2006, p.47) o termo metafísica (do grego antigo μετα [*metà*] = “por de trás de”, “em seguida a”; e Φυσις [*physis*] = natureza ou física) originou-se como um termo técnico que nada tinha de relação com o conteúdo transcendente, adquirido posteriormente. O termo *metà*, traduzido comumente como para além da física, imprimiu no termo seu valor de “conhecimento do suprassensível”. Esquecida a dupla significação da palavra marcada por Heidegger, resta assinalar que entre nós a palavra metafísica é usada amplamente, inclusive nas esferas do senso comum, como sinônimo de questões que não podem ser explicados via realidade concreta, coisas que dizem respeito à transcendência. E é nesse sentido que adotamos o termo ao falar da obra de Hilst, posto que sua obra se propõe a perscrutar estas questões que fazem parte da indagação própria da condição humana, mas que se colocam como um limite racional da mesma condição e por isso mesmo “veículos de angústia”:

Os conceitos de tempo, de deterioração, morte e finitude são veículos, agentes de angústia para o ser humano. Meu trabalho tenta perceber o que passa o que acontece no homem naquela porção que tem a ver com suas raízes mais profundas. Todo exterior é perecível, só a tentativa humana de relação com o infinito é que é permanência. Registrar o possível eterno: minhas personagens tentam se dizer no mais difícil de ser verbalizado, pois tentam tocar na extremidade de uma corda a outra extremidade está presa a uma forma, essa, sim, imperecível: o que me interessa são as relações do homem com isso, esse eterno ser/estar. (HILST apud RIBEIRO, 1999).

As “obsessões metafísicas” hilstianas se dão no sentido de tentar recuperar esteticamente a angústia do mundo em que se vive. Segundo Nelly Novaes Coelho (1989, p. 54), o caráter inovador e singular de Hilst, que a colocaria na nossa tradição brasileira ao lado de autores como Guimarães Rosa e Clarice Lispector, deve-se justamente à construção de uma obra cuja matéria-prima repercute o caos e a descentralização do mundo moderno, mundo este que não pode mais responder às questões existenciais do homem por meio do universo sagrado. Assim, questões como “Quem somos? O que fazemos aqui? Pra onde vamos nós após a morte?” (COELHO, 1989, p. 544), retornam sempre, mas como resposta, há somente o grande silêncio de uma linguagem também feita de caos. Reforçando ainda o caráter de diálogo do texto de Hilst com as “questões-limites da condição humana” (COELHO, 1989, p. 544), que revestem sua obra do caráter metafísico, Cavalcanti (2010, p. 15) pontua que:

A violenta tensão da narrativa hilstiana resulta do deslocamento do ser, exilado das verdades universais, das certezas inquestionáveis, da origem e da promessa de eternidade. Solto em um mundo desordenado, o artista cria uma escrita que só pode reproduzir a fragmentação da existência, o seu caráter caótico. Todos os recursos empregados, contudo, revelam a sobrevivência extraordinária das perguntas essenciais. Os fragmentos, as ruínas com as quais se escreve o caráter experimental da narrativa, exasperam o estado agônico de quem só encontra o nada como eco da busca e intensificam a violência das ondas em que se transforma o incessante movimento de lançar as questões fundamentais da existência com renovado vigor.

Essas “perguntas essenciais” de que fala Cavalcanti se tornam um verdadeiro leitmotiv da obra de Hilst, o qual ela faz questão de reforçar, pois não apenas o discurso reincide nas obras, na boca dos personagens novos, como os próprios personagens retornam em outras narrativas, como a mostrar que suas dúvidas ainda não foram sanadas. Queiroz (2000, p. 61-62) usa a metáfora da cobra que morde o próprio rabo, o uroboro, para falar da peculiaridade do discurso hilstiano, “que funciona como uma espiral que se enrodilha sobre si mesma”. Dizer que a narrativa hilstiana verte para si mesma não quer dizer, no entanto, que ela encerra todo o sentido em si mesma. Pelo contrário, como reforça Queiroz, a escrita cíclica de Hilst também “se projeta sempre para além de si, para um território em que o místico e o êxtase se confundem.” (2000 p. 61-62). A pesquisadora chama de

“místico” e “êxtase”, justamente este movimento que busca explicar as questões transcendentais do homem, ao qual estamos chamando de metafísico.

Na narrativa hilstiana a necessidade de repetição opõe-se à linearidade das narrativas tradicionais. Seus personagens se projetam para além da extensão de suas narrativas, não nascem e nem morrem. Hillé, a personagem de *A obscena senhora D*, por exemplo, retorna nas lembranças de Vittorio, de *Estar sendo. Ter sido* (2000), reforçando mais uma vez o caráter fragmentado da personagem:

Hillé disse um dia: dá-me a vida do excesso, o estupor. pediu isso a você? pediu a Deus, Matias. e lhe foi dado? perdi-a de vista, [...] “Hillé está há muitos anos esquecida de si mesma”. fala mais claro Vittorio. esquecida de si mesma e de tudo o mais, olha as árvores e chora, lembra-se de ter sido árvore então está mais é se lembrando muito. foi árvore e sente piedade, foi cadela e sente piedade, foi esses bichos pequenos. que bichos? doninha rato lagartixa. ahn. E sente compaixão por todos eles. estás me dizendo que tua amiga Hillé ficou louca. não, era lúcida demais para pirar. mas não são os lúcidos demais que enlouquecem? tu chamas loucura isso de se saber mil outros? (HILST, 1997, p. 38).

A Hillé, que retorna nas lembranças de Vittorio, vislumbra sua condição de “nada”, de apenas se encontrar em potência de ser alguém e nunca de fato ser. As dúvidas que a movem em busca de sua completude são as mesmas deste homem massacrado pela obscuridade do ser e do existir que é Vittorio, o último personagem de Hilst.

Mostrando a ciclicidade que envolvem seus temas narrativos, Kadosh, o “homem-pergunta”, antecipa as dúvidas de Hillé, manifestas por personagens posteriores, como Tadeu e Axelrod, de *Tu não te moves de ti*. Todos se questionam sobre a razão da existência, o silêncio de Deus, o peso do tempo, o caminho irremediável para a morte. Neste sentido, *A obscena senhora D* explicita claramente a condição de rizoma caracterizando a obra de Hilst como um discurso constituído por “múltiplas raízes” e que não cessa de espalhar suas dúvidas pelo solo da condição humana.

Todos os personagens hilstianos trazem em si a busca por explicar a obscuridade do mundo, tentando como fala a própria Hilda Hilst, acerca de seus personagens, efetivar uma “ressurreição” de si e do outro. Desta forma, se expressam Hillé, Kadosh, Tadeu, Vittorio, Axelrod, Matamoros buscando todos sua

essencialidade, encontrar “o inominável dentro de si, [...] este é meu tema, minha obsessão” (HILST apud CAVALCANTI, 2010, p. 175).

Muitos trabalhos têm sido feitos explorando a temática metafísica da obra hilstiana. Nosso trabalho mais uma vez se debruçará sobre estas questões, no entanto, não para explorá-las em separado e exaustivamente, mas para analisá-las sobre a hipótese de que todas são reflexos de uma busca desesperada pela essência do ser, vislumbrado apenas parcialmente na radicalidade da “linguagem primordial”.

Em nossa concepção todas as indagações metafísicas propostas na obra hilstiana se debruçam sobre a questão do sujeito no mundo. Desta forma, os questionamentos sobre Deus, o tempo, a morte, fazem parte desta tentativa de descoberta de si, por meio das categorias de inscrição deste sujeito no mundo.

No livro *Tu não te moves de ti*, na busca do personagem Tadeu da primeira narrativa, vemos delineada a obsessão hilstiana pela essência do ser. Enquanto a mulher de Tadeu se questiona a narrativa toda se dispensa o motorista, ou não; o marido empreende uma busca por si, tentando fugir da razão cotidiana. E assim também ocorre em *A obscena senhora D* e em outras narrativas da autora.

As perguntas formuladas pelos personagens hilstianos buscam refletir sobre o papel do sujeito além de suas atribuições cotidianas, no caso de Tadeu, a empresa, no caso de Hillé, a vida doméstica. Esses personagens aspiram aos devaneios poéticos e às “obsessões metafísicas”, mesmo vivendo num mundo no qual, “exige-se a máxima estreiteza no campo da literatura e da metafísica” (HILST, 2004, p. 28). Não sem razão que usualmente é empregado o atributo metafísico à caracterização dos textos da autora.

Os personagens hilstianos são sujeitos que se relacionam de forma conflitante com o meio em que vivem, porque, nas atribuições do cotidiano, descobrem “o novo, o nojo, o acogulado.” (HILST, 2001, p. 27) da existência. Desta forma, ao pensar o modo de determinação destes sujeitos, temos que pensar como estes sujeitos se relacionam com o mundo físico e transcendente. Utilizaremos para isso das categorias do pensamento filosófico, chamado ontológico, que, desde o seu surgimento, tem legado à busca do ser uma importância fundamental.

#### 4.1 EPÍJETOS METAFÓRICOS-FILOSÓFICOS EM A OBSCENA SENHORA D

Conforme já estabelecemos anteriormente, a relação do texto hilstiano com as categorias do pensamento filosófico pode surgir das mais diferentes formas. Na novela *A obscena senhora D*, por exemplo, ela permeia o próprio nome da personagem, “Hillé, também chamada Senhora D. D de derrelição”. No nome desta personagem encontram-se sublinhados dois termos do pensamento ocidental, que evocam a busca pelo sentido do ser e sua relação com o mundo. “Hillé” e “derrelição” enfocam a visão aristotélica da essência dos seres recuperados respectivamente a partir dos termos *hylé*, do próprio Aristóteles, e “*Geworfenheit*”, de Heidegger.

Os muitos questionamentos sobre a natureza do ser que permeiam toda a obra de Hilst retornam agora nas palavras da personagem Hillé, que traz em si, em sua própria nomeação de sujeito as marcas da indeterminação do ser. Hillé/*hylé*” mostra na visão de Aristóteles o modo de vir-a-ser das coisas no mundo a partir da matéria enquanto simples potência, e “derrelição/*Geworfenheit*” mostra, segundo Heidegger, o modo próprio do homem lançado no mundo e abandonado em meio às coisas.

Deste modo, a enormidade de questionamentos que a personagem faz se justificam justamente pela falta de uma definição de si que abarque o universo multifacetado do indivíduo no mundo. Hillé, como todos os sujeitos, sabe-se finita, mas aspira à infinitude. Suas perguntas sem resposta são o símbolo da busca sem fim do sujeito por sua essência. Sua pretensão de achar respostas resulta numa angústia, pois ela constata ao longo de suas perquirições que é impossível conhecer a verdade fora da linguagem conceitual.

Saber se de fato temos uma essência é o que valida a existência da maioria dos sujeitos. Este é, também, a busca essencial que resume os inúmeros questionamentos de Hillé, a personagem central do livro. No entanto, ao final de uma série de procedimentos racionais, ela descobre-se não como essência, mas como existência em fluxo constante do vir-a-ser e isto leva a personagem a repensar seus valores.

No início da narrativa de *A obscena senhora D*, vemos delineada a procura da personagem pelo sentido de seu existir no mundo e sua relação com a transcendência que permeará toda sua narrativa:

VI-ME AFASTADA DO CENTRO de alguma coisa que não sei dar o nome, nem por isso irei à sacristia, teófaga incestuosa, isso não, eu Hillé também chamada por Ehud A Senhora D, eu Nada, Nome de Ninguém, eu à procura da luz numa cegueira silenciosa, sessenta anos à procura do sentido das coisas. Derrelição Ehud me dizia, Derrelição - pela última vez Hillé, Derrelição quer dizer desamparo, abandono, e porque me pergunta a cada dia e não reténs, daqui por diante te chamo A Senhora D. D de Derrelição, ouviu? (HILST, 2001, p.17).

De um modo geral, a personagem fala da permanente busca que acomete todos os seres humanos; a procura por um sentido que explique “o mistério da contradição entre o ser e o devir” (NIETZSCHE, 1997, p. 26). Ela busca uma verdade superior que explique seu lugar de sujeito no mundo, mas ao mesmo tempo se nega a aceitar a resposta dada pelo senso comum e religioso. O resultado é uma indeterminação, uma sensação de aniquilamento do eu. Isso explica por que a personagem perde sua identidade e nega a si, enquanto sujeito nomeado no mundo “eu nada, nome de ninguém”.

A sensação de aniquilamento provém da sua incapacidade de constituir-se como indivíduo. Hillé sente-se apenas parte do todo. Consciente de que está presa nessa massa humana, ela se vê como um ninguém, lembrando o que Heidegger (1981, p. 49) dirá acerca do homem jogado no mundo e perdido na existência cotidiana como sendo ao mesmo tempo “todos e ninguém”. O termo “derrelição”, que por indicação de Ehud (marido de Hillé) é incorporado a sua nomeação, reforça a ideia de perda de si, enquanto sujeito que se descobre lançado e abandonado no mundo.

Em um mundo cujo sentido se ignora, os valores que são necessários para a inserção dos seres no conjunto social são dados por uma tradição, baseada em conceitos, que nada mais são que falsas concepções da verdadeira essência das coisas. Explicar este “ser” das coisas, essa “essência suprassensível” que valora nossa existência como mais que um encontro do acaso e do esquecimento é, sem dúvida, a busca humana mais recorrente. Ela está presente nas concepções da ciência, da religião, sendo a base do questionamento da metafísica, a prima-filosofia, desde os gregos.

Por muito tempo se acreditou que a metafísica era a ciência que mais tinha o que dizer sobre o ser e, até mesmo que estava sobre sua égide descrever e apontar este ser. Muitos filósofos acreditaram ter de fato identificado a



essência do ser na natureza, ou em Deus. No entanto, Heidegger mostrou que assim como as demais áreas do conhecimento que visaram tratar e definir o ser, o que se conseguiu foi apenas definir “entes”, ou seja, objetos que por determinação apenas conceitual consideramos emanações do ser. Assim, a verdadeira definição do ser sempre esteve presa à ideia aristotélica da matéria incognoscível, e toda a tentativa de definição do seu verdadeiro caráter encobria apenas o fracasso do raciocínio humano.

Estes questionamentos, que remontam aos gregos, estão presentes na obra *A obscena senhora D*, e sem dúvida são o fio condutor da própria narrativa. Neste livro observamos que o mesmo processo de busca pela essência do ser, que acometeu a metafísica ocidental está presente, tão arraigada na vida da personagem que repercute duplamente, nos epítetos “Hillé” e “Senhora D”.

Vemos que a tentativa de apontar a essência do ser ocorre inicialmente pela oposição de duas categorias: o mundo sensível versus o mundo inteligível, repercutidos na relação da personagem com Deus, morte e transcendência. Mas esta busca baseada em paradoxos falha, porque na concepção da personagem, não é possível efetivar a separação destes dois universos, sendo que o segundo só pode ser perscrutado por meio do primeiro, ambos tornam-se apenas emanações do humano, repercutindo o que proporá o próprio Heidegger em *Ser e tempo*.

#### 4.1.1 Aristóteles e a Absurda Hillé

A apropriação de categorias do universo metafísico para tentar compreender o “ser” do indivíduo se apresenta já de início no nome da personagem Hillé, que guardadas as devidas diferenças morfológicas, remete a um termo bastante conhecido da metafísica.

*Hylé* é um termo que se torna técnico a partir de Aristóteles e que significava em sua origem selva, madeira para construção, de onde passa, por analogia, a ser a indicação do conceito filosófico matéria.

Segundo o mesmo Aristóteles nossos conceitos de mundo não podem ser conhecidos de modo algum diretamente, apenas por analogia. Assim sendo, a matéria seria o material do qual são feitas as coisas, o princípio inaugural de todo existente. Mas ela mesma não seria uma coisa, apenas o substrato da

mudança. Como por exemplo, a madeira que não existe senão como produto da mudança da árvore em mesa.

A dificuldade de se compreender a natureza da matéria, nome que tem o mesmo sentido do “ser” da metafísica moderna, está que ela parece se situar fora do âmbito do conhecimento conceitual. Desta forma, o nome da personagem remete a esta busca impossível pela essência primeira de todas as coisas e do próprio sujeito humano.

Segundo Cavalcanti (2010, p.192): “As centenas de questões propostas na obra remetem à essencial: Quem é Hillé? Formulação tópica de uma questão universal: quem sou? O nome da inquiridora obsessiva indica um caminho de aproximação ao seu universo.” De fato, há uma relação entre o nome e o próprio estado de espírito da personagem, já que ambos se marcam como impossibilidade, como salienta o marido de Hillé, “Loucura é o nome da tua busca. Esfacelamento. Cisão. Derrelição”. (HILST, 2001, p. 56).

No acervo documental da autora que atualmente se encontra sob os cuidados da UNICAMP, encontra-se uma pasta com anotações sobre o livro *A obscena senhora D* e outras obras de Hilst. Nela consta a seguinte nota sobre o nome Hillé: “Confusão dominante, do caos informe, isto é, da *hylé*, da matéria dominante, do caos informe, de uma mistura discordante dos aspectos da substância, uma massa sem cor e sem harmonia – ‘*massa confusionis*’”. (CEDAD, 2010, pasta 9).

Embora a autora não faça uma filiação direta ao termo aristotélico, Cavalcanti em sua tese afirma que:

A indicação de Hilst aponta para *hylé* (ὕλη), que em grego significa matéria. A origem etimológica investe a personagem de propriedades originárias do pensamento grego, inseminando no nome os atributos da matéria, segundo as concepções filosóficas de Platão e Aristóteles. (CAVALCANTI, 2010, p. 193).

Os termos “*massa confusionis*” e *hylé*, referidos pela autora, parecem-nos remeter ainda a algo anterior a Platão e Aristóteles. Remetem aos primeiros sábios ou filósofos pré-platônicos chamados justamente de físicos por Aristóteles. Como por exemplo, Empédocles que concebe geração e corrupção das coisas a partir da mistura e dissolução de algumas substâncias que permanecem eternamente iguais e indestrutíveis. Para Empédocles substâncias como a água, o

ar, a terra e o fogo, componentes universais de tudo que há, seriam inicialmente formados por esta “*massa confusionis*”. No entanto, é na concepção de Platão e mais especificamente de Aristóteles que o termo *hylé* assume um conceito mais próximo do “ser” da metafísica. E, neste sentido, se justifica o apontamento de Cavalcanti de que a origem etimológica de *Hylé* se investe das ideias de Platão e Aristóteles.

Segundo Abbagnano (2007), em Platão a matéria recebe a definição de “mãe das coisas naturais”. Ela acolhe em si todas as formas, mas não tem nenhuma forma. Aqui entra em cena a expressão “khôra” utilizada por Platão para designar algo que não sendo nem o sensível, nem o inteligível aponta para um princípio eterno e preexistente ao cosmos. Em seu estudo sobre a khôra (o que há aí não está) platônica, Derrida (1995, p. 21-32) assim se expressa:

Ora, o que se diz de khôra é que esse nome não designa nenhum dos tipos de ente conhecidos e, reconhecidos ou, se preferir ainda, recebidos pelo discurso filosófico, isto é, pelo logos ontológico que faz a lei no *Timeu*: khôra não é nem sensível nem inteligível [...] Ora, que nos parece permitido ler acerca de khôra, no *Timeu*, é que ‘alguma coisa’, que não é uma coisa, coloca em causa essas pressuposições e essas distinções: ‘alguma coisa’ não é uma coisa e se subtrai a esta ordem das multiplicidades [...] A expressão dar lugar não remete ao gesto de um sujeito doador, suporte e origem de alguma coisa que viria a ser dada a alguém [...] A conclusão ontológico-enciclopédica do *Timeu* parece recobrir o precipício aberto no meio do livro. O que ele recobriria, então, fechando a boca do discurso quase proibido sobre khôra, não seria talvez somente o abismo entre o inteligível e o sensível, entre o ser e o nada, o ser e o menor ser, nem mesmo talvez entre ser e ente nem mesmo ainda entre logos e mythos, mas entre todos esses pares e um outro que não seria sequer seu (deles) outro”.

O que Derrida salienta é que a khôra platônica coloca a *hylé* como um “não ser”, pensamento bastardo que marcaria o abismo não somente entre “o inteligível e o sensível, entre o ser e o nada”, mas ainda entre a possibilidade de apreensão do “ser” e sua formulação conceitual, que estaria fora de toda esta relação entre os binômios platônicos.

Heidegger, em seus trabalhos acerca do “ser”, usará da khôra platônica, para dizer da matriz ou do receptáculo de onde brotam todos os devires, isto é, aquilo no qual todas as coisas nascem ilustrando-a pela ideia da clareira (onde se dá o ser) enquanto espécie de espaço-tempo de todas as dimensões. Da mesma forma que concebe a referência de Derrida, Heidegger considerará a

apreensão do “ser” como impossibilidade, já que ele é sempre uma presença e uma ausência, neste sentido, tudo que julgamos como “ser” é também um “não-ser”. Aristóteles por sua vez definirá melhor a ideia da matéria e acrescentará suas contribuições à concepção da *hylé*, segundo Abbagnano:

Aristóteles chama esse material de sujeito (**ὑποκείμενον**): Chamo de M. o sujeito primeiro de uma coisa, a partir do qual a coisa é gerada de modo não acidental" (*Fís.*, I, 9, 192 a 31). Como sujeito, a M. é „aquilo que permanece através das mudanças opostas; assim, por exemplo, no movimento o móvel permanece o mesmo, apesar de estar ora aqui, ora lá; na mudança quantitativa permanece o mesmo aquilo que se torna menor ou maior; e na mudança qualitativa permanece o mesmo aquilo que uma vez está com boa saúde e outra vez não" (*Met.*, VIII, 1, 1042 a 27). Em seu aspecto de sujeito, a M. é desprovida de forma, é indeterminada, portanto incognoscível por si mesma (*ibid.*, VII, 11, 1037 a 27; VII, 10, 1036 a 8): características estas eminentes na „M. primeira”, que não é a que constitui o material (p. ex., o bronze ou a madeira) de que uma coisa é feita, mas que é o sujeito comum e incognoscível de todos os materiais (*ibid.*, IX, 7, 1049 a 18 ss.). (ABBAGNANO, 2007, p.744-745).

A definição aristotélica ao falar da matéria aponta dois termos impensados por Platão: a ideia do primeiro motor (componente da matéria primeira); e da matéria geral (composição de todos os seres). Nota-se que aqui Aristóteles não se atém a formular um pensamento bastardo, para falar do “sujeito comum e incognoscível de todos os materiais”. Para ele a matéria primária é o próprio “ser” e não um “não-ser” como acreditava seu predecessor.

Para Aristóteles a condição do primeiro motor só se manifestaria por meio da extinção da forma. Como não é possível voltar ao momento da irrupção do sujeito primeiro e nem vislumbrar a matéria sem a forma, esta se coloca apenas como potência incognoscível de tudo que há no mundo. Segundo Reale (1995, p. 161):

“Eis a definição que lemos na Metafísica Z 3, 1029 a 20ss: ‘Chamo matéria o que, por si, não é nem algo determinado, nem uma quantidade, nem qualquer outra das determinações do ser. Existe algo do qual cada uma dessas determinações é predicada: algo cujo ser é diverso do ser de cada uma das categorias. Todas as outras categorias, com efeito, são predicadas da substância [no sentido de forma] e esta, por sua vez, da matéria. De modo que esse termo último, por si, não é nem algo determinado nem quantidade nem qualquer outra categoria. Tampouco é a negação destas, porque as negações não existem de modo accidental’. Aristóteles se vale sobretudo de duas funções próprias da matéria para defini-la perfeitamente : a de substrato que acolhe a forma e a de potência determinada pelo ato.

De forma simplificada, a ideia da matéria de Aristóteles retrata a impossibilidade de se chegar à essência primeira das coisas, enquanto objeto incognoscível, pois este é sem forma. Aristóteles aponta a mesma dificuldade que posteriormente norteará o pensamento heideggeriano acerca do “ser”, no entanto, aponta um momento para o surgimento do ser, no chamado ato puro. Para Aristóteles definir a essência (matéria comum a todos os seres) torna-se impossível, porque quando se separam todas as qualidades de um existente parece nada restar. Tampouco a matéria se enquadra em qualquer das nossas categorias, visto que estas são predicados dela, e esta não é predicado de nada, nem sequer é uma negação. Sendo ela em suma apenas potência.

A conceituação de Aristóteles acerca da matéria marca do pensamento metafísico não se restringe, no entanto, somente à filosofia. A dupla concepção da matéria como primeiro motor e essência geral do mundo físico servirá muito adequadamente à religião que, principalmente a partir dos filósofos da idade média, comparará o primeiro motor ao Deus incognoscível e criador; e a matéria geral ao humano, o qual seria o reflexo desta primeira força divina.

Deste modo, podemos afirmar que, por meio desta dupla apreensão das ideias aristotélicas, respectivamente, pela filosofia e pela religião, o conceito do ser como essência do incognoscível abrangerá a definição do humano.

Para Cavalcanti a aproximação etimológica do termo grego ao nome da personagem é válida, pois:

Hylé corresponde ao amorfo como condição de possibilidade para o surgimento de formas, marca, assim, o princípio feminino como o domínio da criação. Simultaneamente Hillé representa o caos inaugural e inacessível, cuja perda transforma a existência no mundo concreto em angústia e expõe a insuficiência do real, pois a forma da matéria é o corpo que escapa aos limites de compreensão e de permanência. (CAVALCANTI, 2010, p.193).

Para nós a condição de “caos inaugural e inacessível” a que Cavalcanti relaciona o nome da personagem, ainda que esteja desde o início interiorizado nas indagações da personagem, só é exteriorizado após a consciência da derrelição. Neste sentido, é a lembrança do caos que causa a angústia, e não o seu esquecimento. Hillé sabe-se apenas forma factível, mas aspira à condição de matéria, no entanto, conforme aponta a marca do seu próprio nome, esta ascese ao estado inaugural do sujeito não é possível, por isso, no decorrer da narrativa ela abdica do epíteto, substitui-o por um termo que lhe dá a real dimensão de sua crise. Hillé não pode ser *hylé*, como sujeito olvidado no mundo, só pode ser a Senhora D, a derrelição. Não se trata de uma coincidência que a personagem central traga em seu próprio nome a conformação de seu estado de espírito. Cavalcanti salienta que:

Uma das características mais recorrentes na obra da autora é a preocupação com a escolha e a etimologia dos nomes próprios, extraídos de fontes culturais clássicas, religiosas ou, quando formados pelo apelo a sonoridades estranhas, de ressonâncias herméticas. De qualquer maneira, os nomes das personagens, em geral colhidos fora da contemporaneidade, ensaiam uma linha de continuidade com o passado, seja histórico, seja mítico. (CAVALCANTI, 2010, p. 76).

Na escolha do nome desta personagem, Hilst recupera o diálogo com a própria história do pensamento filosófico e nos apresenta a dimensão da importância que o metafísico adquirirá na narração. A busca da personagem pela comunicabilidade com o transcendente e a impossibilidade de chegar-se ao “absoluto infinito” (HILST, 2001, p.19), está dada como marca de nascimento, condenação repercutida no próprio nome. Assim, o homem não pode superar sua imanência perecível, pois só conhece o mundo e a si mesmo por meio de um simulacro linguístico.

A *hylé* aristotélica fala justamente da dificuldade de nomear e descrever o estado do ser, pois este é inominável. Como categoria suprassensível

não pode ser definida por nossos conceitos, assim a matéria é apenas potência dada pela nomeação genérica, e se extingue ao ser separada ou analisada para além do próprio nome.

Assim, toda tentativa de aproximação deste objeto inicial, desta matéria, só pode ser feita por conjecturas e hipóteses, que derivam em conceitos repercutidos pela tradição, assim a personagem está presa à nomeação de si e do mundo dada pela tradição, e ao tentar chegar à verdadeira essência de si, o reflexo é a perda de si e a fragmentação:

Por que me chamo Hillé e estou na terra? E aprendi o nome das coisas, das gentes, deve haver muita coisa sem nome, milhares de coisas sem nome, e nem por isso elas deixam de ser o que são, eu se não fosse Hillé seria quem? Alguém olhando e sentindo o mundo Alguém, nome de ninguém esse aí não é nada esse sim é alguém. (HILST, 2001, p. 44).

A preocupação com a arbitrariedade entre o nome das coisas e as coisas em si é uma das obsessões dos personagens hilstianos. O personagem Tadeu de *Tu não te moves de ti*, semelhante a Hillé, afirma a insuficiência do nome, “chamam de carne isso que nos recobre, mas posso pensar como seria o nome da minha carne longe das referências, pensar a carne como se quiséssemos mergulhá-la na pia batismal [...]” (HILST, 2004, p. 32). Em *Kadosh*, o próprio Deus questiona em que medida a atribuição do nome se difere e se afasta da matéria:

Eu não devo ser chamado pelos homens. Escuta bem, Kadosh, queres interferir no meu destino? Há milênios procuro me afastar de ti para que em mim surja um novo nome, há milênios procuro a ideia que perdi, não era nada que se parecesse contigo, ando atrás desse sem forma, desse nada que repousa esperando o meu sopro, e cada vez que me chamam a matéria que sou estilhaça. (HILST, 2002, p. 48).

Ao apresentar o exemplo do nome, a personagem se questiona em que medida o sujeito realmente pode ter autonomia sobre si já que todas as coisas que lhe são tão aparentemente próprias são caracterização de terceiros, e nomeações arbitrárias desde a origem. Seria a definição do homem apenas um invólucro social, dado arbitrariamente, como o nome com o qual ele assume suas atribuições sociais? E o que resta deste homem, quando ele nega a caracterização dada por este senso geral? Ele se torna um nada?

Hillé inicialmente considerava que em si mesma e nos seus valores havia uma essência, que poderia ser determinada pela razão, no entanto, ao assumir a consciência da derrelição, ela verifica que aquilo que então considerava seu “ser”, ou ao modo aristotélico, a matéria, nada mais era que a potência, nunca dada e apenas vislumbrada na forma perecível do corpo no tempo. Assim, Hillé se dá conta de que toda a fundamentação metafísica do sentido da vida só existe como construção social; todos os valores pelos quais se definiu que é preciso viver não passam de ilusões, construções arbitrárias de um homem que tenta iluminar por meios racionais a obscuridade da vida:

[...] tendo sido quem fui, sou esta agora? Como foi possível ter sido Hillé, vasta, afundando os dedos na matéria do mundo, e tendo sido, perder essa que era, e ser hoje quem é? Quem a mim me nomeia o mundo? Estar aqui no existir da Terra, nascer, decifrar-se, aprender a deles adequada linguagem, estar bem não estou bem, Ehad ninguém está bem, estamos todos morrendo. Antes havia ilusões não havia? Morávamos nas ilusões (HILST, 2001, p. 24).

Hillé se dá conta que a Hillé anterior, aquela das caminhadas na montanha, das conversas amenas com os amigos, acreditava que tocava “a matéria do mundo”, quando na verdade “morava nas ilusões”. A nova Hillé se dá conta de que tudo em seu cotidiano faz parte de um simulacro: o próprio nome; a existência esquecida do tempo e da morte; a linguagem, nada lhe pertence. Sabe que está condenada “a focinhar a eternidade à procura de uma melhor ideia, de uma nova desengonçada geometria” (HILST, 2001, p. 36) que encha de “êxtase sua plenitude de matéria” (HILST, 2001, p. 36).

A personagem de Hilst habita um mundo que tenta apreender o inapreensível por meio de construções que lhe dão o sentido de domar o desconhecido, assim para cercear o tempo, “esta coisa que não existe, mas é crua, é viva” (HILST, 2001, p. 18), constrói relógios, para definir o silêncio inaugural do inominável, cria uma linguagem, que nomeia sem de fato significar. Hillé está consciente de que a definição do mundo e seus artefatos só é possível por meio da linguagem. Para além dela nada pode ser de fato tocado. O conhecimento humano está ancorado, numa concepção dual do mundo projetando, para além de sua natureza finita e perecível, uma busca do infinito. No entanto, diferentemente do que



propõe a religião, por exemplo, o suprassensível só existe como criação e fruição sensível, determinada pelo discurso primeiro, e nunca por uma realidade primeira.

A linguagem foi desde sempre tida como possível ligação entre os dois mundos, pois conforme salienta Nietzsche (1997, p. 228), “é a linguagem que trabalha originariamente na construção dos conceitos, só mais tarde a ciência” Nietzsche ainda aponta que:

Cada palavra torna-se de imediato conceito por precisamente não dever servir para a experiência originária única e totalmente individualizada, à qual deve a sua emergência, algo como recordação, mas também para inumeráveis casos mais ou menos semelhantes, isto é, em rigor, nunca idênticos, portanto, que devem adequar-se a casos sempre diferentes. Todo conceito emerge da igualização do não igual. (NIETZSCHE, 1997, p. 220).

A linguagem a que Nietzsche se refere é aquela de cunho utilitário, aquela que acredita ser possível chegar à verdade das coisas. O próprio filósofo questiona: “Será a língua a adequada expressão de todas as realidades?” (NIETZSCHE, 1997, p. 228). Somente por meio de um processo de esquecimento de sua função utilitária seria possível contemplá-la como ligação direta com “a essência das coisas”. Para ele, a linguagem tal qual foi utilizado pela metafísica, como propriedade de verdade, fracassa porque em seu interior o discurso é arbitrário e nunca apreende o sentido inaugural das coisas. Seria preciso uma nova linguagem para, como proporia mais tarde Heidegger, pensar o que ficou “impensado”.

Esta máxima parece permear o discurso hilstiano, mostrando que os valores do “ser” não são uma essência previamente intrínseca, mas a atribuição arbitrária do nome, assim é preciso abandonar “a deles adequada linguagem”, e buscar novas formas de expressão, ainda não presas no discurso dominante:

O que é a casa, conceito, o que são as pernas, o que é ir e vir, para onde Ehad, o que são essas senhoras velhas, os ganidos da infância, os homens curvos, o que pensam de si mesmos os tolos, as crianças, o que é pensar, o que é nítido, sonoro, o que é o som, trinado, urro, grito, o que é asa hen? (HILST, 2001, p. 21).

A ideia do discurso-conceito que impera nas ciências humanas e na própria vida humana repercute na própria construção da identidade da personagem,

assim, Hillé, o simples nome da personagem, rememora o discurso-conceito aristotélico, que é por sua vez, a linguagem comum de outros discursos da metafísica e da própria condição humana. A impossibilidade de fuga deste modo de linguagem se manifesta na própria crise de representação do sujeito. Como pensar-se sem recorrer a esta linguagem-conceito? E ainda, há possibilidade de comunicação com o outro se o discurso agora se dá por “ganidos”, “urros”, e “gritos”?

Hillé questiona o próprio discurso-conceito, como exequível reflexo do mundo arbitrário e obscurecido. Para ela, um homem é um ser que aceita sua definição de homem. E quando este homem se recusa a definir-se, qual a consequência? Sem os valores legados pela tradição e que tornam falsamente possível que se conheça a “matéria” (*hylé*) só existe a derrelição.

A personagem se recusa a aceitar “a deles adequada linguagem”, aspira a uma nova compreensão de si, no entanto, o resultado é que não há possibilidade de potência, fora da tradição. A recusa do discurso dado acerca do “ser” origina o vazio. Por isso a personagem se fecha no seu vão da escada e afirma o seu não pacto “com as gentes, com o mundo [...]” (HILST, 2001, p. 25).

Hillé é o sujeito que estando no mundo tenta se pensar para fora do mundo e de suas categorias. Isso sem dúvida gera uma angústia existencial, pois seu pensamento decai numa aporia: como é possível pensar o “ser” para além dos “entes”? Como propõe Heidegger em seu *Ser e tempo*. Ou então, como pensar o suprassensível de forma a não limitá-lo por nosso conhecimento sensível? Hillé está presa nesta fronteira: de um lado, um mundo que se quer transcendente; de outro, um mundo que é imanente. O lugar que ocupa durante quase toda a narrativa, o seu “vão da escada” mostra muito bem a impossibilidade de ascender ao mundo essencial, sem estar ligado ao mundo material.

Hillé se assemelha ao mito do Ícaro grego: ela está presa no labirinto de sua própria racionalidade, só pode sair usando asas de cera, mas as asas construídas para Hillé ignoram o seu desejo de voar até o sol, precavendo-se do risco do arbítrio humano que Dédalo ignorou. Assim, restam a ela duas possibilidades: aceitar sua condição de homem preso no seu labirinto cotidiano, acatando a derrelição de sua vida; ou então colocar as asas de cera e seguir no caminho seguro das ilusões religiosas e filosóficas. Ícaro em sua condição trágica é mais feliz do que Hillé, pois a ele foi dado uma terceira via. Ele não quis seguir o

caminho seguro, como lhe indicou o pai, antes decidiu realizar seu sonho e voar mais perto do sol, pagando com sua vida o preço da ousadia humana. As asas que estão à disposição de Hillé, no entanto, não compreendem a rota trágica e libertadora de Ícaro. Assim, a personagem prefere ficar presa à sua condição humana, tendo a transcendência apenas como um projeto.

Presa no “labirinto da angústia” cotidiana, muitos caminhos se apresentam para a personagem. Percorrer todos esses caminhos demanda uma nova condição do sujeito, Hillé não pode mais ser o sujeito uno, compactado, coerente com a tradição, por isso a personagem se vê duplicada, vê o marido duplicado:

Como foi possível ter sido Hillé, vasta, afundando os dedos na matéria do mundo, e tendo sido, perder essa que era, e ser hoje quem é? (HILST, 2001, p. 24).

Duas Hillé, uma tua Senhora D, dois Ehud, um o que se mostrava nos cotidianos, leveza e carranquez, outro Ehud de mim, sonhado, eu era tu mesmo aquele que eu queria, sóbrio, os passos, lentidões, e uma Hillé lagamar, escura, presa a Terra, outra nubívaga, frescor e molhamento, e entre as duas uma outra que se fazia o instante, eterna, oniparente procura [...] (HILST, 2001, p. 55).

Os questionamentos metafísicos da personagem rompem com a lógica de um cotidiano da maioria, que vive sua vida alheia ao entendimento do mundo ou conformado com a falência do próprio pensamento perscrutador. Hillé se divide entre a mulher cotidiana que tem que atender os apelos eróticos do marido, as exigências de seu papel sócio-histórico e o indivíduo que tenta se encontrar enquanto sujeito autônomo, aquele que reclama para si um valor imanente, ignorando as concepções conceituais da maioria:

Um dia me dia me disseram: as suas obsessões metafísicas não nos interessam, Senhora D, vamos falar do homem aqui agora. Que inteligente essas pessoas, que modernas, que grande cu aceso diante dos movietones, notícias quentinhas, torpes, dois ou três modernos controlando o mundo, o ouro saindo pelos buracos desodorizados buracos, logorréia vibrante moderníssima, que descontração, um cruzar de pernas tão a vontade diante do vídeo, alma chiii morte chiii, falemos do aqui e agora. (HILST, 2001, p. 26).

Num mundo em que o sujeito está preso aos seus afazeres cotidianos, as “obsessões metafísicas” de Hillé causam um choque. Questões sobre a alma ou a morte são vistas como propriedades de antemão bem definidas pelo universo religioso, marcas da posteridade, que nada tem de relação com o “aqui e agora”. É preciso falar do “homem aqui agora”, do seu lazer, de suas realizações, daquilo que ele pensa conhecer.

Hillé se considera um “Édipo-mulher”, sentindo-se presa a uma condenação que lhe antecede, tenta restituir a verdade de sua vida, no entanto, sua busca por sabedoria é também sua perdição. A não aceitação de sua condição não representa, no entanto, a superação desta condição. Sua busca é derrelição, não porque ela esteja cega espiritualmente como Édipo, mas porque quer ver a qualquer custo, embora saiba que a luz de sua racionalidade não é suficiente para iluminar a sua condição humana.

Me deitei ao teu lado na tua agonia, escutei verdades e vazios. Inutilidades. Caminho com pés inchados, Édipo-mulher, e encontro o Quê? Memórias, velhice, tateio nadas, amizades que se foram, objetos que foram acariciados, pequenas luzes sobre eles nesta tarde, neste agora, cerco-os com minha pequena luz, uma que me resta ínfima, amarela[ ...] Sonâmbula vou indo, meu passo pobre, meu olho morrendo antes de mim, a pálpebra descida, crestada, os ralos cabelos, os dentes que parecem agrandados, as gengivas subindo, procuro um naco de espelho e olho para Hillé sessenta, Hillé emoções desmedidas. (HILST, 2001, p. 71).

Para ela o mundo é duplamente o lugar da desilusão: de um lado, se colocam, “as mentiras imundas exibidas como verdade e aparências de nada” (HILST, 2001, p. 33) que o sujeito consciente agora desnuda; de outro lado a “imensa insuportável funda nostalgia” (HILST, 2001, p. 33) de ter amado e escrito no corpo estas “geografias do nada”, no tempo que ainda acreditava. A impossibilidade de convivência destes estados antagônicos na unidade do eu levam à crise do sujeito. Essa insistente busca por encontrar uma razão além da forma leva a personagem a um processo de desconstrução.

Ela se recusa à nomeação que recebe do mundo material (*hylé*), no entanto, fracassa na possibilidade de descobrir-se a si mesmo longe dos valores deste mundo. Disto advém o sentimento de abandono (Derrelição). Ao final temos um personagem que se esvai na própria linguagem, único lugar onde este sujeito da derrelição encontra liberdade e descanso.

#### 4.1.2 D de Derrelição: Hillé e Heidegger

Na narrativa *A obscena senhora D*, em dado momento a personagem Hillé passa a ser chamada pelo marido Senhora D, sendo segundo ele o D, a primeira letra da palavra derrelição, Ehud justifica o sentido do epíteto pelo estado psicológico da esposa:

Derrelição – pela última vez Hillé, Derrelição quer dizer desamparo, abandono, e porque me pergunta a cada dia e não rétiens, daqui por diante te chamo A Senhora D. D de Derrelição, ouviu? (HILST, 2001 p.17).

Como o nome Hillé, este novo epíteto reveste de sentido metafórico a narrativa de Hilst. Sua importância é tanta que está presente no próprio título da obra. Ehud preocupa-se em apresentar o sentido etimológico da palavra quando questionado por Hillé:

O que é Derrelição, Ehud? Vem, vamos procurar juntos, Derrelição Derrelição, aqui está: do latim, derelictione, Abandono, é isso, Desamparo, abandono. Por quê? Por que hoje li está palavra e fiquei triste? Mesmo não sabendo o que queria dizer? DERRELIÇÃO. Não, não parece triste, talvez por que as duas primeiras sílabas lembrem derrota, e, lição é sempre muito chato. Não, não é não é triste e até bonita. Desamparo, abandono, é assim que nos deixaste.” (HILST, 2001, p. 35-36).

Ehud insiste em usar a palavra no seu sentido dicionarizado, Hillé por sua vez intui na própria palavra a tristeza de sua significação e acrescenta sua conotação religiosa do abandono de Deus.

Ainda que respeitemos o sentido apresentado no interior da obra, devemos apontar que o termo “Derrelição”, assim como o nome “Hillé”, retoma o diálogo com o discurso filosófico. Este termo é utilizado por Heidegger justamente para falar do sujeito no mundo, que em dado momento analisa sua condição ignorando os conceitos e valores da tradição e se descobre desamparado, abandonado desde sempre.

Heidegger em *Ser e tempo* pensa o que ocorreria com o homem se ele vislumbrasse sua condição de “lançado no mundo”. Como o homem reagiria se retirassem as verdades e propriedades que considera sua essência?

Para Heidegger o estado primordial do homem no mundo seria a derrelição, no sentido de que nada verdadeiramente permite recuperar a razão de sua existência. Este ser encontra-se em permanente desamparo. A palavra derrelição deriva do termo alemão *Geworfenheit*. Na tradução brasileira de *Ser e tempo* (2008), da editora Vozes, feita por Marcia de Sá Cavalcanti Schuback, o termo alemão está traduzido como “ser-lançado”. Em outras traduções, como a francesa da editora Gallimard feita por Boehms e Walhens (1964); a espanhola da Fondo de Cultura Económica feita por José Gaos (1971), e a americana da Harper & How, feita por Macquarrie e Robinson (1963), a palavra alemã é traduzida respectivamente, como: *déréliction*, *derrilición* e *dereliction*.

A significação variante da palavra *Geworfenheit*, operada pela escolha ora da expressão composta, estar-lançado, ora pelo substantivo derrelição, ocorre até entre traduções de mesmo idioma. Por exemplo, a tradução francesa de Emanuel Martineau (1986), da mesma Gallimard, optou pelo termo, *être-jeté*, num sentido próximo da escolha de Schuback. Entre os estudiosos de Heidegger, também ocorre a variação. Embora todos considerem ambos os termos correspondentes, alguns escolhem o substantivo abstrato, derrelição, por acreditar que ele dá a ideia da dinâmica, concentrada na palavra original, pertencente a esta classe de palavras e que tem sua origem de um verbo de ação, *Werfen* - lançar, projetar. Entre os que optam pelo substantivo, está o filósofo Lévinas (2002) e o psicanalista Lacan (2007).

Desta forma se num primeiro momento o nome Hillé dialoga com a matéria (*hylé*) incognoscível de Aristóteles, o epíteto Senhora D relaciona a personagem à derrelição heideggeriana. Interessante salientarmos que no interior do próprio discurso filosófico estas palavras se correspondem, pois Heidegger ao pensar a questão do ser como sujeito da derrelição retoma muito da concepção aristotélica da *hylé*.

Hillé, a personagem hilstiana, tenta buscar sua essência além do empenho cotidiano, no entanto, sua racionalidade só aponta para um sujeito desprovido de transcendência, abandonado por Deus, igual aos outros sujeitos. Sua condição não é a de um escolhido, mas sim de um condenado ao finito cotidiano. Hillé aspira ascender da trágica condição humana, no entanto, está presa ao universo limítrofe do tempo e do espaço. Ela não pode fugir das marcas do tempo sobre o corpo, nem pode fugir da cotidianidade da maioria:

Desamparo, Abandono, desde sempre a alma em vaziez, buscava nomes, tateava cantos, vincos, acariciava dobras, quem sabe se nos frisos, nas torçuras, no fundo das calças. Nos nós, nos visíveis cotidianos, no ínfimo absurdo, nos mínimos, um dia a luz, o entender de nós todos o destino, um dia vou compreender [...] (HILST, 2001, p.18).

Hillé sente a impossibilidade de descobrir razões que ultrapassem a materialidade de sua vida cotidiana. Sente-se desamparada e abandonada num mundo absurdo e que não permite qualquer compreensão do destino humano. Sua situação ilustra bem a ideia do “não pertencimento”, do “ser-lançado” no mundo a que se refere à derrelição heideggeriana, e cujo sentido impera sobre o homem, como marca de um esquecimento primordial. Segundo Cavalcanti:

A derrelição é o estado permanente no universo formado por um questionamento obsessivo, a condição do ser em mundo sem centro, sem a ilusão de qualquer resposta à contingência humana, sem áreas dotadas de demarcações territoriais capazes de propiciar aos indivíduos um sentimento de pertença. (CAVALCANTI, 2010, p. 174).

Hillé descobre-se “afastada do centro”, porque pergunta pelo sentido do mundo e não se contenta com as respostas da maioria. Encontramos a palavra derrelição no filósofo alemão, justamente quando este pensa como o ser que assume sua independência do mundo decadente pode vislumbrar sua condição de desamparo. Segundo Heidegger (1979, p.256), o homem busca pelo ser das coisas desde Parmênides, mas na ontologia moderna pós-racionalista, esta busca se fixou na determinação do ser do homem. A ontologia buscou definir a essência do humano, logo sua superioridade sobre o conjunto dos outros entes do mundo. No entanto, embora se esforçasse não conseguiu fugir do aspecto dual definido por Platão: essência X aparência. O homem acreditou ter descoberto a verdade acerca de si, mas sua interpretação só redundava a pré-determinação ontológica de sua presença, ainda segundo o pensador:

O existir fático da presença não está apenas lançado indiferentemente num poder-ser-no mundo, mas já está sempre empenhado no mundo das ocupações. Nesse ser junto a..., que constitui a decadência, anuncia-se, explicitamente ou não, compreendida ou não, uma fuga da estranheza que, na maior parte das vezes, permanece encoberta pela angústia latente, uma vez que o caráter impessoal reprime toda e qualquer não familiaridade. Na decadência, o ser junto ao manual intramundano da ocupação acha-se essencialmente incluído no anteceder-a-si-mesma-no-já-ser-em um-mundo. (HEIDEGGER, 2008b, p. 259).

O que Heidegger afirma é que a presença do homem é sempre decadência de si mesmo, isto porque, desde que vem ao mundo, ele está ocupando um lugar que não é a vivência autêntica do ser. Ele é sempre o que a publicidade (conjunto histórico dos demais homens) determinou. Entre ele e o mundo existe desde sempre uma condição de estranhamento, mas que é velada, porque o homem se recusa ao desconhecido, àquilo que não é familiar. A marca deste estranhamento só pode ser recuperada pela angústia latente, guardada no interior do coração humano e que, às vezes, desvela-se.

Assim, a Senhora D padece do mesmo problema apontado acima por Heidegger: como descobrir sua essência, num mundo em que a decadência tudo contamina? Como responder a “pergunta morta”, vencer “mentira”, o “engodo” dos homens (HILST, 2001, p.33)? O sentimento da angústia leva a personagem a questionar a aparente veracidade do mundo e vislumbrar-se como “um contorno incompreensível repetindo a cada dia passos, palavras” (HILST, 2001, p.33).

Para Heidegger a derrelição aponta para a decadência do projeto de unidade do sujeito, bem como para a impossibilidade de dotar ontologicamente tal sujeito de um caráter suprassensível. Pois a história do homem é sempre a história de seu esquecimento e a manifestação arbitrária de uma vivência sensível, mergulhada desde sempre no mundo imanente. Assim, o homem não tem possibilidades racionais para reconstituir sua origem, e ainda, seu discurso sempre será reflexo do mundo físico, no qual ele foi inserido. Esta proposição heideggeriana retoma muito a perspectiva aristotélica da *hylé*, a parte a questão de que o filósofo grego apontou a alma como o modelo da matéria, e Heidegger não vê a determinação (revelação) do “ser” diretamente em nenhum objeto. O “ser” se coloca como um fenômeno, que só pode ser apreendido na experiência temporal do homem com “a linguagem originária”.



Para este filósofo, o “ser” não pode ser determinado porque este é velado no conjunto histórico a que o homem pertence. O homem desconhece sua condição primeira. Enquanto modo do “ser-no-mundo” tem sua imagem distorcida pela decadência:

O falatório, a curiosidade e a ambiguidade caracterizam o modo em que a presença realiza cotidianamente o seu “pre”, a abertura do ser-no-mundo. Como determinações existenciais, essas características não são algo simplesmente dado na presença, constituindo também o seu ser. Nelas e em seu nexos ontológico, desvela-se um modo fundamental do ser da cotidianidade que denominamos com o termo decadência (N60) da presença. (HEIDEGGER, 2008b, p. 240).

O que Heidegger afirma é que é impossível pensar a essência do sujeito, livre de sua inserção histórica, pois “o falatório, a curiosidade e a ambiguidade” encobrem o “ser” desde sua projeção inicial. Ao mesmo tempo, em que não é possível refazer o percurso que remonta a origem desta essência. Deste modo, tudo que a metafísica e a própria ontologia projetam são conjecturas, sendo a natureza essencial do “ser” inatingível pelos discursos das mesmas. A abertura originária do que seria a essencialidade humana é distorcida e fechada “através da falação, da curiosidade, e da ambiguidade” (HEIDEGGER, 2008b, p. 292).

A Senhora D, como representante deste conjunto de sujeitos angustiados, ao saber de sua limitação e impossibilidade de efetivar o caminho em direção ao “ser” - como já vimos, quando tratamos da relação com Aristóteles - se dá conta de sua condição de “estar-lançado”. Como sujeito que perscruta racionalmente a si mesmo, vê-se então como um ser abandonado desde a origem, pois “a presença já sempre caiu de si mesma e decaiu no ‘mundo’” (HEIDEGGER, 2008b, p. 240). Esta consciência de queda é mostrada em *A obscena senhora D*, pelo local que a personagem ocupa: “o vão da escada”, se a escada simboliza a ponte metafísica entre a consciência física e o desejo de transcendência da personagem. O fechamento no “vão da escada” desfaz a ponte com o transcendente e ao mesmo tempo enfatiza o isolamento do sujeito do mundo cotidiano, ao qual anteriormente ele estava ligado.

O vão da escada pertence à simbologia dos lugares fechados. Situado no interior da casa, que por si só já representa um arquétipo das aspirações humanas, este lugar recôndito pode ser visto como um lugar de fuga. Na medida em

que simboliza “refúgio, intimidade e proteção”. (BACHELARD, 2001, p.94), este espaço da casa funciona como uma espécie de “útero materno”, “caverna”, lugar primitivo, espaço não contaminado pelas influências externas, para onde o eu deseja voltar. É neste espaço que Hillé pode dar vazão as trevas de sua identidade e manter-se longe do olhar julgador do outro.

O vão da escada também marca a relação entre os lugares altos e baixos da casa. A escada, símbolo de ascensão se configura como uma das imagens da verticalidade, que segundo Bachelard (1990, p.86), toda casa, enquanto representação onírica dos desejos humanos deve ter. Para este filósofo a verticalidade refaz metaforicamente os dois pólos da psicologia humana: O sótão representaria o consciente, o racional; e o porão seria o lugar dos devaneios, da intimidade, da proteção e do repouso. (BACHELARD, 1990 p. 86).

A justaposição do alto e do baixo, pela verticalidade da escada, sugere a vertigem do eu de que fala Bachelard (1991, p. 275) citando Henrich Steffens:

Para ele (Steffens) a vertigem é uma súbita solidão. Uma vez que ela se apodera de um ser, nenhum apoio pode salvá-lo, nenhuma mão protetora pode retê-lo em sua queda. O infeliz, atingido está sozinho até o âmago de seu ser. É a queda viva. Essa queda abre em seu próprio ser verdadeiros abismos: *Ein solcher Mensch wird in den dunklen Abgrund seines eignen Daseins... hinweggezogen*. Trata-se realmente de uma ruína do ser, de uma ruína do dasein concebida tão fisicamente quanto possível, antes das metáforas tais como são trabalhadas por Kierkegaard.

Neste sentido, o “vão da escada” representa justamente a incapacidade do homem de conhecer sua realidade por meio do processo racional, ao mesmo tempo reforça a ideia de queda no vazio e no escuro da existência. A metáfora do “vão da escada” em contraposição à própria escada imprime uma materialização do estado de vertigem do sujeito. Segundo Bachelard, todas estas imagens em que o alto e o baixo se contrapõem revelam o perigo da existência: “E, sobretudo, tendem a dramatizar a queda, a fazer dela um destino, um tipo de morte. Traduzem nosso ser de queda, nosso ser-vindo-a-ser-no-vir-a-ser-de-queda. Fazem nos conhecer o tempo fulminante.” (BACHELARD, 1991, p. 280). É necessário salientar que a ideia da vertigem não aponta para uma queda de um estado edênico, mas sim para uma conscientização do permanente estado de queda que acomete o

homem. Como diz Steffens (apud BACHELARD, 1991, p. 281): “A vertigem abria para mim as sombrias profundezas da solidão da alma abandonada”. Neste sentido, pensamos a queda como uma consciência do “apagamento ôntico”.

O lugar em que a personagem se encontra, funciona como um espaço intermediário entre a parte enterrada da casa (porão) e a parte elevada (o sótão). Um espaço no qual a personagem busca encontrar a “clareza e o lirismo”.

Em *A obscena senhora D*, a consciência da derrelição só pode surgir no momento em que a personagem se dá conta da impossibilidade de transcendência. Abdicando da verdade da maioria, ela constata que “Viver foi uma angústia escura, um nojo negro [...]” (HILST, 2001, p. 52). Estas características atribuídas à vida pela Senhora D apontam para duas palavras referentes aos conceitos de dois pensadores, cujas contribuições à filosofia de Heidegger foram imprescindíveis. As palavras “angústia” e “nojo” referem-se respectivamente à Kierkegaard e Sartre, e neles apontam justamente o sentimento de incompreensão do homem frente ao mundo e ao outro. Mesmo sentimento que, constantemente, move a personagem hilstiana:

Sim a vida foi isso de sentir o corpo, contorno, vísceras, respirar, ver, mas nunca compreender. Porisso é que me recusava muitas vezes. Queria o fio de lá de cima que o Outro segura, o OUTRO, entendes? Que OUTRO mamma mia? DEUS DEUS, então tu ainda não compreendes? (HILST, 2001, p.53).

A derrelição que acomete a personagem a leva a vislumbrar a existência como o sem sentido, como apenas a vigência histórica, como o “ocupar-se” com o discurso do outro. Como já vimos, de acordo com a concepção de Heidegger (2008b, p. 121), a essência do existir humano não se projeta para fora das construções humanas, antes, ela é determinada por uma caracterização “ontológica prévia”. Como vigência histórica, ela depende das construções de outros, de desconhecidos. É nesse sentido que a personagem considera vã sua tarefa de edificar o eu, pois toda sua consciência de ser está subjugada por este fundamento indeterminado:

Desperdícios sim tenta compor o discurso sem saber do seu começo e do seu fim ou o por quê da necessidade de compor o discurso, o por que tentar situar-se, é como segurar o centro de uma corda sobre o abismo e nem saber como é que se foi parar ali, se vamos para a esquerda ou para a direita, ao redor a névoa, abaixo um ronco, ou acima? (HILST, 2001, p. 72).

Como já salientamos, para o sujeito da derrelição, sua vivência incerta não decorre de uma queda primitiva, mas de um permanente esquecimento, por isso, Hillé não pode reconstituir por meio algum a origem e nem a finalidade deste discurso existencial. Ela está condenada ao abismo e a impossibilidade, pendurada para sempre na corda de uma existência, sem sentido, onde a constituição do “ser” só pode ser feita arbitrariamente pelo “falatório”. A imagem do sujeito que segura uma corda sobre o abismo, sem saber como foi parar ali, utilizada pela personagem, retoma mais uma vez a referência à derrelição heideggeriana, enquanto desamparo. Também recupera a consciência de vertigem, operada pelo termo, no sentido de que esta situação projeta o sujeito para uma iminente queda.

Como já dissemos, em Heidegger a ideia do “ser-lançado” contraria o princípio da “queda” proposto pela ideia platônica-cristã. Segundo o filósofo, a ideia deste esquecimento da essência não pode “ser apreendida como ‘queda’ de um estado original, mais puro e superior. Disso não dispomos onticamente de nenhuma experiência, e ontologicamente, de nenhuma possibilidade e guias ontológicos para uma interpretação.” (HEIDEGGER, 2008b, p. 241). A diferença entre a queda platônica-cristã e a queda heideggeriana é que, para a primeira, o esquecimento, ou a distorção é posterior ao “ser”, já na concepção da segunda, esta distorção ocorre concomitante ao surgimento do “ser”. A abertura do “ser” já opera o seu lançamento no mundo e conseqüentemente a sua perda. Ainda segundo Heidegger, nem mesmo a evolução da cultura humana promoveria a verdadeira compreensão ontológica-existencial deste esquecimento. Deste modo, para o sujeito da derrelição não há possibilidade de que ocorra o desvelamento do “ser”. Afora o senso comum, tudo é escuridão e mistério:

Digo-te que a treva há de invadir a luz que ainda tens se qual? A ínfima, amarela. Se persistires o escuro toma conta de tudo. (HILST, 2001, p. 72).

Quem foi, Ehad, que apagou, meu envoltório de luz, quem em mim pergunta o irrespondível, quem não ouve, quem envelhece tanto, quem desgasta a ponta dos meus dedos tateando tudo, quem em mim não sente?(HILST, 2001, p. 73).

A Senhora D anseia insistentemente para que haja o desvelamento de sua condição, aspira ao conhecimento de si, procura por quem “pergunta o irrespondível”, mas descobre que mais que abandonada no mundo, está abandonada de si mesma. Sua consciência de “ser-lançado” causa a ruptura do eu inicial tão cheio de valores e certezas, e que agora ela sequer sente. Assim é o ser da derrelição: um sujeito que de repente se vê privado de luz e preso em questões irrespondíveis, que em última instância levam à dissolução do eu.

O discurso heideggeriano acerca da derrelição propõe que repensemos os valores atribuídos ao sujeito humano, deixando de lado a concepção essencial do humano, e efetivando uma concepção existencial. O homem não é mais aquele que possui uma essência, dada em algum momento e repetida no conjunto dos demais homens, como concebe o discurso de Platão e Aristóteles. Ele é um ser que vige, que existe, num conjunto histórico e social, ao mesmo tempo em que nega esse pertencimento ao todo. Neste sentido, o modo existencial decadente do homem instaura um processo de “desenraizamento em toda parte e em parte nenhuma”. Deste modo se sente a personagem Hillé, a ambiguidade (saber consolidado) por um lado a projeta como um ser que se desenraiza do mundo na medida em que lhe confere a falsa imagem de uma autonomia racional, no entanto, o próprio limite racional mostra o simulacro desta independência do sujeito, que nunca pode viver livre do mundo.

A proposta da derrelição de Heidegger assume no conjunto das relações sociais um papel de repensar o lugar privilegiado do sujeito e as ditas verdades subjacentes a este privilégio. Assim, quando o homem se pensa apenas como conjunção da história social, muitos de seus valores perdem seu alcance. Todo um conjunto de crenças e dogmas perde seu sentido, e o homem se lança no imediatismo. Isso explica a grande importância que a técnica adquire na modernidade, como aquele lugar em que as respostas imediatas ainda são possíveis.

Anteriormente, o homem pensava-se criador do mundo e de suas categorias, ou então pensava sob uma verdade teológica que o mundo era um objeto colocado ao seu dispor. Nesta visão do “ser-lançado” no mundo, o homem e o mundo não são respectivamente sujeito e objeto. O mundo se torna um lugar da adversidade, na medida em que sua vigência histórica determina, oprime o homem que quer se libertar. Ao homem só restam duas opções: perder-se no “impessoal” que lhe dá a ideia de que tudo está em ordem, ou assumir sua condição de derrelição. É nesse sentido que “pensar é transgredir”, ao mesmo tempo, que também é fracassar, como diz a personagem hilstiana: “queria tanto conhecer e agora não só me esqueci do que queria conhecer como também não tenho lembrança do início de todo o esquecimento [...]” (HILST, 2001, p. 69).

A essência do ser se esconde quanto mais o homem a procura. Resta de um lado um mundo no qual ele não se reconhece, no outro a impossibilidade de alcançar algo, isso é a derrelição.

Para Hillé se colocam as duas possibilidades, integrar-se ao senso comum da maioria ou perguntar sem parar sobre o sentido do ser, tentando descobrir um caminho que a leve à dimensão primeira do eu perdido. Esta última escolha aponta para angústia, pois:

O Dasein manifesta-se a si mesmo como uma existência já lançada e abandonada no mundo. Esta condição de “derrelição” é experimentada pela angústia. O segundo elemento é aquele que revela o Dasein enquanto ser existente que se vê obrigado a escolher entre duas possibilidades de-cisivas: ou assumir uma destinação pessoal ou ocultar esta possibilidade abandonando-se ao mundo do imediato, impessoal (das Man). A angústia, por sua vez, nos revela o ser-no-mundo, antes de tudo como “poder-ser”. Por fim há o momento da estrutura da existência que revela a possibilidade ou a tendência do homem de fugir da angústia e cair no impessoal da publicidade. (BATISTA, 2003, p. 299).

O marido de Hillé em vão tenta trazê-la para o universo cotidiano das atribuições sociais. Ele quer lhe comprar uma saia que a deixa bonita, quer lhe integrar ao conjunto dos amigos, quer voltá-la aos prazeres do sexo, mas nada é capaz de reconstituir a Hillé primeira. Sua esposa agora é a Senhora D, e opta pela angústia da destinação pessoal, ela deseja saber, mesmo que isso gere a perda de si: “El alma de Hillé se oscurece por lo mucho que sabe.” (HILST, 2001, p. 67). EHUD sabe que não há respostas para a busca da esposa, sabe que “Loucura é o nome de

sua busca, esfacelamento. Cisão derrelição.” (HILST, 2001, p. 56). Mesmo assim, ele tenta a qualquer custo restituir a personagem à “public-idade”, único modo de salvamento da esposa. Neste sentido a morte de Ehud representa o desligamento de Hillé com o último laço da vida cotidiana, a perda da última esperança de superar a angústia da derrelição.

Hillé quer pertencer ao mundo ao redor, no entanto, não consegue, pois se percebe como o sujeito oprimido entre o desvelamento do “ser” e o ocultamento deste mesmo “ser”. Não sendo à toa, que o epíteto “Hillé” dá lugar ao epíteto “Senhora D”, já que a personagem representa esta passagem da possibilidade de se marcar a essência do humano (Aristóteles) por meio de uma verdade transcendente, para a conscientização do “ser” enquanto construção histórica. Deste modo, apaga-se qualquer rastro de transcendência, e o homem se vê como um ser abandonado no espaço-tempo (Heidegger). Segundo Cavalcanti: “O apagamento do nome Hillé incide sob a recusa à representação de qualquer verdade, reduzida à dimensão inominável inscrita apenas como caminho de busca” (CAVALCANTI, 2010, p. 194).

A passagem do nome Hillé para Senhora D envolve todo um processo simbólico de mudança na postura da personagem e a consequência desta mudança, segundo Cavalcanti, é que “Num plano externo, Hillé é apagada socialmente por uma renomeação que esfacela a sua identidade ao reduzi-la a um estigma”. Por isso que a Senhora D, ao final da narrativa, revela-se no duplo da Senhora P, a porca, que como ela traz no corpo “a espessa funda ferida da vida” (HILST, 2001, p. 87). No “vão da escada”, junto à porca, A Senhora D afirma sua não condição de sujeito transcendente e enfatiza seu caráter de abandono no mundo. Contempla a anulação da busca pela totalidade do “ser”, já anunciada em sua fala anterior: “eu Hillé também chamada por Ehud A Senhora D, eu Nada, eu Nome de Ninguém” (HILST, 2001, p. 17). Mais uma vez, a consciência da fundição do ser com o mundo leva o homem a vislumbrar-se como um “ninguém”, na medida em que não pode afirmar sua existência, senão como projeto de todos.

Cavalcanti afirma ainda que a “redução de nome à letra expõe a progressiva invisibilidade de sua existência.” (CAVALCANTI, 2010, p. 194). De fato, ausente de suas “ocupações” sociais, do contato com o outro, a Senhora D inexistente, é apenas sombra turva, repetindo a função de “atormentado ser humano” (HILST, 2001, p. 88). Consciente de sua caminhada “sem-fim” e “sem-Deus”.

A transformação de Hillé em Senhora D opera um desdobramento do sujeito, como se o sujeito fragmentado da derrelição aos poucos substituísse o sujeito que ainda tem esperança de conhecer-se de fato<sup>5</sup>:

Caminhei escura pelas ruas, parei à margem de alguns rios escuros também, e torpe e nítida para mim mesma convivi com Hillé e seus negrumes, sua minimez, seu ter sido e esquecer, seu ter sido e não mais lembrar, seu ser e perder-se. Hoje convivo com Derrelição, com a Senhora D, seu grandiloquente lá de dentro, seu sempre ficar à frente de um Outro que não a escuta, posta-se diante Dele de todos os modos, velha idiota. (HILST, 2001, p. 76).

A consciência da derrelição mostra à personagem que, em sua caminhada humana, o eu verdadeiro sempre esteve preso à escuridão e ao esquecimento, sempre foi a ocupação com o outro, seja Deus, ou o próprio ser humano. Hillé só pode ser alguma coisa diante do outro, para quem desempenhava o papel de sujeito-mulher; de sujeito-família; de sujeito-social. O percurso de Hillé, afora sua vivência intramundana, aponta somente para a indeterminação, de cujo interior se extrai mais uma vez o inútil protesto da personagem: “eu Nada, eu nome de Ninguém, eu a procura da luz numa cegueira silenciosa [...]” (HILST, 2001, p. 77).

Este processo de angústia que ocorre na vida da personagem, esta tentativa de descobrir verdades supremas e o fracasso frente à impossibilidade racional de se chegar à resposta geram o clima do absurdo, que resume bem a relação da personagem com o mundo.

Como todo ser humano, Hillé projetava sua existência como dupla possibilidade. A primeira efetivar-se-ia no mundo imanente, e a segunda, ainda que ligada ao mundo material, projetaria a personagem para a transcendência, rumo ao infinito. Neste sentido, o H do nome da personagem metaforizaria bem esta condição da personagem e ainda projetaria graficamente a escada a qual Hillé se recusa a subir, após vislumbrar o simulacro de sua existência.

Como sujeito da derrelição, papel que assume no decorrer da narrativa, a Senhora D vê que seu desejo por transcendência, sua aspiração à linearidade do eterno, não escapa à pressão curvilínea do tempo finito da condição

---

<sup>5</sup> Lembramos mais uma vez que esta transformação de Hillé em Senhora D não é apresentada de forma linear em *A obscena senhora D*. A mudança é um processo contínuo, que tem seu ápice no momento em que a personagem decide ir viver no vão da escada. Desta forma, tentamos reconstruir este percurso para explicar os reflexos que a mudança opera na vida da personagem, tentando situar os acontecimentos num tempo linear.



humana, onde começo e fim se revelam apenas como “velamento do ser”. Esta nova metáfora da existência de Hillé vemos também marcada graficamente no D de seu nome. Sendo que a própria personagem, em sua descrição, se apresenta como “uma desesperançada subida [...] apenas uma letra D, primeira letra de Derrelição, doce curva comprimindo uma haste, verticalidade sempre reprimida, cancela, trinco, tosco cadeado” (HILST, 2001, p. 29-30).

Esta nova concepção de si, enquanto sujeito preso no espaço-tempo, impossibilita qualquer transcendência longe do universo humano. Neste sentido a verdadeira descoberta do “ser” não ocorreria em outro universo, que senão o da própria condição humana, e estaria limitada por uma experiência única, pelo breve instante em que o tempo se dobra sobre o sujeito cindindo-o, e permitindo que na condição de duplo do eu, o homem vislumbre “a insurgência do ser”. Esta possibilidade é reconstituída apenas pela linguagem poética, experiência que permite a elisão do sujeito e do objeto.

Hillé em sua derrelição é o sujeito que se descobre portador de uma doença mortal e misteriosa. Ao contrário de Ehad, seu marido, que em vão tenta curá-la a todo custo. O “cuidado” da Senhora D “não é se curar, mas aprender a conviver com seus próprios males” (CAMUS, 2009, p. 52). É nesse sentido que vemos despontar sua relação com o absurdo, que trataremos adiante.

Pensar no absurdo como consequência imediata deste processo de derrelição não é nada novo. O próprio Heidegger (2008b, p. 256) afirma que o homem ao esquecer-se de sua derrelição empenha-se na familiaridade cotidiana, “foge de não sentir-se em casa, isto é, da estranheza inerente à presença enquanto ser-no-mundo lançado”.

Como veremos no próximo capítulo, na formulação do próprio conceito de absurdo por Camus, já estão guardadas as devidas heranças ao processo de divórcio do homem com o mundo, este estranhamento mostrado pela derrelição heideggeriana. Deste modo, podemos dizer que à personagem que assume tantos nomes, vinculados ao seu estado de espírito - Hillé; senhora D; Senhora P-, caberia mais um: senhora A. A de absurdo, esclarecemos nós, parodiando Ehad.

## 5 A OBSCENA SENHORA A: UM MODO DE VIVÊNCIA ABSURDA

Como vimos anteriormente, os epítetos metafóricos Hillé e Senhora D se relacionam diretamente aos termos acerca do “ser” de Aristóteles e Heidegger. Esta segunda aproximação, de Hilst a Camus, ocorre por meio de um processo não mais via significante, mas via conteúdo temático. Assim como os filósofos anteriores, Camus, ainda que não possa ser chamado de filósofo, caminha pelos mesmos rumos do pensamento filosófico-existencial. No entanto, a sua observação acerca da falência do pensamento metafísico como forma de determinação da verdade e sua insistência com o conteúdo estético o colocam diretamente para fora da episteme filosófica.

Em suas teorias Camus não está pensando somente a condição do sujeito, enquanto categoria ontológica ideal, mas a condição do próprio ser humano, exemplificado no conjunto de sua obra por seus personagens fictícios. Em Camus os diálogos entre a filosofia, a arte e a própria vida ultrapassam as fronteiras tradicionais e se unificam sobre a forma de um pensar da própria condição humana. Desta forma, seus personagens, assim como os de Hilst, empreendem discursos filosóficos, sem necessariamente se vincularem à filosofia.

Se Heidegger já aponta a falência da metafísica, no sentido de dar o valor apropriado ao “ser”, Camus volta esta falência do pensamento diretamente à condição humana. A proposta de *O mito de Sísifo* é justamente apontar em que medida a metafísica é inútil para se determinar se viver vale a pena ou não, e disso depreende-se toda a irracionalidade do mundo, já que o próprio pensamento racional falha em questões tão importantes como as de vida e morte.

Camus se assemelha a Heidegger ao apontar a fragilidade das fronteiras entre a arte e a filosofia em se tratando de pensar as questões fundamentalmente controversas do “ser”:

Nunca se insistirá o suficiente na arbitrariedade da antiga oposição entre arte e filosofia. Se pretendemos entendê-la num sentido bem preciso, certamente ela é falsa. Se só quisermos dizer que cada uma dessas duas disciplinas tem seu clima particular, isto sem dúvida é verdade, porém vago [...]. Não há fronteiras entre as disciplinas que o homem emprega para compreender e amar. “Elas se interpenetram e a mesma angústia as confunde.” (CAMUS, 2009, p.112).

No capítulo do livro intitulado “O absurdo e o suicídio”, o autor argelino mostra como a filosofia falha ao apreender o sentido absurdo da vida, por ele classificado como: a falta de explicação para a vida do sujeito que de repente se descobre em “um universo repentinamente privado de ilusões e de luzes” (CAMUS, 2009, p. 20). Camus, em uma das múltiplas definições do absurdo, afirma que este pode ser definido “como o divórcio entre o homem e sua vida”. Ou seja, este representa um estranhamento da condição de homem cotidiano. É o momento que marca uma mudança, onde tudo que até então era visto como familiar torna-se desconhecido.

Camus mostra a falência da filosofia quando se trata de determinar a pertinência ou não de viver por aquilo que se decidiu viver. O autor mostra como a desconstrução do pensamento racional, efetivado por pensadores como Heidegger e Nietzsche, derrubou os muros que cercavam o absurdo, ao mostrar que a metafísica também falhou ao apontar a essência do ser. Assim a metafísica clássica não pode mais dirigir seu olhar de Medusa para esta forma absurda, que é este sujeito vivendo sem verdades supremas. Desta forma, o pensamento de um Proust torna-se mais relevante do que o de um Jaspers, pois:

Pensar já não é mais unificar, tornar familiar a aparência sobre o rosto de um grande princípio. Pensar é reaprender a ver, a ser atento, é dirigir a própria consciência, e fazer de cada ideia, de cada imagem, à maneira de Proust, um lugar privilegiado. Paradoxalmente, tudo é privilegiado. (CAMUS, 2009, p. 40).

A perda destas fronteiras entre o literário e o filosófico é o que leva Camus a chamar Balzac, Mauroux, Melville, Dostoievski entre outros, de romancistas filósofos. Camus quer repensar como a metafísica falhou ao apreender o mundo absurdo, ficando este papel sob a tutela da arte, e especificamente, da literatura.

O fato é que a teoria do absurdo de Camus, além de sua dívida com os romancistas filósofos, deve muito a filósofos literatos como Kierkegaard, Sartre e Nietzsche, pois o absurdo possui um grande parentesco com o niilismo de Nietzsche, a náusea de Sartre, e a angústia de Kierkegaard. Camus tem claro o valor do pensamento destes autores para sua teoria do absurdo, a ponto de apontar Kierkegaard como o mais importante desta linhagem de filósofos autores, pois mais que escrever o absurdo, ele o viu:

Kierkegaard, talvez o mais interessante de todos, durante parte de sua existência fez melhor do que descobrir o absurdo: ele o viu. O homem que escreve: “o mais seguro dos mutismos não é calar-se, mas falar”, de partida se assegura que nenhuma verdade é absoluta e não pode tornar satisfatória uma existência em si mesma. Don Juan do conhecimento, ele multiplica os pseudônimos e as contradições, escreve os Discursos edificantes ao mesmo tempo que esse manual do espiritualismo cínico que é O diário de um sedutor. Rejeita os consolos, a moral, os princípios de todo repouso. Não pretende acalmar a dor do espírito que sente cravado no coração. Pelo contrário, ele a desperta e, com alegria desesperada de um crucificado contente de sê-lo, constrói peça por peça, lucidez, rejeição, comédia, uma categoria do demoníaco. Esse rosto ao mesmo tempo terno e zombeteiro, essas piruetas seguidas de grito surgido do fundo da alma, eis o próprio espírito absurdo às voltas com uma realidade que o ultrapassa. E a aventura espiritual que leva Kierkegaard aos seus queridos escândalos também começa no caos de uma experiência despojada de seus cenários e entregue à sua incoerência primeira. (CAMUS, 2009, p. 39).

A relevância do pensamento de Sartre também é apontada na própria definição do absurdo. Camus faz referência à influência do existencialista: “Esse mal-estar ante a desumanidade do próprio homem, esta incalculável queda diante da imagem daquilo que somos, essa ‘náusea’, como diz um autor dos nossos dias, é também o absurdo”. (CAMUS, 2009, p. 29).

Camus exaltarà Nietzsche, como o mais autêntico representante da estética do absurdo, o único a não renunciar ao silêncio absurdo, em troca de um “imenso grito de esperança”:

Nietzsche parece ter sido o único artista que chegou às consequências extremas de uma estética do absurdo, pois sua última mensagem reside numa lucidez estéril e conquistadora e numa obstinada negação de todo consolo sobrenatural. (2009, p. 157).

A parte todo o diálogo com o pensamento ocidental que perpassa O *mito de Sísifo*, a teoria do absurdo ali apresentada permite trazer a questão da impossibilidade de determinarmos a essência das coisas para o território das relações sociais. Camus, ao propor que o homem deve viver pela própria vida, pelas apreensões do seu corpo, e não para um projeto de transcendência qualquer, indiretamente, pede para que o sujeito repense os valores que regem sua relação com o mundo. É no território da condição humana, portanto longe do terreno da metafísica que os reflexos de tal proposição repercutirão.

Embora alguns conceitos do absurdo já estejam delineados nas obras de juventude de Camus, como *Núpcias* e *O avesso e o direito*, é no ensaio *O mito de Sísifo* que a questão assume papel fundamental, sendo compilada sob a forma de uma teoria do absurdo. Albert Camus, em *O mito de Sísifo*, analisando a questão do suicídio, propõe sua teoria do absurdo, segundo a qual o homem comum vive uma vida mecanicista, repetindo tarefas, palavras e ideias, cuja origem e a razão ele desconhece. Se este homem, em um momento qualquer, questiona sua existência, depara-se com a irracionalidade da vida, e tudo que até então era visto como natural assume um sentido absurdo:

Cenários desabarem é coisa que acontece. Acordar, bonde, quatro horas no escritório ou na fábrica, almoço, bonde, quatro horas de trabalho, jantar, sono e segunda terça quarta, quinta, sexta e sábado no mesmo ritmo, um percurso sem problemas a maior parte do tempo. Um belo dia surge o “porque” e tudo começa a entrar em lassidão tingida de assombro. (CAMUS, 2009, p. 27).

O homem trabalha, estuda, constrói, tentando dar sentido a sua existência, mas se em dado momento ele se pergunta o porquê de tudo isso, pode levar um “tapa no rosto”, pois nada disso garante sentidos para a vida, já que nada disso impede a morte deste homem. Nesta perspectiva, o homem é similar a uma criança que passa o dia na praia, longe do mar, longe do sol, construindo castelos, que logo mais o próprio mar avançando derrubará, ou antes, os passos apressados de alguém. Uma diferença, a criança ignora o porvir, o homem apenas finge ignorar. Os castelos são as realizações humanas, às quais o homem tenta dar um valor transcendente. Além do imediatismo de sua vida material, no entanto, nada permanecerá, pois suas construções são feitas da mesma matéria que tudo ao redor e se extinguem pelo ocaso do seu próprio mundo.

Descobrir o vazio de sua vida no mundo coloca o homem diante de uma difícil escolha: suicidar-se, já que sua vida não tem sentido, ou continuar vivendo. Camus (2009) nos diz que o suicídio não liberta o homem do seu estado, pois suicidar-se é tentar dar sentido à vida sem sentido, sendo esta uma atitude do homem comum. Deste modo, o verdadeiro homem absurdo segue vivendo, pois esta é a única existência possível. A única escolha consciente e desesperançada.

O absurdo de Camus se coloca como um possível caminho para o homem que descobre a irracionalidade de sua vida no mundo. A concepção

camusiana para o desajuste do sujeito muito se assemelha à derrelição proposta por Heidegger, com uma diferença: Camus como escritor que é tratará de mostrar a repercussão deste desajuste nas relações do sujeito com o mundo. Semelhante a Kierkegaard, que por meio da criação de seu romance *O diário de um sedutor*, tratará de aplicar os conceitos filosóficos da chamada angústia à vivência de seus personagens, Camus construirá o romance *O estrangeiro*, antecipando em muitos aspectos sua teoria do absurdo, posteriormente exposta em *O mito de Sísifo*.

A correlação entre *O mito de Sísifo* e *A obscena senhora D* se faz porque a personagem do livro, em sua busca por liberdade, percorre todos os percalços do homem comum até chegar ao estado de homem absurdo. Silvia Michele Avellar Barbosa, anteriormente ao analisar a poesia de Hilst, já chamou a atenção para a similaridade que há entre o próprio Sísifo de Camus e as personas líricas de Hilst:

Há uma identificação entre Sísifo e a persona lírica hilstiana: o esforço imenso que emprega nosso herói na atividade de levar sua tarefa até o fim, mesmo sabendo que nunca irá, de fato, terminá-la. Eis o suplício das paixões e dos amores desta Terra, o preço a se pagar pela vivência da via do excesso: o desejo. A morte é o corte do tempo no corpo do homem. (BARBOSA, 2009, p. 57).

Esse esforço de seres que buscam alcançar o inatingível está presente em outros personagens de Hilst: o Axelrod de *Tu não te moves de ti*, por exemplo, ao ser questionado pelo filho: “Para onde vão os trens meu pai?” (HILST, 2004, p. 132), responde “Para Mahal, Tami, para Camirí, espaços no mapa, e depois o pai ria: também pra lugar algum meu filho, tu podes ir e ainda que se mova o trem tu não te moves de ti”. O professor marxista Axelrod, embora saiba que não se pode fugir das limitações da história humana, empreende uma viagem de retorno à terra fantasiosa de sua infância, buscando retomar uma experiência primordial. Busca efetivar o retorno, embora repita inexoravelmente que não se move de si. Assim é a personagem Hillé, um Sísifo incansável em sua tarefa inútil de encontrar significado para sua vida, “Hillé, é nosso passo, nossa desesperançada subida”. (HILST, 2001, p. 28). Acerca desta característica da personagem a própria autora nos fala:

A Senhora D é faminta de sua essencialidade. Busca o Inominável dentro de si mesma, e usa para encontrá-lo múltiplos artifícios ao longo dessa Busca. Desafia, instiga, provoca, anula-se. O ego superficial quer morrer. A alma imortal quer emergir. Talvez tenha sido Da Vinci que disse: “quando eu tiver aprendido a morrer, saberei viver”. Conhecer o desmedido, escalar o abismo, ter a dolorosa consciência da própria finitude, tingir o tempo de nítidos Agoras, banhar-se na voluptuosidade das Ilusões, saber do Efêmero, da informe luz dessas conquistas e continuar vivo é conhecer muito pouco [em parte].

A Senhora D morre mas a qualidade do seu desafio, a veemente singularidade do seu Universo faz com que Alguém com alguns estigmas do Divino [do que ela pressupõe como Divino] nela tome a forma humana.

A extrema lucidez atrai o conhecimento. O conhecimento sabe de nossa própria finitude nessa dimensão da carne. A finitude tem a ver com a morte

a desagregação

o putrescível

o obscuro.

A intensidade da experiência no eu essencial [dependendo da gradação dessa intensidade] afasta o homem da comunidade. Dobrar-se sobre si mesmo, morar no vão da escada, ir até o não mais possível para emergir. Há vários riscos nessa

Busca, um deles é a loucura, a devastação. Há uma grande esperança □ A ressurreição, isto é, uma nova e luminosa aceitação de si mesmo, e do outro.

Este é o meu tema, a minha obsessão. De forma semelhante se expressam Qadós, Tadeu, Axerold, Matamoros, Floema. (HILST apud CAVACANTI, 2010, p. 174-175).

Hillé é o sujeito absurdo porque sabe que é inútil perscrutar o sentido das coisas, mas mesmo assim, não desiste. Semelhante a Sísifo que foi condenado a empurrar uma pedra morro acima, para depois vê-la rolar, pelo simples desejo de permanecer vivo, Hillé, “atormentado ser humano”, também carrega o peso de sua existência, “levanta esse pesado toco que seu corpo”.(HILST, 2001, p. 77). Pior que o Sísifo camusiano que sabe a causa de sua condenação, para Hillé só há o silêncio. Segundo o mito apresentado por Camus, Sísifo foi castigado porque desobedeceu aos deuses, quis viver um pouco mais sua liberdade. No mundo de Hillé, assim como no mundo de Meursault, o herói absurdo de Camus, não há deuses visíveis para castigar os personagens por sua conduta, mas a própria sociedade funciona como deuses, castigando aqueles que infringem suas regras.

Por suas dúvidas existenciais, Hillé é colocada à margem, chamada de porca pelos vizinhos. Ao perder seu invólucro social, tem que refazer-se a si mesma:

VI-ME AFASTADA DO CENTRO de alguma coisa que não sei dar o nome, nem por isso irei à sacristia, teófaga incestuosa, isso não, eu Hillé também chamada por Ehud A Senhora D, eu Nada, Nome de Ninguém, eu à procura da luz numa cegueira silenciosa, sessenta anos à procura do sentido das coisas. (HILST, 2001).

Para Hillé a busca pelo sentido da vida sempre esteve presente. No entanto, à parte toda metafísica da vida, “o enrodilhado perguntante”, a personagem participava do contexto cotidiano: o encontro com alguns conhecidos, as caminhadas com o marido, o sexo com o marido. Chega, porém um momento de ruptura marcado pela decisão da personagem de viver no “vão da escada”. Esse alheamento de sua primeira condição, dado por um processo de autoconhecimento leva ao absurdo, à deterioração desta comum e ingênua condição de homem cotidiano. A própria autora Hilda Hilst alerta sobre as consequências desta descoberta:

Pergunto-me se haveria reais conseqüências benéficas através de um processo de autoconhecimento. Há uma possibilidade real de destruição do próprio indivíduo, se seu conhecimento se faz em níveis de extrema lucidez [...] se você compreende a real condição do homem, isto talvez te leve à morte ou á loucura. (HILST apud RIBEIRO, 1999).

Hillé descobre após muitos anos de inquirições que não há uma explicação para sua vida, nada que lhe restitua o valor de sujeito acima dos demais. Seu excesso de racionalidade leva a um transbordamento:

El alma de Hillé se oscurece por lo mucho que sabe. Como um grande buraco transbordante de águas, ah, não fizeram valetas? Vê como a água se espraia em direção a nada, vai avançando, engolindo tudo no caminho. (HILST, 2001, 67).

Como nos fala Camus, a consciência do absurdo principia por um gesto qualquer, que rompe com a corrente dos gestos cotidianos, e leva ao desabamento dos “cenários”, onde o homem, até então confortavelmente habitava. Esta percepção absurda, como acentua a metáfora da água, utilizada por Hilst, acima, pode muitas vezes ser implacável. Acerca disso, Camus nos fala:



O ambiente de absurdo está desde o começo. O final é o universo absurdo e a atitude de espírito que ilumina o mundo com uma luz que lhe é própria, para fazer resplandecer o rosto privilegiado e implacável que ela sabe reconhecer-lhe. (CAMUS, 2009, p. 27).

Hillé dotada da iluminação absurda pode ver toda a arbitrariedade das convenções de seu cotidiano e não hesita em fugir para o seu “vão da escada”. Como nos diz Camus, “Continuamos fazendo os gestos que a existência impõe por muitos motivos, o primeiro dos quais é o costume” (CAMUS, 2009, p. 19), desta forma, Hillé sabe que a vida que ela leva faz parte do universo das convenções sociais: o nome que lhe deram; a roupa que veste; as relações sociais. Tudo faz parte de uma realidade criada, para encobrir uma essência que não pode ser vislumbrada, porque é “velamento e desvelamento” desde a origem. Neste mundo em que ela não mais se reconhece, somente suas inquições lhe pertencem, justo as “obsessões metafísicas” que a separaram do resto.

Segundo Camus, um dos primeiros sinais do absurdo é o estranhamento, “[...] aquele singular estado de alma em que o vazio se torna eloqüente, em que se rompe a corrente dos gestos cotidianos, em que o coração procura em vão o elo que lhe falta [...]”. (CAMUS, 2009, p. 27). Hillé se torna estranha, porque não pode mais suportar a vida no fundo turva e na superfície repleta de falsas verdades, “como suportar a caduquice do mundo, o soco, a selvageria, a bestialidade do século, a fetidez da terra [...]” (HILST, 2001, p. 53). Como continuar ereta se no fundo de seu espírito só o que há são “juncos torcidos de intrigas metafísicas” (p.78). Hillé não pode mais se integrar à vida social e continua inerte aos apelos do marido, que tentam restituí-la às imposições sociais, “Hillé, você deve ver as pessoas, você deve foder comigo, deve se arrumar um pouco, [...]” (HILST, 2001, p. 26).

O distanciamento da personagem da vida comum é marcado tanto pelo estranhamento de si, como do outro. Neste ponto, a renúncia à vida sexual com o marido é a ruptura decisiva, que marca este distanciar-se de si pelo abandono do corpo e, também, a instalação da indiferença para com o outro, no caso, Ehud. Purceno (apud PECÓRA, 2010, p. 67) afirma que os personagens hilstianos efetivam uma peregrinação “no afastamento, desamparo e misantropia”, que atinge seu ápice no processo de “degradação do corpo”. É por esse motivo que a personagem Hillé se recusa ao sexo com o marido, foge para “o vão da escada”,

numa tentativa clara de combater a falsa positividade, dada pela dimensão erótica do amor.

Segundo nos narra a personagem, a grande ruptura com este mundo do comum se dá um ano antes da morte do marido, quando, então, ela abandona os últimos resquícios do ser cotidiano, para mergulhar numa aparente loucura. Dizemos aparente, porque a personagem tem consciência do alcance dos seus atos, embora todos ao seu redor atribuam suas atitudes a insanidade. Deste modo, não é diretamente a morte que funciona como razão deste absurdo, mas a própria vida. A morte de Ehud, posteriormente, irá deflagrar a fragmentação da personagem, pois o último elo com o cotidiano foi desfeito. Assim é na figura de Ehud memorizado que Hillé luta contra a solidão e o abandono.

Hillé não encontra nada de familiar nos outros, ou no próprio espaço que a cerca. Em seu caminhar do cotidiano ao absurdo vai se alienando do mundo a sua volta, até tornar-se “estrangeira” como o Édipo a quem em dado momento da narrativa se compara. Camus fala sobre isso:

Um mundo que se pode explicar mesmo com raciocínios errôneos, é um mundo familiar. Mas num universo repentinamente privado de ilusões e de luzes, pelo contrário, o homem se sente um estrangeiro. É um exílio sem solução, porque está privado das lembranças de uma pátria perdida ou da esperança de uma terra prometida. Esse divórcio entre o homem e sua vida, o ator e o cenário é propriamente o sentido do absurdo. (CAMUS, 2009, p. 20).

A ideia do “exílio sem solução” de Camus retoma a ideia da derrelição de Heidegger como marca de impossibilidade do homem de voltar a uma condição edênica, ou de ter a esperança em um paraíso futuro. Este homem não pode determinar sua origem divina e com isso também não pode mais projetar um céu pós-morte. Para isso ele precisaria escolher um caminho religioso, fundamentado na fé, mas para este homem racional esta não é mais uma possibilidade.

Assim, o que se coloca para o homem absurdo é uma existência sem esperança. O homem se vê inserido num espaço-tempo, marcado pelo caminho que vai da incerteza à finitude, ou de um nascimento sem razão a uma morte sem retorno. Esta consciência do “ser para morte” também representa o que Camus

chama de “absurdidade”. A reflexão sobre a morte está aliada a uma noção predatória do tempo, enquanto lugar mais claro desta manifestação de finitude.

Hillé, diante de um mundo fragmentado e destituído de valores transcendentais, tenta superar esta condição por meio de uma vivência absurda, que é, por um lado, este excesso de consciência de sua condição de sujeito esquecido no mundo, e por outro, a tentativa de viver a vida apesar da ausência de esperança.

Como suportar a angústia do mundo senão pelo resgate de si, de suas experiências mais sensíveis:

Suportar guardar no peito esse reservatório de dejetos, estanque, gelatinoso, esse caminhar nítido para a morte, o vaidoso gesto sempre suspenso em ânsia de te alcançar, Menino-Porco? Suportaria o estar viva, recortada, um contorno incompreensível repetindo a cada dia passos, palavras, o olho sobre os livros, inúmeras verdades lançadas à privada, e mentiras imundas exibidas como verdades, e aparências do nada, repetições estereis, farsas, o dia a dia do homem do meu século? E apesar dessa poeira de pó, de toda cegueira, do aborto dos dias, da não luz dentro da minha matéria, a imensa insuportável funda nostalgia de ter amado o gozo, a terra, a carne do outro, os pelos, o sal, o barco que me conduzia, umas manhãs de quietude e de conhecimento, umas tardes-amoras brevíssimas espirrando sucos pela cara [...].(HILST,2001, p. 34).

Este é o homem absurdo, um ser que apesar “de toda a cegueira” de seu século, ainda carrega em si uma “insuportável funda nostalgia”, não do mundo metafísico que agora lhe escapa, mas das pequenas manifestações de beleza de sua condição humana: o amor, o gozo, a terra, o sal, as manhãs tranquilas e tardes radiosas. A Hillé absurda vive por aquilo que pode sentir e tocar, como diz Camus “este coração que há em mim, posso senti-lo e julgo que ele existe. O mundo, posso tocá-lo e também julgo que ele existe. Aí se detém toda minha ciência o resto é construção.” (CAMUS, 2009, p. 33).

Este modo de vivência absurda da personagem efetivará uma desconstrução na forma de relação da personagem consigo mesma e com o mundo. Como bem explicitado pela personagem, na metáfora do poço que transborda; o absurdo que surge no interior do sujeito tende a espalhar-se para os demais planos de sua existência, desconstruindo sua relação com o outro, com Deus, com o tempo, com a morte, e finalmente, com a linguagem: categorias imprescindíveis de sua inserção no mundo.

A Hillé primeira, aquela vinculada a concepção dual, imanência-transcendência, ainda que vislumbre o tempo como modo de construção pessoal, está presa ao tempo social; tem consciência da fatalidade da morte, mas quer esquecê-la buscando, esperançosamente, o “absoluto infinito” de um Deus, que já se mostra ausência e contradição. Ainda que às vezes fracasse no diálogo com os outros, tenta falar “a deles adequada linguagem”. A Hillé da derrelição, por sua vez, consciente de sua posição informe de sujeito empreende uma ressignificação absurda destes elementos da condição humana, como veremos.

### 5.1 “TU NÃO TE MOVES DE TI”: ALTERIDADE ABSURDA

Como afirmamos, o sujeito absurdo adquire novas formas de se relacionar com o mundo ao redor. Neste sentido categorias como o outro, Deus, o tempo, a morte e a linguagem assumem agora a perspectiva da derrelição, ou seja, há para todos esses campos da condição humana uma nova constituição representativa, que se diferencia da visão tradicional antes transmitida como valor de verdade para o conjunto dos sujeitos cotidianos.

A crise da representatividade do sujeito absurdo não reflete apenas nos seus valores metafísicos. Ela promove a mudança nas relações mais imediatas do sujeito, como por exemplo, nas relações sociais com os demais sujeitos. Assim, o processo deflagrado pela consciência da derrelição da personagem Hillé se propaga também nas relações desta com o outro, corroendo o amálgama da vida em sociedade e mostrando que ao sujeito absurdo o isolamento é duplamente aplicado. O sujeito absurdo se afasta porque não pode mais fazer parte do conjunto de homens cotidianos, e os homens cotidianos o hostilizam porque não entendem sua vida absurda.

Em *A obscena senhora D*, a concepção fragmentada que a personagem tem de si não permite que ela estabeleça relações duradouras com os demais. Na verdade, sua crise individual a leva a romper com o marido, amigos e vizinhos. A perda da ideia da unidade individual cria um novo eu que ainda não consegue se definir e que ao mesmo tempo renuncia às categorias familiares anteriores, por não mais aceitá-las como verdadeiras. É a sensação de estranhamento de que Camus nos fala e que Hillé conhece tão bem:

Este coração que há em mim, posso senti-lo e julgo que ele existe. Ai se detém toda a minha ciência, o resto é construção. Pois quando tento captar este eu no qual me seguro, quando tento defini-lo e resumi-lo, ele é apenas água que escorre entre meus dedos. [...] para sempre serei estranho a mim mesmo. (CAMUS, 2009, p. 33).

Sabes, Ehad, 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 quem é essa aqui piquinininha, essa que cobre o olho da luz?(HILST, 2001, p. 84).

Se antes o sujeito se sentia parte de alguma coisa maior que lhe dava a sensação de pertencimento, de parte de um UNO universal, o processo da derrelição mostra que tudo que o homem pensou de si foi apenas criação e que a verdade de si sempre lhe escapou, o “a busca do eu se assoma como tropeço sem trégua”, “água que escorre entre meus dedos”. Assim, se no início da narrativa temos uma personagem que ainda tenta empreender um diálogo com o mundo ao redor, embora já se encaminhe para a ruptura de si, ao final, o processo se configura em uma ruptura total. Visto que a personagem não mais se identifica com os demais seres humanos, mas sim com a porca que passa a habitar sua casa:

“Hoje pude me aproximar muito lenta, e como diria o sóbrio pensei-lhes os sofrimentos. Roxo-encarnado sem vivez esse rombo lembra minha própria ferida, espessa funda ferida da vida.” (HILST, 2001, p. 87).

A crise da Senhora D com os demais sujeitos não isenta nem ao menos o marido da personagem. O estranhamento com Ehad representa a primeira face, deste divórcio geral com o mundo, que se processará posteriormente:

Escute Senhora D, se ao invés destes tratos com o divino, desses luxos do pensamento, tu me fizesses um café, hen? E apalpava, escorria os dedos na minha anca, nas coxas, encostava a boca nos pelos, no meu mais fundo, dura boca de Ehad, fina úmida e aberta se me tocava, eu dizia olhe espere, queria tanto te falar, te falar da morte de Ivan Ilitch, da solidão deste homem, desses nadas do dia a dia que vão consumindo a melhor parte de nós, queria te falar do fardo de quando envelhecemos, do desaparecimento, dessa coisa que não existe, mas é crua, é viva, o Tempo. (HILST, 2001, p.18).

Hillé está espremida entre um eu que se projeta no presente material da vida, representado pela busca do prazer sexual e um eu que não consegue esquecer-se das incongruências da condição humana. Enquanto o marido manifesta as emoções do sujeito cotidiano e cobra de Hillé uma postura de acordo com sua função de esposa: ele quer sexo e café, sua esposa, atormentada pelo sentimento da derrelição, se prende às questões metafísicas. Ela quer saber da morte e do tempo. Presa a um corpo limitado e uma racionalidade inoperante no sentido de determinar a essência da condição humana, a Senhora D constrói “pensamentos bastardos” que a afastam do discurso familiar da maioria.

Segundo Camus o que inicialmente move o homem em direção ao absurdo é a sensação de divórcio entre ele e o mundo. Antes este homem integrado à sociedade sentia-se parte de um projeto maior, mas em determinado momento, o absurdo acomete o homem e torna a separação inevitável. Segundo ele, “A sociedade não tem muito a ver com esses começos. O verme se encontra no coração do homem” (CAMUS, 2009, p. 19). Esse verme, também chamado de angústia por Heidegger (2008b, p. 255), gradualmente acentua o sentimento de estranheza do homem com o outro.

Hillé se sente diferente pelo fato de que os seus questionamentos tocam no âmago de questões aparentemente resolvidas e normalmente impensadas como problemas a serem resolvidos pelo senso comum:

Sinuosa, juncos torcidos de intrigas metafísicas, aos poucos foram se afastando dela, alguns casais, supostos amigos, perguntava às madamas de repente: você sente às vezes o irreal do desses ires e vires, o ininteligível de todos os passos, hen, sente? A madama olhava o marido, abestada, o marido dizia: sabe, Hillé, minha mulher não entende essas angústias da gente.” (HILST, 2001, p. 78).

Conforme nos diz Camus, o homem comum vive uma vida tão mecanicista e arraigada ao cotidiano e aos projetos futuros que raramente pensa o porquê das coisas. Mas “um belo dia, surge o ‘por quê’ e tudo começa a entrar numa lassidão tingida de assombro” (CAMUS, 2009, p. 27). O homem se dá conta, então, que a cada gesto cotidiano que faz, o mundo verdadeiramente lhe escapa. A consequência deste reconhecimento é um retorno à antiga “vida maquinal”, ou um “despertar consciente”.

Nesta caracterização dos sujeitos, Ehud, o marido de Hillé, representa o indivíduo que em dado momento se torna consciente de sua condição absurda, mas abdica dela em nome da integração à normalidade. O nome “Ehud” é de origem hebraica e tem o significado desconhecido, mas na mitologia do velho testamento refere-se a um dos juizes (homens que eram responsáveis por manter o povo israelita obediente a Deus), aquele que, contra todo procedimento racional, arriscou sua vida pelo bem de seu povo. Diz o mito que Ehud obedecendo uma ordem divina entrou na tenda de Eglon, o rei inimigo, sendo que esta era vigiada por milhares de soldado e com uma pequena espada o matou, trazendo a paz ao seu povo. Ehud era canhoto, da onde presume-se que surgiu a expressão: “a mão esquerda de Deus”, para falar do castigo impingido ao humanos.

Se Ehud conformado, toma todo castigo humano como justiça, Hillé ao contrário abdica de qualquer possibilidade de pertencimento em nome da desesperança absurda. Ela não trabalha para o bem coletivo porque sabe esta possibilidade ilusória. Prefere ela mesma fazer o desenho de sua vida em cores sombrias a ser retratada pela mais alegre aquarela de terceiros.

Esta nova consciência que a personagem desenvolve olha as experiências anteriores como opressoras, mostrando que o impulso primitivo do eu absurdo é livrar-se dos grilhões que o prendiam à vida cotidiana. Para Hillé “romper a corrente dos gestos cotidianos” (CAMUS, 2009, p. 27) exige repensar sua própria relação com o outro mais imediato, no caso o marido:

Não venha Ehud, posso fazer o café, o roupão branco está aqui, os peitos não caíram, é assustador até, mas não venha, Ehud, não posso dispor do que não conheço, não sei o que é o corpo mãos boca sexo, não sei nada de você Ehud a não ser isso de estar sentado agora no degrau da escada, isso de me dizer palavras, nunca soube nada, é isso nunca soube você se deitava comigo, mesmo não sabendo

Sim

Perguntando sempre mas deitava.

Sim

Quer dizer que nunca mais a gente vai meter?

não sei [...] (HILST, 2001, p. 23).

A recusa ao sexo com o marido mostra o divórcio com o corpo, enquanto modo de ocupação social: “não posso dispor do que não conheço, não sei o que é o corpo”. Hillé busca uma nova consciência de si, e por mais assustadora

que seja, neste sentido, a separação de Ehad é necessária. Não se trata de afirmar que o sujeito absurdo negue o corpo, pelo contrário, esta é a única experiência real que o homem absurdo conhece, no entanto, para a Senhora D, o sexo não representa uma experiência autêntica do eu, mas apenas uma das ocupações do seu papel social. Este “ser-mulher” deve esquecer os “luxos do pensamento”, fazer o café e estar sempre disposta ao sexo. Assim, receber Ehad é negar o sentimento absurdo e aceitar os compromissos sociais, com os quais ela digladiava-se agora.

Portanto, para Hillé negar o corpo social é preciso num primeiro momento negar o corpo físico. Deste modo, a ruptura vista no ponto de sua vida conjugal se espalha a outras relações sociais:

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.  
 Também não compreendo o corpo, essa armadilha, nem a  
 sangrenta lógica dos dias, nem os rostos que me olham nesta vila  
 onde moro [...] (HILST, 2001, p. 21).

Então escuta aqui na vila me perguntam por você todos os dias, eles me vêm trazer o leite, a carne, as flores que eu te trago e querem saber o porquê das janelas fechadas, tento explicar que a Senhora D é um pouco complicada, tenta, Hillé, algumas vezes lhes dizer palavra, você, está me ouvindo? Ando cheio dos sussurros, das portas entreabertas quando passo pela rua [...] (HILST, 2001, p. 22).

A condição de estranhamento verificado nas relações com o marido transfere-se aos vizinhos, por meio do isolamento no interior da casa. Ehad mostra-se preocupado, no entanto, não é capaz de demover Hillé de sua decisão pelo exílio voluntário da vida social. As preocupações de Ehad pouco importam à personagem, nem tão pouco que os vizinhos a chamem de louca. Para ela as relações sociais não passam de um teatro, onde as gentes desfilam papéis; atribuem a si textos, cujo autor desconhecem.

No mundo cotidiano, empenhados em suas tarefas, os indivíduos comuns - aqueles não iluminados pela luz absurda- ignoram que as verdades pelas quais decidem viver não passam de uma ficção que eles constantemente encenam sem se dar conta que o mundo aparentemente tão real não passa de um grande cenário, pintado previamente. Nesta cenografia social não há espaço para as



indagações metafísicas da personagem, “suas obsessões metafísicas não nos interessam Senhora D” (HILST, 2001, p. 26), dizem-lhe os amigos, certos da familiaridade do mundo.

Sobre a percepção do mundo como teatro, visualizada pelos homens absurdos e a posterior relação de divórcio com esta cenografia, Camus nos diz: “o mundo nos escapa porque volta a ser ele mesmo. Aqueles cenários disfarçados pelo hábito voltam a ser o que são. Afastam-se de nós” (2009, p. 22). Assim ocorre também com a personagem Hillé. Sua aguda consciência absurda faz com que ela vislumbre a existência como vida em teatro. Para Hillé a vida em sociedade, as ditas preocupações com o outro, com a política, com os deveres, configuram apenas uma encenação representativa do simulacro das relações humanas:

Recomponho noites de sofisticações, políticas, deveres, uma sociologia do futuro, um estar aqui, me pedem, irmanada com o mundo, e atuar, e autores, citações, labiosidade espumante, o ouvido ouvindo antes de tudo a si próprio mas respondendo às gentes com elegância propriedade esmero como se de fato ouvisse as gentes, teatro tudo teatro [...] (HILST, 2001, p. 72).

Neste sentido, viver em conjunto só seria possível por meio das máscaras:

E se eu costurasse máscaras de seda, ajustadas, elegantes, por exemplo, se eu tivesse serena sairia com a máscara da serenidade, leve pequenas pinceladas, um meio sorriso, todos que estivessem serenos usariam a mesma máscara, máscaras de ódio, de não disponibilidade, máscaras de luto, máscaras no não pacto, não seria preciso perguntar vai bem como vai etc... tudo estaria na cara.[...] (HILST, 2001, p. 25).

Hillé acredita que o pacto das relações com o outro só é possível por meio da dissimulação. A não profundidade destas relações é determinada pela confecção das diversas máscaras que substituem o diálogo, agora impossível, mostrando que o homem absurdo é sempre um “ator, mímico do perecível, só treina e se aperfeiçoa na aparência” (CAMUS, 2009, p. 94), nunca de fato contempla a realidade primeira das coisas. Segundo Cavalcanti:

Se todos as personagens são máscaras, nenhuma alcança a profundidade de Hillé na ambiguidade fundamental que a funda: revelação e encobrimento. Máscara é o rosto que suporta o exílio. O verdadeiro rosto, secreto, vigora em territórios intestinos do ser. Máscara é dar ao outro aquilo que o outro deseja ver no lugar do rosto alheio, a pura projeção de si mesmo, re-conhecimento, cumplicidade, uniformidade. Se ser é singularidade, projeta espanto e incompreensão, no risco de não se traduzir a um outro as dimensões que possui. Rosto é dimensão humana, exigência de um movimento de apreensão, de um esforço, de um processo de captura. Imagem é apenas doação, não se decifra aquilo que, fixo, se fixa no olhar. Rosto, então, pressupõe um devir, ingressar em um movimento não importa em que direção; imagem é incorporação mecânica, não significa troca, apenas um registro com o qual se acumulam dados sobre o real. Um rosto só se torna visível quando existências se cruzam. É de sua invisibilidade que derivam as máscaras hilstianas, pura provocação ao olhar do Outro. (CAVALCANTI, 2010, p. 172).

Neste sentido, as máscaras hilstianas enfatizam o alheamento da realidade e da relação com outro, impossível para o rosto que se recobriu da beleza absurda e que agora se dissocia do homem cotidiano. As múltiplas máscaras acentuam a consciência absurda do mundo como representação, e reforçam “o apagamento da alteridade”. (CAVALCANTI, 2010, p. 173).

Em *O Mito de Sísifo* Camus alerta sobre a importância da consciência da representação como sinônimo do absurdo. Inicialmente ele diz: “o divórcio entre o homem e sua vida, o ator e o cenário é propriamente o sentimento do absurdo” (CAMUS, 2009, p. 20), adiante no capítulo intitulado “A comédia”, Camus argumenta que o ator é um claro exemplo do homem absurdo, pois “reina no perceptível”, sabendo que cada papel que desempenha é uma ficção com data para acabar. Ainda que ele represente Hamlet, Alceste, Fedra, nos seus dramas mais torrenciais sua representação é uma comédia, pois ali nada, por mais emocionante que seja, representa a verdade.

Os atores negam a seriedade da vida e transformam o cotidiano numa “dispersão”, por isso foram tão odiados e temidos pela Igreja. Camus cita o caso da morte de Molière em que a Igreja lhe nega “os últimos socorros”, para ilustrar como o juízo da maioria discrimina o homem absurdo.

Em *A obscena senhora D*, Hillé, como um ator, escolhe a melhor máscara e o melhor texto para encenar sua trágica condição. Sua janela é o seu palco, e os vizinhos são o público:

Abro a janela [...] invento rouquidões, grunhidos coxos, uso a máscara de focinhez e espinhos amarelos (canudos de papelão, pintados pregos), respingo um molho de palavrões, torpes, eruditos [...] e toda vizinhança se afasta da janela [...] depois com estrondo me fecho. (HILST, 2001, p. 33).

A consciência da representação mostra que por mais palpável que uma vida pareça ela é sempre efemeridade, e neste sentido, ela nega o eterno. Por isso a igreja excomungou Molière, tendo em vista que ele na condição de ator coloca-se contra o eterno.

A arte da representação desenvolvida pela personagem em *A obscena senhora D* também visa mostrar a efemeridade das coisas, ela diz: “só tenho coisas baças, peixes pardos, frutas secas, sacos, ferrugem, esterco e meu próprio barro: o corpo.” (HILST, 2001, p. 31). Hillé se cerca de objetos que simbolizam o efêmero da vida. Compara-se ao barro, retomando a metáfora bíblica, mostrando que seu eu é apenas construção anterior e indeterminada, e que ela também na condição de sujeito humano não está livre da decomposição.

A escolha por objetos antes de formas bem definidas e que se encaminham à indeterminação do pó retomam mais uma vez a ideia da *hylé* aristotélica. Hillé afirma a impossibilidade de se determinar a essência das coisas, pois elas são apenas potência da matéria, apenas vislumbrada pela possibilidade da forma e logo dispersa extinguindo-se a forma. Assim ocorre com o homem tão aparentemente vivo e depois apenas barro.

Neste sentido, Gaston Bachelard afirma: “se o homem sonhante pode ter tão belas impressões, não é de espantar que a imaginação material e dinâmica disponha de uma espécie de massa em si, de um barro primitivo, apto para receber e para conservar a forma de qualquer coisa.” (1991, p. 65). Hillé projeta uma imaginação que afirma a semelhança entre ela e os objetos que a circundam. No sentido de que todos têm sua origem num barro primitivo e efêmero. O que os distingue é a representação que se faz de cada um deles, já que o sentido geral das coisas escapa à racionalidade do homem.

Para um sujeito cujo sentido de si lhe escapa, só resta a representação como modo de recuperar seu universo disperso. Hillé assume o mundo e as relações com o outro sobre a forma de um simulacro. Para simbolizar a efemeridade da vida, claramente agudizada após a morte de Ehad, a personagem recorta peixes “pardos de papel” para ocuparem o lugar dos peixes de verdade que

também morreram. Esses peixes derretem-se, mas a personagem não cessa de recortá-los, num trabalho repetitivo e inútil que lembra o de Sísifo e que reforça a ideia de que para o sujeito absurdo, toda tentativa de permanência é sempre um fracasso.

Presas a sua pequena e efêmera realidade, a personagem busca uma forma de conciliação consigo mesma, subvertendo a lógica do senso comum, que pede para que ela faça parte do construto social; que divida suas alegrias e dores. Mostrando que todos criam representações para os outros e para si, Hillé por meio de suas máscaras e de seus peixes metaforiza a artificialidade e a efemeridade das relações com o outro e da relação do homem com sua própria vida. Para Hillé a realidade social é apenas simulacro, deste modo, não é mais possível inserir-se nela e aceitar tantas imposições deste cotidiano da maioria sabendo-as apenas “repetições estéreis” que buscam encobrir o nada:

Suportaria o estar viva, recortada, um contorno incompreensível repetindo a cada dia passos palavras, o olho sobre os livros, inúmeras verdades lançadas à privada, e mentiras imundas exibidas como verdades, e aparências do nada, repetições estéreis, farsas, o dia a dia do homem do meu século? (HILST, 2001, p. 33-34).

O sujeito absurdo é profundamente solitário já que sua consciência se recusa a inserir-se na lógica da maioria. Para ele as convenções sociais vigentes deixam de ter um sentido, pois este sujeito vislumbrou a falácia de tais relações, e só pode olhar para elas com desdém e indiferença. O homem cotidiano, por sua vez, considera o isolamento absurdo uma violência que ameaça a dita normalidade. A personagem Hillé, ao escolher a clausura no seu “vão da escada”, efetiva um comportamento considerado anormal pelos vizinhos. Seu isolamento atesta contra as regras da sociedade, pois atribui-se ao homem a necessidade de uma vida em conjunto. Como Hillé nega a vida como convivência, instaura um desequilíbrio no locus social que habita.

O autoexílio é visto com maus olhos pela vizinhança que tenta retirar Hillé de sua exclusão a todo custo. Assim, numa tentativa de defesa Hillé anula sua indiferença, por meio de uma violência na linguagem, aplicando toda a sorte de improperios e xingamentos aos vizinhos. Neste sentido ela lembra muito o personagem Clemence de *A queda*: “Às vezes, fingia apaixonar-me por uma causa estranha, à minha vida mais cotidiana. No fundo, porém, eu não participava dela,

exceto, é claro, quando a minha liberdade era contrariada.” (CAMUS, 1960, p. 41). Hillé só reage ao mundo cotidiano quando vê sua liberdade ameaçada.

Os sujeitos hilstianos por seu caráter absurdo são sujeitos apartados da sociedade. O isolamento de Hillé no interior de sua casa e, especificamente, no “vão da escada”, atualiza o exílio de outros personagens, Ruiska, Kadosh, Amós-Keres, todos apresentam o desejo de viver isolados, e a incursão destes personagens para fora de seus espaços “masmorras-ninhos” sempre é realizada com grande sofrimento. Axelrod, de *Tu não te moves de ti*, mostra que a condição nata do homem é o isolamento e que, embora tudo dê a ideia de movimento, o homem não se move de si.

Segundo Cavalcanti é a tentativa de buscar alguma compreensão de si, mesmo que sob a forma de uma ficção do eu, é o que leva os personagens hilstianos ao insulamento:

A experiência da busca radical leva a um grau elevado de exclusão. É preciso romper laços sociais para mover-se em direção à essência. Livrar-se do cerco da comunidade também é necessidade demiúrgica, toda criação pressupõe vazio, ócio, margem de silêncio, um não fazer, dos quais emergem, como frutos de um trabalho subterrâneo, mundos fictícios.(CAVALCANTI, 2010, p. 176).

Hillé se isola porque acredita que esta é a única forma de sentir a vida livre do simulacro das relações sociais. Ela tenta tocar o sublime por meio do reforço de sua condição grotesca. Enclausurada em sua casa, suas bizarrices são criadas no universo particular, mas nem mesmo em seu ambiente ela está livre da interferência e do julgamento alheio. Os vizinhos buscam explicações para a desagregação do sujeito, em suas próprias categorias de conhecimento de mundo, atribuindo o comportamento “insano” de Hillé à tristeza pela perda do marido, ou à possessão diabólica e tentando insistentemente restituí-la à “normalidade”:

Olha Senhora D, não pode se trancar assim, a morte é coisa que não se pode dar jeito, né, o senhor Ehud ficaria triste lhe vendo assim, ta morto né, a morte vem para todos, a senhora também podia colaborar com a vizinhança né, essas caras que a senhora anda pondo quando resolve abrir a janela assustam minhas crianças, ai ai Senhora D não faz assim agora, isso é coisa de mulher desavergonhada, ai que é isso madona, ta mostrando as vergonhas pra mim, ai ó Antonia, ó Tunico, só quis dar o pão pra ela e olha como ficou ta pelada, ai gente, embirutou, credo nossa senhora, é caso de polícia essa mulher quem te mandou, Luzia, entrar na casa da mulher, hen quem te mandou? Se ela ficou pelada ta na casa

dela, volta pra casa mulher, que pão que nada, não ta vendo que o demo tomou conta da mulher? Porca, exibida cadela, ainda bem que é só no pardiero dela que mostra as vergonhas, [...] (HILST, 2001, p. 28).

O comportamento absurdo de Hillé suscita nos habitantes da vila uma não-familiaridade. No entanto, eles acreditam que a natureza desconhecida que assume a vizinha, pode ser explicada. De acordo com sua lógica cotidiana, atribuem o absurdo a uma possessão demoníaca e acreditam resolver o problema, através de um padre: “Venho, Senhora D, a pedido da vila [...]” (HILST, 2001, p. 31). Nada conseguindo, chamam então um benzedor: “Senhora D tem um homem aqui que sabe fazer benzedura [...] o homem tá dizendo que Asmodeu tá aí dentro do seu peito, hen? [...] tem mais um aí Senhora D [...] Astaroth, é isso esses dois tão aí [...]” (p. 58).

Os vizinhos, enquanto representação dos sujeitos cotidianos, afirmam o estranho em Hillé, enquanto doença, mas para a personagem consciente do absurdo, tudo está equivalentemente doente. O homem vive a degradação, embora esteja esquecido disto. Em sua vontade transcendente ele tira de cena tudo que remete a sua natureza perecível. O escatológico é aquilo que é obsceno (que deve estar fora de cena), justamente porque apresenta a fragilidade da condição humana: “impossível o homem se pensar espirro do divino tendo atrás este luxo”, diz Hillé se referindo ao “fétido buraco”, demolidor das vaidades humanas. (HILST, 2001, p. 44). Neste sentido, o discurso escatológico de Hillé frente aos vizinhos busca reconstituir este universo degradante, composição natural do humano:

E agora vejamos as frases corretas para quando eu abrir a janela à sociedade da vila:

O podre cu de vocês

Vossas inimagináveis pestilências

Bocas fétidas de escarro e estupidez

Gordas bundas esperando a vez. De quê? De cagar nas panelas

Sovacos de excremento

Buraco de verme no oco dos dentes

[...]

O pó o pinto do socó o esterco o medo, olha a cançãozinha dela, olha o rabo da víbora, olha a morte comendo o zoio dela, olha o sem sorte, olha o esqueleto lambendo o dedo[...] (HILST, 2001, p. 48).

O discurso de Hillé sugere um ataque em direção ao outro, quando na verdade, trata-se de uma defesa de seu ponto de vista absurdo. Como diz Camus (2009, p. 35), quando o homem se dá conta de que são relações absurdas que regem sua vida, para poder ser honesto consigo mesmo, ele deve pautar nelas sua conduta e “persegui-las em todas as suas consequências”. Neste sentido, as ações de Hillé são semelhantes a de Meursault, de *O estrangeiro*. Este herói absurdo mata um homem que debaixo de um sol escaldante vinha em sua direção com uma faca em punho.(CAMUS, 1957, p. 58-60) O que o personagem tentava proteger? Sua vida da morte? Seus olhos do sol refletido na lâmina? Ou apenas sua tarde de mar e sol? Não sendo o juiz que julga o crime, escolher entre uma ou outra questão nos é indiferente e mais, para defender a lógica absurda do personagem todas são equivalentes, pois todas colocam em risco sua liberdade absurda. O fato é que, como Meursault, Hillé quer defender seu espaço físico e existencial da ameaça dos vizinhos. Meursault tem sua arma, Hillé seu discurso intimidador: “casa da Porca, assim chamam agora a minha casa, fiquei sendo mulher desse Porco-Menino Construtor do mundo, abro a janela nuns urros compassados, espalho roucos palavrões...”(HILST, 2001, p. 20).

O homem do absurdo é aquele homem que decidiu viver por seus valores, concebendo a sociedade como pré-determinada. Ele só pode ser identificado por meio da ruptura com os padrões estabelecidos. Isso não quer dizer que o sujeito absurdo seja um ser inerte, insensível a tudo. Segundo Hengelbrock (2006, p. 71), a insensibilidade é mais no sentido de um voltar-se para si mesmo, “a atenção prende-se novamente a tudo que o momento pode proporcionar.” Ao que estava diante dos olhos, mas não era visto até então. Podemos dizer que o homem absurdo concretiza o abstrato e abstrai-se do concreto. É isso que causa o choque no grupo social.

A ruptura com o outro em *A obscena senhora D* se dá porque Hillé está tão presa a si mesma, tão empenhada em negar os princípios metafísicos da maioria, que sua postura choca os demais. Eles creem que a personagem nega o mundo, mas “esses são os verdadeiros negadores do mundo porque se afastaram das coisas em si; perderam o contato com o imediato e só distinguem tudo a uma luz estranha, a luz do seu princípio” (HENGELBROCK, 2006, p. 71).

Esquecer o corpo como materialidade da vida social, negar a metafísica do humano, estes são os desejos da personagem:

E nos escuros, eu búfalo não temo, sou senhor de mim, não sei o que é escuro mas estou amoldado, a água dos costados, deslizo para dentro de mim. Encantamento de um focinho de águas, nem te pressinto, vibro nas patas, sou senhor do meu corpo, um grande corpo duro, eu búfalo sei da morte? Eu búfalo rastejo o infinito? (HILST, 2001, p. 26).

Hillé deseja ser única, busca a solidão de sua existência, por isso escolhe a figura do búfalo. Ela deseja substituir a construção de sua vida humana, pela vida dos bichos, que são mais livres que os homens, pois desconhecem a morte e o tempo, vivem apenas o eterno instante. Ela quer ser zebu, girafa e, ao final, como mostra de que o sujeito absurdo não pode mais inserir-se junto aos demais sujeitos cotidianos, passa a habitar o vão da escada com a senhora P, a porca, com a qual agora se identifica.

O sujeito do absurdo é um ser que perdeu sua identidade de homem social, a visão fragmentada de si afasta do “vértice das gentes” a única coisa que lhe resta. Seus valores são como a água, figura tão amplamente utilizada por Hillé, não possuem uma forma única, infiltram-se e corroem o metal das relações sociais. Como a água, o sujeito absurdo pode ser irrefreável e destruidor das demais formas, inclusive daquelas tradicionalmente sedimentadas.

Esta vivência absurda de Hillé, como a do sujeito que rompe com as convenções, é representada em *O mito de Sísifo* pelo personagem D. Juan. Camus (2008, p.83-89) se apropria do personagem clássico, imortalizado na obra de Tirso de Molina, para mostrar que nas escolhas do homem absurdo o bem pessoal está sempre confrontado com a comunhão social e exige uma “coragem solitária”. O que Camus não diz é que o D. Juan jamais trai seu desejo, mesmo que isso traga dor aos demais. Ele ama e abandona, pensando que o sofrimento do outro é válido, se esta é a única forma dele atingir sua satisfação pessoal. Camus prefere reforçar o papel de revolucionário de D. Juan, como exemplo de homem absurdo que não para diante das convenções e das sanções dos outros. Para ele não é a revolta que define o D. Juan absurdo, mas a indiferença ao coletivo. Este sedutor nega uma visão de amor estabelecido “por influência de um ponto de vista coletivo, gerado nos livros e nas lendas.” (CAMUS, 2001, p. 87). Para este homem, o fim pouco importa, já que ele gozou sua vida com voracidade. E seu fim só pode ser o de uma morte impiedosa, esmagado sobre uma estátua, ou então ajoelhado diante de um Deus que ele sabe que não existe.



Outro exemplo que retrata o caráter antissocial do herói do absurdo é dado em *O Estrangeiro*. Meursault, o já citado herói do romance, mantém uma postura de extrema indiferença diante do outro e do mundo. Sem nenhuma tristeza anuncia: “Hoje mamãe morreu. Ou talvez ontem, não sei bem.” (CAMUS, 2009, p. 7). Quando o patrão lhe oferece uma promoção, aceita, mas afirma que no fundo “tanto faz”, mesma resposta fria, com a qual responde ao pedido de casamento por Marie. (p. 44).

A indiferença de Meursault com relação ao outro gera um crime não somente quanto à moral, mas também quanto à vida, pois ele mata um árabe. Meursault é julgado pela morte deste homem, no entanto, sua condenação ocorre pelo fato dele ser um “estranho”, um desajustado incapaz de chorar no velório da própria mãe. O desfecho que Camus dá ao estrangeiro recupera mais uma vez a ideia, já expressa na lenda da condenação do D. Juan, que o homem absurdo é um inapto social que deve ser penalizado.

Há, no entanto, nesta condenação do homem absurdo, um papel extremamente positivo. Ela reforça o caráter da diferença, de quem decidiu exercer a liberdade, mesmo ao custo da própria vida. Como Camus diz acerca do homem absurdo: “a clarividência que deveria ser seu tormento consoma, ao mesmo tempo, sua vitória. Não há destino que não possa ser superado com o desprezo.” (2009, p.138). Diante de sua condenação e da morte iminente, Meursault manda todos os ídolos se calarem e faz de seu tormento uma experiência do destino humano, que deve ser resolvido entre homens. Hillé não morre em decorrência de suas escolhas absurdas, embora tal alternativa não seja totalmente eliminada pelos vizinhos: “Podemos botar fogo na casa durante a lua nova. Com as casas quase coladas? Dá-se um jeito, fogaréu que vai dar gosto.” (HILST, 2001, p. 40). Neste sentido Meursault e supostamente o D.Juan tem uma morte mais trágica.

Camus em *O mito de Sísifo*, falando sobre uma das facetas do absurdo, a do conquistador, afirma que o homem do absurdo nunca abandona “o crisol humano”:

[...] só há um luxo para eles, o das relações humanas. Como não entender que, nesse universo vulnerável, tudo o que é humano e apenas humano adquire um sentido mais ardente? Rostos tensos, fraternidade ameaçada, amizade tão forte e tão pudica dos homens entre si, estas são as verdadeiras riquezas, por que são perecíveis. No meio delas o espírito capta melhor seus poderes e seus limites (CAMUS, 2009, p.103).

Esta explanação de Camus, ao exaltar o “luxo” das relações humanas e a “amizade tão forte e tão pudica dos homens entre si” como “verdadeiras riquezas”, se coloca no mínimo, como contraditória a uma série de afirmações anteriores, feitas acerca da individualidade absurda. Esta afirmação de Camus traz consigo o caráter humanista, que será aplicado à questão do absurdo em *O Homem revoltado*. Camus mostra que embora o divórcio com o mundo seja inevitável, o homem deve ter esperança na humanidade. Ele diz (p. 101) “a carne é minha única certeza. Só posso viver dela. A criatura é minha pátria.” Estas afirmações de Camus soam como um grito de esperança, contraditoriamente, a mesma esperança que ele chama de suicídio em outros filósofos. O escritor argelino nega toda esperança metafísica de um Deus, ao mesmo tempo, diz: “eu jamais recriarei os homens. Mas é preciso pensar, ‘como se’”. Neste “como se”, há um resíduo de esperança. E neste sentido, podemos afirmar que esta é a faceta que mais nega o absurdo, dentre as apontadas em *O mito de Sísifo*.

Hillé, assim como os demais personagens absurdos, não pode nem deseja reconstruir homens, assim, em suas relações com o outro, “a fraternidade ameaçada” é uma constante. Sua consciência absurda mostra que há nas construções do humano um teatro coletivo que impera sobre a individualidade. Deste modo, ela prefere seu monólogo de vozes vazias, mas líricas, ao teatro político das gentes. Sua consciência sabe da farsa que se desenrola nas relações com o outro, e que embora tudo aparentemente esteja em movimento, o “Tu não te moves de ti”, é uma imposição irreversível. Assim, a ideia de um intercâmbio do eu e do tu só existe como simulacro. O Deus que fala na boca de Hillé expressa bem sua situação de sujeito absurdo: “Nem sei de mim, como posso ser extensão num outro?” (HILST, 2001, p. 40).

## 5.2 TRONO VAZIO: IMPOSSIBILIDADE DE TRANSCENDÊNCIA

Muitas das relações do homem com o mundo passam por suas concepções religiosas e, embora muitas vezes o sujeito ignore, ele vive sob influência de uma ética religiosa que, explícita ou implicitamente, permeia suas ações no mundo. Como aponta Mircea-Eliade:

[...] o homem a-religioso no estado puro é um fenômeno muito raro, mesmo na mais dessacralizada das sociedades modernas. A maioria dos "sem-religião" ainda se comporta religiosamente, embora não esteja consciente do fato. Não se trata somente da massa das "superstições" ou dos "tabus" do homem moderno, que têm toda uma estrutura e uma origem mágicoreligiosas. [...] O homem moderno que se sente e se pretende a-religioso carrega ainda toda uma mitologia camuflada e numerosos ritualismos degradados [...] (ELIADE, 1992, p.167).

A influência religiosa mascarada de que fala Eliade opera em todos os níveis das relações humanas no mundo, inclusive no nível da própria construção ontológica do indivíduo. Segundo Heidegger, o próprio desejo de transcendência do homem é uma herança religiosa, ainda que esquecida:

O fio condutor para se determinar o ser e a essência do homem, é de ordem teológica: [...] *faciamus hominem ad imaginem et similitudinem nostram*. A antropologia teológico-cristã retira daqui e da aceitação da definição antiga uma interpretação deste ente chamado homem. Como o ser de Deus, interpreta-se ontologicamente o ser do ente finitum também com os meios da ontologia antiga. Ao longo do pensamento moderno, desteologizou-se a definição cristã. Mas a ideia de "transcendência", segundo a qual o homem é algo lançado para além de si mesmo, tem suas raízes na dogmática cristã, da qual não se pode querer dizer que tenha chegado sequer uma única vez a questionar ontologicamente o ser do homem. (HEIDEGGER, 2008b, p. 93).

As constatações de Eliade e de Heidegger - ainda que convirjam sobre pontos distintos da experiência religiosa, já que o primeiro trata da experiência sagrada na sociedade, e o segundo da dívida ontológica com o divino - permitem que pensemos o homem como um ser que se define e vive em sociedade de acordo com uma influência religiosa. Deste modo, repensar a realidade do sujeito é também repensar sua relação com o divino.

Neste sentido, a questão de Deus se coloca como uma das temáticas da condição humana. Isto de certa forma explica a importância dada à questão do divino, em obras que se propõem a pensar a condição humana. Dostoiévski, por exemplo, constrói grande parte de suas narrativas enfocando a necessidade de Deus para a construção de uma ética do humano. A questão da ética como um princípio religioso está bem colocada em os Irmãos Karamazóv, onde o confronto entre a razão e a fé, simbolizado pelas figuras de Ivan e Aliocha, se encerra com uma advertência: que em se tratando da defesa da ética humana, Deus não somente é necessário, como também é imprescindível.

Kafka é outro autor que, ao pensar o conflito humano, não deixa de pensar no homem em sua dependência do divino, no entanto, diferentemente de Dostoiévski, Deus para ele assume o sentido de uma negatividade, já que a angústia humana é reflexo da culpa e da moral cristã.

Os exemplos destes dois autores ilustram bem a importância que o aspecto do divino assume no fazer estético literário. Não se trata de afirmar a presença de um pensamento teológico como discurso encaminhador da obra, mas de pensar como esta aspiração à transcendência, marca do pensamento religioso, repercute na ação dos sujeitos e, logo, das personagens ficcionais.

Em *A obscena senhora D*, por exemplo, o processo de derrelição da personagem enfatiza justamente a consciência do abandono de Deus. Inicialmente vemos que a personagem aspira a conhecer Deus, mas sua fome pelo divino se faz impregnada de excesso de racionalidade, o que deflagra a dissolução. A derrelição marca a impotência do indivíduo diante de qualquer sondagem transcendente. A questão para Hillé é como chegar a Deus sem recorrer ao caminho metafísico que agora se apresenta apenas como uma ponte cujas duas extremidades só ligam ao próprio sujeito.

Com relação ao caráter de questionamento religioso na obra hilstiana, Cavalcanti afirma que ele funciona como uma ponte entre a estética e a teologia:

Sua importância se dá em razão do estranhamento e da agônica perspectiva da protagonista que caminha sobre o abismo do exílio e da exclusão radical numa vã tentativa de demover Deus do silêncio e apagar as linhas demarcatórias entre morte e vida. Estética e teologia negativa radicalizam o real como insuficiência e manifestam o devir como esvaimento e dissipação. O desamparo potencializa o vigor e o furor das perguntas direcionadas a um Deus que se manifesta como ausência. Drama, poesia e pensamento moldam a criação artística como obra do abandono, como aquilo que resulta do abismo e do vazio humanos. (CAVALCANTI, 2010, p. 29).

A ausência de Deus configura a criação hilstiana como “obra do abandono”, como reflexo do vazio das buscas humanas por transcendência. Conforme aponta Cavalcanti, o texto hilstiano por meio do drama, da poesia e do pensamento, aspira apontar essa relação de “insuficiência do real”, dada pela ausência de Deus. A falta de Deus apontada pelos narradores hilstianos deflagra uma falta de clareza e opera a revitalização do processo estético, mostrando, como aponta Camus, que “se a vida fosse clara não haveria arte”.

O estranhamento que permeia a relação da personagem Hillé com Deus é um tema recorrente da obra de Hilst. Este mesmo matiz questionador e não conclusivo está presente em livros como *Fluxo-floema*, *Kadosh*, *Amavisse*, *Estar sendo ter sido*, entre outros, e geralmente resulta numa revolta, que por meio do confronto, da imprecisão e da blasfêmia, tenta “demover Deus do silêncio”. Nestes livros a associação de Deus à figura do porco, animal que simboliza o impuro, retira o divino da aura do sagrado para jogá-lo na imundície do mundo material. Em *A obscena senhora D*, temos mais uma vez a aparição de uma personagem atormentada pela busca do divino. Hillé, *A obscena Senhora D*, inicialmente peregrina em direção a esta força, em cujo interior, acredita estar as respostas para seus questionamentos espirituais e metafísicos. Contudo, no decorrer da narrativa, ela constata: Deus é apenas uma tampinha prateada no fundo do poço, refletindo o sol. Ou seja, o divino é apenas criação e reflexo da busca humana por uma luz que ilumine sua “cegueira silenciosa”.

A relação de Hillé com Deus espelha seu universo absurdo, assim, embora busque Deus, e até o encontre no final da narrativa, este não representa nada, pois está investido da mesma humanidade redutora da personagem. É apenas o Porco-menino, com anseios e dúvidas semelhantes as suas.

O Deus que se apresenta para ela nega sua raiz de benevolência cristã e poder de transcendência: é um Deus mudo, falho, semelhante aos homens e

não um ideal de perfeição. Deste modo, está morta qualquer possibilidade de ascese, e o divino assume a mesma marca da impossibilidade que regeu o ser na busca de sua essência. Esta é a marca primordial do absurdo, um homem desejando Deus e sabendo que ele não existe. Neste sentido, Hillé é semelhante ao Kirilov de Dostoievski “sente que Deus é necessário e que é preciso que exista. Mas sabe que não existe e nem pode existir.” (CAMUS, 2009, p. 120).

Hillé quer crer, mas seu procedimento não é o da fé, do sacrifício do intelecto, como propunha o pensador Kierkegaard é, antes, o do racionalismo, o mesmo racionalismo que amparou as religiões dominantes, e que após o iluminismo “tornou o remédio em veneno”. A busca de Deus para Hillé é absurda porque representa “[...] o confronto entre o irracional e o desejo de clareza cujo apelo ressoa no mais profundo do homem.” (CAMUS, 2009, p. 35). Hillé sabe não mais ser possível conciliar seu desejo por clareza e a onipotência divina. Tendo que optar, não sacrifica seu intelecto, mas sim a visão de um Deus bondoso e que a conduziria a um paraíso pos-mortem. Mostrando que “buscar o que é verdadeiro não é buscar o que é desejável.” (CAMUS, 2009, p. 54).

Não é o fato de Hillé descrever o seu Deus como mau, injusto e impiedoso que torna sua relação com ele regida pelo absurdo. Muitos dos heróis de Kafka e de Kierkegaard fazem o mesmo e nem por isso Camus os considera homens absurdos. O que impossibilita o absurdo é a esperança, deste modo, “se o caminho dessa vida culmina em Deus, há então uma saída.” (CAMUS, 2009, p. 154), ou seja, a esperança triunfou para estes homens antes angustiados. E, como afirma Camus, absurdo e esperança seguem caminhos diferentes.

No final do livro de Hilst, a obscena Hillé encontra-se com o seu Deus “Menino-porco”, no entanto, este encontro não supera sua condição de vigência indeterminada. Ela continua sendo apenas “um susto que adquiriu compreensão”. E então, nos ocorre a questão: um susto que adquiriu compreensão do quê? A obra não nos dá resposta. E o “Porco-menino” também não. Assim, o Deus de Hillé não projeta uma saída, apenas reincide no mistério que foi a vida da personagem. Ele é absurdo, não porque é mau, mas porque é pobre de transcendência.

Camus em *O mito de Sísifo* esclarece que o absurdo não exclui Deus, ele exclui sim, a possibilidade de Deus ser a solução para a decadência da

condição humana. Se a existência do divino não conduzir à esperança de uma vida eterna ela não exclui o absurdo:

O absurdo que é o estado metafísico do homem consciente, não conduz a Deus. (eu não disse “exclui Deus,” por que isso também seria afirmar) Talvez esta noção se esclareça se eu arriscar o disparate: o absurdo é o pecado sem Deus. (CAMUS, 2009, p. 54).

O que Camus afirma é que o absurdo impera sobre a condição humana como uma condenação, na qual Deus inexistente como possibilidade de esperança, por isso ele faz referência ao termo “pecado sem Deus”. Para o cristão o que separa o homem de Deus, e logo afirma sua condição de fracasso é o pecado. Camus, assim como Heidegger, nega a “queda” do homem de um estado original e consequentemente, a culpa cristã. O homem absurdo não pode responsabilizar o pecado edênico pela tragédia de sua condição humana, e nem Deus pode salvá-lo. Ele não pode se arrepender, pois não tem culpa. E sem arrependimento não há salvação, isto reflete o caráter absurdo de sua vida.

Neste sentido, a relação absurda de Hillé com Deus resulta sempre numa indeterminação. Deus não é uma esperança para suas dúvidas, é antes a encarnação de sua própria dúvida. Ela não projeta o divino como uma possibilidade de vencer a morte e de assumir o caráter eterno, antes, o integra nas reminiscências de sua vida cotidiana.

Segundo salienta Cavalcanti (2010, p. 209), para Hillé “O processo de desocultamento é a revelação do vazio, cuja exposição provoca a fúria de quem esperava promover um encontro, porém só alcança imperdoável ausência”. Neste sentido, O Deus de Hillé é absurdo porque não representa qualquer possibilidade de vencer a limitação racional do sujeito humano, sendo ele mesmo fruto desta limitação. Ainda, segundo Cavalcanti:

O sagrado é a sobrevivência da memória do irrecuperável, a permanência de uma sombra ausente, produz um diálogo cuja violência e transgressão nascem da impossibilidade de alcançar a interlocução a não ser como criação fantasmagórica. Se o protagonista não pode encontrar a si mesmo, como poderia alcançar o outro? (CAVALCANTI, 2010, p. 108).

Mais que uma projeção fantasmagórica qualquer, o Deus hilstiano é um fantasma do próprio desejo de unidade da personagem, criação que não sana suas dúvidas, apenas as externaliza na visão turva de um Deus inútil.

Silvia Michele Avellar Barbosa, na comparação que faz da relação entre Hilst e Camus, afirma que “em Camus o absurdo não conduz a Deus, porque não há Deus. Em Hilst, Deus existe. Mas a própria ideia Dele, para a persona lírica, é construção, confronto com o limite.” (BARBOSA, 2009, p. 55). Concordamos com esta afirmação de Barbosa: o Deus hilstiano, enquanto construção, reflete apenas os limites da esfera humana. No entanto, a mesma Barbosa adiante se contradiz:

Segundo Camus (19-- , p.64), “o absurdo é a razão lúcida que constata seus limites”. Deus, para Camus, está fora desses limites. Para Hilst, o estar fora não significa que não se possa buscar: “uma mulher me viu no roxo das ciladas:/ esculpindo de novo teu rosto no vazio”. Se o divino é uma armadilha, não se sabe ao certo. Seu rosto é um vazio de formas, esculpido pelo sentimento. A persona lírica hilstiana vive nesse limite, continuamente. Se em algum momento ela se aproxima do absurdo é por essa “razão lúcida” de um limite fundamental, a morte. (BARBOSA, 2009, p. 55).

Discordamos da pesquisadora quando ela diz que o Deus de Hillé está fora dos limites da “razão lúcida”. Pelo contrário, como já dissemos antes, a busca de Deus efetivada por Hillé é absurda justamente porque ocorre no interior de sua limitação. Como a própria Barbosa anteriormente afirma, ele é construção, criação do sentimento do sujeito. A pesquisadora mesmo diz “A persona lírica hilstiana vive nesse limite, continuamente”, e disso resulta sua consciência absurda, pois se tentasse fugir a este limite, buscando um Deus transcendente, por exemplo, a personagem estaria efetivando uma ação de fuga, semelhante ao suicídio, e por isso mesmo abdicando de seu caráter absurdo.

A consciência da morte como limite só é possível pela constatação de que Deus também se situa no limite do tempo humano. É neste sentido, que Camus afirma que o homem absurdo deve escolher entre “Deus ou o tempo, a cruz ou a espada” (CAMUS, 2009, p. 101), ou seja, seu caráter absurdo depende da escolha entre “a contemplação e ação.” (CAMUS, 2009, p. 101). Deste modo, se o homem se curva diante de um Deus onipotente, está contemplando, se cria um Deus a partir de sua própria vivência está agindo.



Se o Deus onipotente se mostra como “ausência”, já que não pode ser sondado para além dos limites racionais, Hillé cria um Deus profano, sujo, ao qual a personagem cobre com infundáveis blasfêmias e imprecações. Um Deus que se afasta do estigma do divino preconizado pela religião cristã. Semelhante à visão batailleana<sup>6</sup>, a experiência religiosa em Hillé opera pela união de elementos do sagrado e do profano, originando um Deus que lembra as divindades pagãs, pois é altamente humanizado e carente de transcendência.

A relação com o divino em *A obscena senhora D* mostra-se desde o início marcada por um pensamento absurdo que retira a personagem do centro de suas crenças e a faz repensar sua condição humana, às margens de Deus:

VI-ME AFASTADA DO CENTRO de alguma coisa que não sei dar o nome, nem por isso irei à sacristia, teófaga incestuosa, isso não, eu Hillé também chamada por EHUD A Senhora D, eu Nada, eu Nome de Ninguém, eu à procura da luz numa cegueira silenciosa, sessenta anos à procura do sentido das coisas. Derrelição EHUD me dizia, Derrelição - pela última vez Hillé, Derrelição quer dizer desamparo, abandono, e porque me perguntas a cada dia e não reténs, daqui por diante te chamo A Senhora D. D de Derrelição, ouviu? (HILST, 2001, p. 17).

Hillé em seu processo de derrelição é posta à margem “do centro de alguma coisa”, e esta alguma coisa a que a personagem se refere, como já dissemos antes, representa a própria cotidianidade do mundo. Sua condição de abandono impossibilita a tentativa de se apegar a uma “verdade” religiosa dada pela tradição. A resistência à “sacristia”, palavra que se relaciona ao universo cristão, aliada ao termo “teófaga incestuosa” demonstram que Hillé tem consciência da impossibilidade da ascese cristã, sendo esta apenas uma marca instintiva da autopreservação. Isto pode ser observado por meio da associação que ela faz entre o universo religioso e o ato de comer (“teofagia”) e também no modo com que representa sua relação com o pai divino. Visto não mais como a forma de um amor

---

<sup>6</sup> George Bataille, em seus estudos acerca da experiência religiosa, afirma que a separação entre o universo sagrado e o universo profano, claramente vista, no cristianismo, se distancia de uma experiência autêntica, pois reduz a relação a um processo de descontinuidade. Operando uma clara hierarquização dos valores transcendentais sobre os imanentes da vida cotidiana. Segundo o estudioso, nas religiões primitivas, a interdição e transgressão faziam parte do mesmo rito de autoconhecimento, o que não ocorre nas religiões ocidentais. A moral cristã efetivou a separação do sagrado e do profano, atribuindo ao primeiro o território de Deus, onde deve habitar tudo que é bom, justo e puro. Ao profano, restou aquilo que devia ser repudiado: o diabo, o mal, o impuro. Ver: George Bataille. *A experiência interior*. São Paulo: Ática, 1992.

puro, mas sim como uma manifestação “incestuosa” de uma vontade puramente carnal.

Hillé usualmente se vale da tradição cristã para enfatizar sua descrença no Deus cristão. Ela recorre a termos e personagens bíblicos, não para validá-los, mas para mostrar sua falência em se tratando de dar sentido à existência humana, segundo Cavalcanti:

Toda a narrativa hisltiana faz emergir a formação cristã da autora como uma experiência marcante e fraturada. As figuras bíblicas são desinvestidas de suas propriedades divinas, heroicas ou miraculosas, para se projetarem como criaturas incapazes de promoverem as promessas de paz e felicidade propagadas. (CAVALCANTI, 2010, p. 219-220).

Assim ocorre em *A obscena senhora D*, onde vigora mais uma vez o processo de imprecação dos dogmas cristãos. Podemos notar isso pelas inferências que a personagem faz às práticas comuns aos adeptos do Cristianismo: “engolia o corpo de Deus a cada mês, não como quem engole ervilhas ou roscas ou sabre, engolia o corpo de Deus como quem sabe que engole o Mais, o incomensurável, por não acreditar na finitude me perdia no absoluto finito” (HILST, 2001, p.19). A referência a “hóstia”, ainda que, aparentemente, se configure um procedimento de fé para a personagem, não está livre de uma crítica racional. Mesmo quando compartilha do corpo de Cristo ela não deixa de questionar a validade de tal ato para a compreensão que espera ter do mundo:

[...] engolia o corpo de Deus, devo continuar engolia porque acreditava, mas nem por isso compreendia, olhava o porco-mundo e pensava: Aquele nada tem a ver com isso, Este aqui dentro nada tem a ver com isso, Este, O Luminoso, O vivido, O Nome, engolia fundo, salivosa lambendo e pedia: que eu possa compreender só isso. (HILST, 2001, p. 21).

O que vemos em *A obscena senhora D* é uma constante luta entre o universo da fé e da razão. Por exemplo, ao receber um padre em sua casa, a personagem questiona “de onde vem o mal, senhor? *Misterium iniquitatis*, Senhora D há milênios lutamos com a resposta, coexistem bons e maus, o corpo do Mal é separado do divino. Quem criou o corpo do Mal? Senhora D o corpo do mal não foi criado, fez-se.” (HILST, 2001, p. 31). A questão que atormenta a personagem é

clássica na teodiceia: como Deus e o mal podem coexistir? Questão semelhante atormenta a personagem do conto “Unicórnio”:

Escute por que associam a bondade com Deus? Os teólogos já escreveram muito sobre isso. Deus é o bem e a bondade. É, mas, não dá certo, quando falam de Deus e que todo bem vem de Deus mas o mal não vem por que... é sempre uma grande cagada metafísica.(HILST, 2003, p.158).

Como a personagem de “Unicórnio”, Hillé não encontra uma resposta convincente na teologia. Diante da impossibilidade do padre de responder coerentemente ao seu questionamento, ela não vacila e o expulsa de sua casa, enfatizando que ali está apenas mais um homem, assim como ela, “cheio de perguntas” sem respostas.

Para solucionar a questão da coexistência de Deus e do mal, Hillé recorre ao pensamento lógico. Por meio de um silogismo, ela pensa: Deus criou o mundo, o mundo é mau, logo Deus também deve ser mau. Hillé recolhe a primeira premissa para formação deste silogismo de afirmações bíblicas, tais como: que tudo deriva de Deus, pois ele é “o alfa e Omega, o princípio e o fim”, “o criador de tudo que há”, ainda repercutidas pelo senso comum, “nenhuma folha cai sem que Deus queira”. De sua experiência enquanto sujeito, retira a segunda premissa. Num mundo em que “matam, torturam, lincham, fuzilam, o Homem é o Grande Carrasco do Nojo, ouviste?”(HILST, 2001, p. 46). Ela constata que, embora o homem seja o executor do mal no mundo, ele está subordinado ao “Nojo”, um dos nomes com que Hillé denomina Deus.

Para Hillé entender a relação de Deus com o mal passa pela correspondência entre criador e obra. Hillé se questiona como um Deus bom pode aceitar o mal nas coisas que cria. A resposta se apresenta na forma de uma encruzilhada entre a fé e a lógica. Deste modo, se colocam duas alternativas para a personagem: a primeira, derivada de um procedimento de fé, refere-se ao “*misterium iniquitatis*”, ou seja, reflete a insondabilidade da vontade divina; a segunda originada por uma dedução lógica se reflete na silogística de Epicuro: “A divindade quer evitar o mal, mas não é capaz disso? Então ela é impotente. Ela é capaz, mas não quer

evitá-lo? Ela é malévola. Ela é capaz de evitá-lo e quer evitá-lo? De onde, então, provém o mal?”<sup>7</sup> (HUME, 1992, p. 136).

Assim, no decorrer da narrativa, vemos que a personagem se vê enredada na silogística epicurista, que apresenta três alternativas, mas nenhuma salvação. Na conclusão da primeira, Deus é impotente; na da segunda, Deus é mau. A terceira nem ao menos chega a constituir uma conclusão, já que não soluciona o problema do mal. Esta última é a que mais se aproxima da concepção cristã, já que nela se afirma que Deus não é nem impotente nem mau. Para Hillé, assim como para Epicuro, esta é a mais arbitrária das proposições, pois sendo Deus bondoso e onipotente, por que não resolveria o problema do mal no mundo?

Uma derivação da lógica epicurista é apresentada por Camus (2009, p. 68). Ele diz: “Ou não somos livres e o responsável pelo mal é Deus todopoderoso, ou somos livres e responsáveis, mas Deus não é todo poderoso.” Camus também não livra o divino ora da maldade ora da impotência. Assim, Hillé vacila entre um Deus mau e um Deus impotente e às vezes até vislumbra um Deus que é duplamente cruel e impotente.

A lógica de Hillé repleta de racionalidade contrapõe os dogmas cristãos, pois ainda que o pensamento cristão superficialmente se pautar por um raciocínio lógico, sua base de interpretação é a fé, e não a lógica dedutiva que a autora aplica ao mundo. A fé em Deus para a maioria das religiões pressupõe um sacrifício do intelecto como já propuseram pensadores como Pascal e Kierkegaard, pois Deus não representa uma resposta lógica, mas uma experiência pessoal pautada pela fé.

Pensadores como Santo Agostinho e São Tomás de Aquino, por exemplo, ao incorporarem argumentos racionais ao cristianismo, tentam provar que a associação entre fé e racionalidade é possível, desde que se respeitem as particularidades de cada uma. No entanto, quando aprofundadas estas questões da compatibilidade da fé e da razão, o resultado são silogismos como o de Epicuro e de Camus, acima citados.

Portanto, para Hillé, em princípio “não é a afirmação de Deus, que é questionada, mas, a lógica que conduz a ela.” (CAMUS, 2009, p. 55). Como aceitar que um Deus criador e bondoso “empurra a cabeça do outro na privada e deixa a

---

<sup>7</sup> A citação de Epicuro (341-271 a.C.) é recuperado por David Hume, filósofo que recupera o epicurismo para ocidente.

salvo pela eternidade sua própria cabeça?” (HILST, 2001, p. 75). E mais, que devemos “amá-lo nos seus confins e chafurdar por aqui.”

Conforme salientou Sören Kierkegaard -filósofo dinamarquês, de quem Hilda Hilst se declarava grande leitora -a busca por Deus deve antes passar pelo abandono racional. Na obra *Temor e tremor*, este pensador confronta fé e razão por meio da figura bíblica de Abraão. Abraão a pedido de Deus deve sacrificar Isaac. Negando seus valores éticos, o patriarca judeu se submete aos valores religiosos. Ele confronta sua lógica ética do amor paterno em benefício da fé manifesta pelo absurdo da exigência divina. A escolha de Abraão enfatiza que em se tratando de agradar Deus deve-se sacrificar a razão.

Com exemplos como o de Abraão, Kierkegaard prega que a fé é um exercício da “subjetividade” humana, pois um homem que tenha constatado racionalmente a arbitrariedade do mundo e ainda assim, consegue crer em Deus, ocupa uma posição superior ao “geral”, na medida em que, contra a lógica do mundo reafirma sua fé em Deus. Para este pensador, ir ao encontro de Deus é uma tarefa dolorosa, pois pressupõe negar-se enquanto ser racional e subjetivar-se.

Para Kierkegaard, crer em Deus é “saltar no abismo”, e mais, a existência de Deus não prescinde de uma prova: “que ciúme industrioso, que perda de tempo, que cuidados, quantos materiais de escrita dados aos esforços atuais para atingir uma prova, sem falhas da existência de Deus! Contudo, à proporção que cresce a excelsitude da prova, parece decrescer a certeza.” (KIERKEGAARD, 2008, p. 142).

Segundo Kierkegaard, a fé em Deus não depende de provar sua existência. Ao contrário, se todas as provas direcionam para que se negue Deus, e ainda assim um homem acredita em Deus, ele atingiu um estado de fé. Este procedimento, observa Kierkegaard, resume a ideia da fé postulado pelo cristianismo como “firme fundamento das coisas que se esperam e a prova das coisas que não se vê” (BÍBLIA SAGRADA, 2009, p. 990).

Para Camus, Kierkegaard, o mais promissor escritor absurdo que já se viu, falha justamente porque diante da aporia racional da condição humana, cria uma saída metafísica por meio da fé em Deus. Para Camus, o homem absurdo é aquele que é capaz de conviver com seus próprios males, mas “Kierkegaard quer se curar”. O mesmo homem que em *O Diário de um sedutor* pede um corpo e com ele as possibilidades dos prazeres imediatos e terrenos, em outro momento se entrega

à esperança de um Deus e sua vida eterna, dizendo: “Mas, para um cristão a morte não é de algum modo o fim de tudo, ela implica infinitamente mais esperança que a vida comporta para nós, mesmo transbordando de saúde e força [...]” (KIERKEGAARD apud CAMUS, 2009, p. 53).

Hillé, diferente de Kierkegaard, insiste no corpo até o fim. A morte não representa esperança alguma, o Deus ali vislumbrado é apenas o “Porco-Menino”. A busca de Hillé por Deus redundava sua condição humana e é dada sempre em contraponto à visão que ela tem do mundo. Assim, a ideia da separação de Deus e do mal, enfatizada pelas religiões ocidentais, confronta a lógica racional da personagem, que se questiona como um criador pode ser tão diferente de suas criaturas, sendo um ser ausente que “nunca faz parte do lixo que criou”. Esta visão dualista e demiúrgica de Deus aproxima a personagem de uma visão gnóstica conforme já foi apontado por Claudio Willer (2010). No decorrer de toda a sua narrativa Hillé se questiona como pode um Deus, que dizem amoroso, ser ao mesmo tempo um Deus tirano e cruel:

[...] porque todas as perdas estão na Terra, e o Outro está a salvo, nas lonjuras, en el cielo, a salvo de todas as perdas e tiranias, e como é essa coisa de nos deixar a nós dentro da miséria? que amor é esse que empurra a cabeça do outro na privada e deixa a salvo pela eternidade sua própria cabeça? e o que Ele fez com Jô, te lembra?. (HILST, 2001, p. 75).

Pensar em Deus como impotente e/ou ausente faz com que a personagem recupere sua liberdade enquanto sujeito, pois, conforme enfatiza Camus (2009, p. 68), “saber se o homem é livre exige saber se ele pode ter um amo”. O Deus ausente e indiferente de Hillé não se apresenta como um “amo” ao qual a personagem deve prestar contas, pelo contrário sua indiferença e o silêncio autorizam “a liberdade de espírito e ação” (CAMUS, 2009 p. 68). Purceno afirma que o Deus buscado por Hillé é falta “incomunicável”, e neste sentido ele não é um senhor a quem se deva reverenciar, ou um Deus que aspira confiança e respeito, pelo contrário, para a crítica ele representa “o velho clichê do criador aleijado que abandonou a criatura – justificando, quase naturalizando as contradições humanas, nas alucinações que aproximam o crucificado, a porca e a criança grotesca [...]”. (PURCENO, 2010, p. 66). Isso explica porque a imagem sacra de Deus, tomada inicialmente da mitologia cristã, vai aos poucos sendo substituída por uma figura

humanizada, à qual a personagem recorre não mais por meio de um clamor respeitoso, mas por uma série de nomes que ridicularizam e blasfemam: Deus é o “Porco-Menino”, “Menino-porco”, “o Nojo”, “o pai ausente”, que se diverte com a miséria de suas criaturas:

Desamparo, Abandono, assim é que nos deixaste. Porco-Menino, menino-porco, tu alhures algures acolá lá longe no alto aliors, no fundo cavucando, inventando sofisticadas maquinarias de carne, gozando o teu lazer: que o homem tenha um cérebro sim, mas que nunca alcance, que sinta amor sim mas nunca fique pleno, que intua sim meu existir mas que jamais conheça a raiz do meu mais ínfimo gesto, que sinta paroxismo de ódio e de pavor a tal ponto que se consuma e assim me liberte, que aos poucos deseje nunca mais procriar e coma o cu do outro, que rasteje faminto de todos os sentidos, que apodreça, homem, que apodreças, e decomposto, corpo vivo de vermes, depois urna de cinza, que os teus pares te esqueçam, que eu me esqueça e focinhe a eternidade à procura de uma melhor ideia, de uma nova desengonçada geometria, mais êxtase para minha plenitude de matéria [ ...] (HILST, 2001, p. 36).

A figura do divino apresentada por Hillé neste excerto nem de longe se assemelha a um Deus onipotente e bondoso. Pelo contrário, sua figura é similar a de uma criança travessa repleta de imundície, chamada por isso de “Porco-menino, menino-porco”. Ele não representa nenhuma possibilidade de liberdade para o humano, já que ele mesmo espera ser libertado. Este Deus não representa, em momento algum, possibilidade de transcendência, pois ele mesmo necessita de “êxtase para minha plenitude de matéria”, contrariamente, mostra que “o rastejar faminto de todos os sentidos” do homem em busca da eternidade resultam apenas em morte e esquecimento. Este Deus não é aquele que insufla a matéria com o sopro divino, é sim aquele que se alimenta do humano, que exalta sua degradação: “que apodreça, homem, que apodreças, e decomposto, corpo vivo de vermes, depois urna de cinza”. Um Deus que não salva o homem, porque ele mesmo é carente de salvação.

Esta destituição da figura sagrada de Deus é apontada por Eliane Robert Moraes, como uma forma de rever a relação do homem com Deus:

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

Este confronto a que Eliane Robert Moraes se refere origina um processo de ruptura com a figura de Deus. A ideia tradicional do pai amoroso e perfeito é constantemente combatida por meio do reforço da situação de abandono na qual este pai deixa seus filhos. A conclusão a que a personagem chega é que só é possível encontrar Deus por meio da humanização do divino, tornando-o imperfeito. Para isso Hillé reforça a origem deste Deus, que é feito da mesma matéria imperfeita de que são feitas todas as coisas no mundo. Em determinado momento a personagem questiona: “Ai Senhor, tu tens igual a nós o fétido buraco? Escondido atrás, todo espremido, humilde mas demolidor de vaidades, impossível o homem se pensar espirro do divino tendo esse luxo atrás [...]” (HILST, 2001, p. 45).

Esta forma de tratamento depreciativa não é uma exclusividade da obra *A obscena senhora D*. Ele é bastante redundante na narrativa hilstiana, segundo enfatiza Queiroz:

[...] o processo em HH singulariza-se no contexto da tradição brasileira pela violência que ela imprime ao diálogo com esse Deus onisciente, a presidir um mundo em caos, de que resulta uma espécie de teogonia pagã e escatológica, cuja linguagem jamais se detém face a regras ou convenções "bem comportadas": o jogo de Hilda é uma aposta na desconstrução radical do bom tom e da literatura morna em favor de uma frase que atinge extraordinárias voltagens líricas, cuja pungência maior advém do encontro entre os limites do baixo e do alto, em que o escatológico, e mesmo o coprológico, se leem como contraface de um mesmo movimento lírico. Hybris urbana e pagã, a voz que perpassa o discurso ficcional de HH refrata e coloca em cena um mundo de caos, cujos estilhaços compõem a face do homem contemporâneo em sua solidão e desamparo, submetido às violentas desordens sociais impostas pelo viés mais cruel das economias de mercado. (QUEIROZ, 2000, p. 1213).



Queiroz, no excerto acima, reafirma algumas questões acerca da relação hilstiana com Deus, já expressas no decorrer do trabalho por outros estudiosos: a ruptura entre o alto e baixo, efetivada por uma linguagem escatológica, e que resultaria numa “espécie de teogonia pagã”, foi anteriormente observada por Claudio Willer, Sonia Purceno e Eliane Robert Moraes. Como Cavalcanti e Novaes, Queiroz também acredita que o processo estético em Hilda Hilst resulta do deslocamento do homem, de uma esfera transcendente, para uma realidade material. Este “mundo de caos” é reorganizado por meio de uma linguagem que é duplamente lírica e transgressora.

Em posse do conjunto de ideias dos pesquisadores elencados, no parágrafo acima, podemos afirmar que o tratamento aplicado ao divino pela escritora Hilda Hilst busca revelar a face do abandono do homem contemporâneo, em um mundo que racionalmente perscruta Deus e só encontra como resposta o eco de suas perguntas.

Hillé anseia por respostas à sua condição humana, no entanto, se recusa a qualquer salto metafísico. Enquanto o sujeito cotidiano cava para fora, em direção à transcendência, Hillé como sujeito absurdo cava para dentro, e do seu próprio barro constrói um Deus, tão oco e imperfeito quanto ela. Como enfatiza Bataille:

O que, no fundo, priva o homem de toda possibilidade de falar de Deus é que, no pensamento humano, Deus torna-se necessariamente conforme ao homem, na medida em que o homem é cansado, faminto de sono e de paz. [...] Deus não encontra repouso em nada e não se sacia com nada. Cada existência está ameaçada, já está no nada da Sua insaciabilidade. E assim como Ele não pode se acalmar, Deus não pode saber (o saber é repouso). [...] Ele só conhece o seu nada, e por isto Ele é, profundamente, ateu: Ele cessaria tão logo de ser deus (só haveria, no lugar da Sua horrível ausência, uma presença imbecil, abobalhada, se Ele se visse como tal). (BATAILLE, 1992, p. 111).

A citação de Bataille explica por que ao Deus de Hillé é negada toda a esfera de onipotência e onisciência. O Deus de Hillé só conhece a sua dimensão humana, não pode repousar nunca, está condenado “a focinhar a eternidade á procura de uma melhor ideia, de uma nova desengonçada geometria” (HILST, 2001, p.36). Este Deus nunca terá descanso, morrerá com um homem, mas nascerá com os outros, sempre vazio, carente de uma ideia e de uma forma.

Hillé concebe sua divindade como um projeto humano, exteriorização dos seus próprios anseios, isto explica por que o Deus de Hillé é tão pobre de transcendência. Representado na figura do “Deus-porco”, sempre carente de proteção, ele não se parece em nada com o estereótipo do Pai soberano cristão, como claramente transparece no diálogo em que a personagem pergunta se Deus está junto com Ehad morto:

Hillé, nada de mim é extensão em ti  
 Não fizemos um acordo?  
 O Quê?  
 Não és Pai?  
 Nem sei de mim, como posso ser extensão num Outro?  
 Não houve um contrato?  
 Quê? Estás louca. Vivo num vazio escuro, brinco com ossos, estou sujo sonolento num deserto, há o nada e o escuro  
 Não te escuto  
 Digo que durmo a maior parte do tempo, que estou sujo  
 O quê? O que, meu Deus? Não te escuto  
 Que um dia talvez venha uma luz daí  
 Quê? (HILST, 2001, p. 40).

A divindade com a qual Hillé estabelece o diálogo padece da mesma carência de transcendência que os seres humanos. Mergulhado na escuridão material, entre o “nada e o escuro”, ela não tem resposta para as questões metafísicas acerca do tempo e da morte. Ela mesma espera ser iluminada pelo raciocínio humano. Neste sentido, este Deus se constituiu numa espécie de duplo da própria Hillé:

Meu nome é nada, faço caras torcidas, as mãos viradas, vou me arrastando, capengo, só eu e o Nada do meu nome, minhas mesquinhas, meu ser imundo, um Nada igual ao Teu, repensando misérias, tentando escapar como Tu mesmo, contornando um vazio, lembrando.” (HILST, 2001, p. 47).

A absurda Hillé se dá conta da impossibilidade de afirmar o universo divino para além do limite de sua consciência racional. Assim, a divindade com a qual se relaciona destoa da figura de Deus, tal qual concebem as religiões ocidentais institucionalizadas. Para o Cristianismo e o judaísmo, o homem se assemelha a Deus em sua bondade e pureza, marca de sua relação inicial com o divino, antes da corrupção do pecado. No entanto, após a expulsão do paraíso, o

homem se recobriu da imundície do mundo, se afastando de Deus. Instalou-se assim entre estas duas esferas um desequilíbrio, causado pelo pecado: Deus, como aquele que é santo, vive na esfera do sagrado; o homem, como aquele que é corrompido, habita a esfera do profano. Assim, quando o homem nega sua esfera profana, ele se aproxima do território sacro, compartilha do mistério de Deus. Mas, quando ele se recusa a abandonar o pecado e ainda assim se coloca diante de Deus, ele efetiva uma profanação do divino e por isso deve ser castigado.

A divindade apresentada por Hillé, em *A obscena senhora D*, não prescinde desta separação, proposta pelo cristianismo. O Deus de Hillé é “Porco-Menino”, ou seja, numa clara referência ao porco, como símbolo do impuro, e ao Menino, como o símbolo da pureza, Hillé não só une o sagrado ao profano, como inverte a lógica cristã, mostrando que o impuro é a primeira condição do divino.

No decorrer de toda a narrativa Hillé brinca com este trânsito entre o sagrado e o profano, reunidos na figura ambígua do “Porco-Menino”. Ao nome de Deus, sempre junta uma série de palavras escatológicas e eróticas. Em *A obscena senhora D*, a relação entre o divino e a coprologia é bastante recorrente, seja para enfatizar a substituição do “Senhor Deus”, pelo senhor ânus: “Há muito que se louva o todo espremido. Estás destronado quem sabe, Senhor, em favor deste buraco?” (HILST, 2001, p. 45); seja para marcar a confusão e a equivalência entre os dois: “e o Joca que enfiô o dedo no cu da criança do Zitinho dizendo que lá era a boca de Deus.”. (HILST, 2001, p. 64).

A relação entre a religiosidade e o erotismo também são bastante recorrentes. Para Ehud, marido de Hillé, somente o sexo traria uma resposta à busca metafísica da esposa:

[...] esse muito jovem há de sorrir diante do seu discurso, te põe de imediato a mão nas tetas e diz teu Deus sou eu, Hillé, já me encontraste, e se ainda continuares com pretensas justas palavras e tua cara de pedra quando falas na busca, esse muito jovem há de mostrar já sei. uma bela caceta isso. e delicado mas firme te faz abrir as pernas e repete sei. teu Deus sou eu. (HILST, 2001, p. 66).

No entanto, Hillé em sua dimensão absurda anseia por “emoção e clareza”, e só sexo não pode resolver sua necessidade de compreensão, pois ele é efetivado na dimensão de um corpo que ela não mais conhece: “Ehud, não posso dispor do que não conheço, não sei o que é o corpo”. (HILST, 2001, p. 23).

A separação entre o sagrado e o profano é bastante clara, antes da decisão de Hillé de ir viver no “vão da escada”, ou seja, antes da escolha pelo absurdo. Ali, embora já se anuncie a tensão entre as duas esferas, elas se encontram bem marcadas. Hillé oscila entre a busca por uma entrega espiritual: “Engolia o corpo de Deus a cada mês, [...] como quem engole o Mais, o Todo, o Incomensurável [...] (HILST, 2001, p. 19); e a entrega física: “[...] te deita, te abre, finge que não quer mas quer, me dá tua mão, te toca, vê? está toda molhada [...]” (p. 19). Hillé em dado momento se dá conta de que é nesta separação entre sagrado e profano, que reside toda problemática de sua existência: “olhava o porco-mundo e pensava: Aquele nada tem a ver com isso” (HILST, 2001, p.20). A constatação do divórcio entre Deus e o mundo aflora nela um desejo de transgredir os limites entre estas esferas, por isso Hillé mescla o discurso erótico e o discurso religioso “engolia fundo, salivosa lambendo e pedia: que eu possa compreender, só isso” (HILST, 2001, p. 20).

Segundo Bataille, nas religiões pagãs, “Somente a transgressão, a despeito de um caráter perigoso, possuía um poder de abrir um acesso em direção ao mundo sagrado.” (2004, p. 91). Nestas religiões havia uma interdição parcial, e a transgressão abria a possibilidade para uma experiência ainda que momentânea com o divino. No cristianismo, no entanto, a interdição total separou o mundo profano do mundo sagrado, e a transgressão passou de chave a cadeado, na medida em que se tornou sinônimo de pecado e acentuou ainda mais a separação do homem e de Deus. Assim, para Hillé, erotizar o discurso cristão não é suficiente para abolir sua separação com o divino. Pelo contrário, tal transgressão só lhe dá a dimensão de sua natureza humana e pecadora. Será preciso voltar ao momento anterior à interdição.

Para poder romper a fronteira entre o divino e o humano, Hillé precisará criar seu “Porco-Menino” e tornar-se mulher deste Deus, que é sagrado e profano, que é ao mesmo tempo, “luz” e “nojo”, pois é fruto da consciência e da matéria de Hillé:

[...] me beija, abre a boca, mais, não geme assim, não é para mim esse gemido, eu sei , é pra esse Porco-menino que tu gemes, pro invisível, pra luz pro nojo, fornicas com aquele Outro, não fodes comigo, maldita, tu não fodes comigo. (HILST, 2001, p. 63).

Em *A obscena senhora D*, opera-se uma inversão da experiência religiosa cristã. O Deus de Hillé nasce do limite racional da experiência humana e, por isso mesmo, despojado de qualquer possibilidade de transcendência. Este Deus-porco não promove a superação da imanência, pelo contrário acentua no homem sua natureza degradante, na medida em que transforma a Senhora D numa porca. Esta divindade retratada como “Porco-Menino” acentua, além do imundo como origem primária do divino, a sua impossibilidade de evolução, na medida em que ele sempre permanecerá limitado pela incompletude do seu criador humano.

Esta eliminação das fronteiras entre o sagrado e o profano, por meio da escatologia, do erotismo e da divindade antropomórfica, recorrente na obra de Hilda Hilst, faz com que muitos pesquisadores aproximem a experiência religiosa da autora das culturas pagãs, em que tais procedimentos constituíam a própria essência da relação entre o humano e o divino.

Embora não seja nossa intenção verificar a relação do discurso hilstiano com as experiências religiosas pagãs, tal como foi feito por outros pesquisadores, é inevitável assumir que muitas das ideias de Hillé são tributárias de uma lógica provinda do paganismo. Esta perspectiva, no entanto, não destitui o caráter absurdo da relação com Deus, apresentado no interior da obra. Pois, como já enfatizamos, o absurdo não exclui Deus, exclui a transcendência. O próprio Camus (2009, p. 126) diz: “Pode-se ser cristão e absurdo”, desde que, é claro, não se aspire “a uma vida futura”. Neste sentido, Hillé pode manter sua faceta pagã ou mística-gnóstica, sem necessariamente abdicar do absurdo desta relação com o divino.

Para a personagem de *A obscena senhora D* o encontro com Deus só é possível pela via do corpo e dos seus excessos, conforme pede a própria personagem nas lembranças de Vittorio de *Estar sendo ter sido*, “Hillé disse um dia: dá-me a vida do excesso, o estupor.” (HILST, 1997, p. 38). Neste sentido o Deus-porco de Hillé não é uma entidade metafísica, e sim, um desejo nascido do próprio corpo. Lembremos que o termo porco está contido na própria palavra corpo, assumido como anagrama na significação de um Deus. O corpo substitui a experiência transcendente do divino por uma que é naturalmente imanente.

Ao abdicar da visão de um Deus salvador, a obscena senhora aceitou a angústia da existência em si, abdicou da vida eterna e seguiu o conselho do pai: mergulhou as mãos na “longa breve plena vida bastando para a vida”

(HILST, 2001, p. 67). Para ela, negar este Deus transcendente é negar “a esperança de uma outra vida que é preciso merecer” (CAMUS, 2009, p. 22), é viver a vida pela vida em si. Hillé como D. Juan não se separa do tempo, se projetando numa falsa eternidade, antes caminha no tempo e esgota-se nele. Eis o que foi a vida absurda de Hillé: “uma superfície de carne e víscera”, (HILST, 2001, p. 68) a aceitação do trono vazio e da impossibilidade de transcendência.

### 5.3 O TEMPO: “ESTA COISA QUE NÃO EXISTE MAS É CRUA, É VIVA”

Conforme temos proposto até aqui nosso objetivo é mostrar como o sujeito da derrelição, este homem que em dado momento perdeu seu centro, libertou-se da ideia da unidade humana, se relaciona com o mundo ao redor e com seu próprio eu esfacelado. Uma das possíveis categorias que permitem pensar esta relação é o tempo, entendido aqui como o modo sócio histórico de afirmação do homem, logo coletivo, mas também como possível modo do homem vislumbrar seu ser, logo sendo um tempo pessoal.

A questão do tempo como elemento fundamental do humano assume uma enorme importância na representação do sujeito, pois o homem é um ser que se estabelece no tempo. Heidegger marcou em sua conferência *O conceito de tempo*, a relevância que o tempo efetiva na compreensão do “ser” do homem. As reflexões apresentadas nesta palestra orientariam seus trabalhos futuros e seriam amplamente explorados em *Ser e tempo*.

Como já dissemos no capítulo em que trabalhamos a associação do epíteto Senhora D às ideias heideggerianas da derrelição do sujeito, para Heidegger a noção de derrelição está intimamente ligada à impossibilidade do homem de se lançar para além de sua condição histórica. O que Heidegger chamou de historial em *Ser e tempo* pode ser claramente associado à ideia da “eternidade do tempo” colocada em *O conceito de tempo*.

Como eternidade Heidegger considera o “vazio-ser-sempre”, objeto da filosofia, e não a eternidade no sentido de uma concepção religiosa, pois esta é impossível de ser sondada por meio de “uma discussão metódica” já que o compromisso com esta eternidade religiosa não se faz senão pela fé. O filósofo afirma pensar o tempo como cotidianeidade, ou seja, “o tempo da natureza e do mundo” (HEIDEGGER, 2008a, p. 25).

Como nosso enfoque aqui não é a filosofia propriamente dita, e sim o contraponto dos discursos (filosófico e literário) na obra *A obscena senhora D*, deixaremos de lado os aspectos diversos levantados por Heidegger acerca da temporalidade e nos deteremos em dois, que orientarão diretamente nossa discussão. O primeiro aspecto se refere ao tempo como eternidade no sentido de sua acepção religiosa. Trata-se justamente do aspecto que, por impossibilidade metódica, o filósofo abdicou. O segundo aspecto a ser destacado é o da cotidianidade, trata-se do tempo “da natureza e do mundo” observado na perspectiva da vida do sujeito. Essas duas considerações nos são importantes pelo fato de marcarem como nos relacionamos com o elemento temporal.

Para nós (seres humanos) o tempo é sempre o contraponto de uma eternidade e de uma cotidianidade. O homem comum considera-se um ser que partilha de uma condição eterna, aí se tem a ideia de um tempo religioso. Este homem também está inserido num tempo cotidiano, um tempo que é um “tempo da natureza e do mundo”, mas que é uma construção sua também.

Camus (2009), pensando acerca da oposição do homem absurdo ao homem cotidiano, marca que o segundo está sempre sendo orientado por uma noção coletiva do tempo, seja do tempo como eternidade, seja do tempo cotidiano: ele é o homem da religião e/ou do relógio. Ele marca sua existência pelo tempo e, neste sentido, existir é sempre estar ocupado por projetos e ações futuras. Nesta perspectiva, o próprio Heidegger, retomando Aristóteles, aponta que o “tempo não é nada, só existe como consequência dos acontecimentos que se desenrolam nele” (2008, p. 25).

Para Camus, o homem cotidiano ignora o aspecto de “simulacro” do tempo, ignora também que o tempo cíclico com períodos, com antes e depois, não existe senão com criação. E esse é o mesmo dilema da derrelição heideggeriana: como determinar a essência do humano, se ela se coloca no tempo, e o tempo é também uma criação humana. Assim, quando o homem perscruta a essência de si já o faz num tempo contaminado pela perspectiva de sua própria busca. Um tempo que é, marcadamente, falta de unidade porque se constitui a partir da impessoalidade do coletivo. Como observa Heidegger:

Na quotidianidade, ninguém é ele mesmo. O que ele é e como é, ninguém o é: ninguém e, contudo, toda gente em comum. Toda gente não é ela mesma. Este ninguém, que nos vive a nós mesmos na quotidianidade, é o “se” impessoal. Diz-se, ouve-se, está-se a favor de, está-se ocupado. (HEIDEGGER, 2008a, p. 39).

Assim, o tempo tal qual vislumbrado pela tradição se apresenta como uma impossibilidade de representação individual do sujeito, já que ele permeia sempre uma correlação com o outro. O tempo, no seu sentido religioso, também pode ser visto por esta perspectiva, já que ele também se dá como construção coletiva. O conceito de eternidade, ainda que varie de religião para religião, é sempre transmitido verticalmente. Ainda que se diga que cada homem efetiva um caminho particular em direção ao eterno, diz-se também, que todos os caminhos inevitavelmente levam a Deus.

Em *A obscena senhora D*, este contraponto do tempo como eternidade e quotidianidade é amplamente explorado. Como já dissemos anteriormente, a personagem se recusa a aceitar o Deus cristão justamente porque contrapõe a ideia da sublime eternidade divina à miséria do tempo cotidiano do humano. Disso advém muito do seu caráter angustiado, pois eliminando o caráter teológico de sua busca pelas respostas, ela é jogada na impossibilidade de determinar-se pela quotidianidade. Assim o tempo é razão de angústia em ambos os casos, tanto na perseguição do tempo religioso, quanto na inserção do tempo cotidiano.

À parte essa dupla ideia do tempo, a personagem adquire sua visão absurda do tempo. Nesta possibilidade nega-se duplamente o tempo religioso e o tempo coletivo, e a personagem mergulha numa visão de um tempo do corpo. Esta nova concepção do tempo, no entanto, não se apresenta como superação da angústia, pois traz consigo a ideia da decadência e da morte:

Ehud, por favor, queria te falar, te falar da morte de Ivan Ilitch, da solidão deste homem, desses nadas do dia a dia que vão consumindo a melhor parte de nós, queria te falar do fardo quando envelhecemos, do desaparecimento, desta coisa que não existe mas é crua, é viva, o Tempo. (HILST, 2001).

A concepção de Hillé, apresentada acima, confirma sua visão absurda do tempo, primeiro por que ela o associa diretamente a morte, segundo, por que o apresenta como uma “coisa crua”, ou seja, algo que não se integrou ao



ambiente doméstico do homem. Este tempo não existe, porque é impalpável, ou seja, não pode ser assumido como objeto em separado do sujeito humano no qual ele vive; não há relógios para marcá-lo, pois não há como aprender em intervalos regulares esses “nadas do dia dia que vão consumindo a melhor parte de nós”.

A tentativa de alerta sobre esta dimensão trágica do tempo, efetivada por Hillé, retoma uma preocupação recorrente de outras personagens hilstianas. No conto “Agda” que abre *Kadosh* a personagem senil alerta Agda: “O tempo? Sim, esse que ninguém vê, esse espichado, gosma, cada vez mais perto da transparência” (HILST, 2003, p. 18). Esta visão negativa do tempo só é possível para o sujeito que adquiriu em algum momento a consciência absurda. Para a maioria dos seres humanos ele é, como diz a personagem, “gosma, cada vez mais perto da transparência”, está tão grudado à condição humana, mas o homem o ignora.

Hillé está consciente deste caráter destruidor do tempo e tenta alertar Ehud que, assim como a maior parte dos sujeitos, desconhece esta faceta do tempo. Ehud se assemelha a uma infinidade de homens que assumem o tempo como um objeto com o qual medem seus esforços e suas conquistas. Esses homens acreditam num futuro como esperança: o “mais tarde” fixa uma projeção de avanço para eles, que constroem sua vida em função de um “vir a ser” que na verdade conspira para um deixar de existir. Sobre esta relação Camus nos fala:

Da mesma maneira, e em todos os dias de uma vida sem brilho o tempo nos leva. Mas sempre chega uma hora em que temos que levá-lo. Vivemos no futuro: ‘amanhã’, ‘mais tarde’, ‘quando você conseguir uma posição’, ‘com o tempo você vai entender’. Estas conseqüências são admiráveis, por que afinal trata-se de morrer. Chega o dia em que o homem constata ou diz que tem trinta anos. Afirma assim sua juventude. Mas, no mesmo movimento, situa-se em relação ao tempo. Ocupa nele o seu lugar. Reconhece que está num certo momento de uma curva que, admite, precisa percorrer. Pertence ao tempo e reconhece seu pior inimigo nesse horror que o invade. O amanhã, ele ansiava o amanhã, quando tudo em si deveria rejeitá-lo. (CAMUS, 2009, p. 28).

Hillé, embora sempre apresente uma aguda consciência do sentido absurdo da vida, antes da decisão de morar no vão da escada e de dar-se conta de seu caráter de derrelição, apresenta uma atitude semelhante ao homem cotidiano no que se refere ao tempo. Ela afirma sempre uma esperança em relação ao futuro, diz,

“um dia vou compreender” (HILST, 2001, p.18), no entanto, após sessenta anos de perguntas sem respostas, o tempo se mostrou inútil em dar soluções. Como havia alertado Ehud, tudo resultou em “acúmulo de perguntas”:

[...] Hillé, para sempre eu te dizia: tu tens vinte agora, eu vinte e cinco, pensa tudo isso não vai voltar, não terás mais vinte nem eu vinte e cinco, teremos cinquenta cinquenta e cinco, e vais ficar triste de teres perdido o tempo com perguntas, pensa como serás aos sessenta. eu estarei morto. por quê? causa mortis? acúmulo de perguntas de sua mulher Hillé. (HILST, 2001, p.34).

A primeira constatação de Ehud, a de que o tempo não volta atrás, é óbvia. A consequência que tira disso também: a de que para negar o tempo é preciso vivê-lo, fazer construções em torno dele. Ehud é o homem cotidiano, que acredita “nas metas” de um futuro. Assim, ao pensar em sua morte, coloca-a como resultado das perguntas de sua mulher, e não como um caminho natural no próprio tempo.

Hillé como sujeito absurdo demonstra ter consciência de que o próprio homem constrói o tempo e se constrói no tempo. Neste sentido todas as ações são equivalentes: construir uma casa, ou um castelo na areia, passar a vida refletindo, ou presa às tarefas do trabalho.

O Ehud de Hillé tem a ilusão de que sabe que encontrará tudo “nos lugares certos”, ele tem esperança. Suas ações projetam a falsa ideia de que é possível dominar o tempo, “como se nele Ehud, morasse o Tempo, e Ehud o domasse.” (HILST, 2001, p.35). Ele reclama das perguntas de Hillé, mas também deseja que ela encontre as respostas, embora ele mesmo se recuse a uma vida de lucidez. Hillé pergunta por que um homem tão seguro, um aparente “domador do tempo”, a escolheu, e ela mesma responde: Talvez por que no início pensasse que eu encontraria as respostas, e ele então saberia?” (HILST, 2001, p. 35).

Hillé, enquanto sujeito absurdo renuncia a esta noção de tempo “futuro”, reconhece nas efemeridades do dia a dia, nos sentidos do seu corpo, sua única alegria. Não tem projetos futuros, porque isso demandaria esperança e este homem consciente de qualquer momento pode ser o último, não espera nada além do que seu corpo pode lhe dar.

A Senhora D nem sempre foi este homem sem futuro. Antes de tomar o vão da escada, ela aspirava ao amanhã como qualquer homem de sua

época, buscava Deus e fazia planos. Estava presa entre o cotidiano finito e a possibilidade de alcançar a infinitude por meio de Deus, “por não acreditar na finitude me perdia no absoluto infinito” (HILST, 2001, p. 18). Mas Hillé em dado momento se dá conta de que não pode fugir “à lógica sangrenta dos dias” e que o Deus que poderia libertá-la é apenas uma “criança louca” que nada sabe.

Hillé como sujeito absurdo não mais pode se separar do tempo, seu caminho de sujeito é o caminho do tempo. A personagem tem uma concepção do tempo, próxima do sentido heideggeriano. Ele se marca como uma impossibilidade de alcançar a totalidade, pois para sanar a sua dúvida existencial requer-se que ela se separe do tempo, e só se abandona o tempo estando morto. Eis o dilema de Hillé: “se Ehad Foi um dia, continua sendo, se não foi, nunca seria, mas antes de ser Ehad não era, e então depois foi não sendo?” (HILST, 2001, p. 24). Sua aporia é semelhante àquela proposta por Heidegger:

Mas como poderá reconhecer-se este ente antes de que chegue ao seu fim? É que eu estou sempre ainda a caminho com o meu ser-aí. Ele é sempre algo que ainda não chegou ao fim. Justamente, quando chegar ao fim, já não é. Antes deste final, não será nunca, propriamente, aquilo que pode ser mas, quando o seja, já não o é. (HEIDEGGER, 2008a, p. 44-45).

Tanto na concepção de Hillé quanto na de Heidegger, o homem vive sempre uma condição de “estar sendo, ter sido” e nunca o é de fato. O homem que reconhece a indissociabilidade entre sua natureza e a do tempo assume sua existência como “trânsito”. Ele visualiza sua incompletude, pois em cada instante que “está sendo”, ele lembra de sua morte e a antecipa, vê-se como “ter sido”, diante disso, percebe a inutilidade de todas as realizações.

A consciência absurda vislumbra o sujeito como “ser” que se determina no tempo, na mesma medida em que se exclui neste mesmo tempo. Cada passo do homem no tempo constrói sua caracterização, mas também a nega, porque representa mais um passo em direção à morte. Desta forma, o homem não pode apreender nunca a totalidade de seu “ser”. Quando completa o percurso de sua existência, ele já não está lá para contemplá-la. A vida do homem é uma caminhada absurda, porque o mesmo pé que faz a trilha apaga simultaneamente o rastro. E nenhum homem pode fazer seu percurso a partir do lugar do outro. É neste sentido que para o homem absurdo só a morte permite uma volta à unidade: na

consciência de que cada homem só se torna eternamente livre do jugo do tempo coletivo em sua morte, ápice do tempo individual.

Esta concepção do tempo como criador e destruidor não é uma ideia moderna. Pelo contrário, ela está presente na própria mitologia grega. Afinal, Chronos, é para os gregos, aquele que engendra e depois devora seus filhos, porque deseja reinar eternamente. Assim o tempo dá vida ao homem, mas também devora sua existência. Para se libertar desta limitação da condição humana seria necessário se libertar do tempo, mas, como vimos o tempo e o homem são faces de uma mesma moeda. Logo, o homem não pode excluir o tempo, a não ser que se exclua. Hillé tem consciência desta indissociabilidade, por isso pergunta:

[...] como é o tempo, Ehad, no buraco onde te encontras morto? como vive o Tempo aí? Escuro, e de repente centelhas de cores, como é o Tempo do inchado, do verme, do asqueroso? O que é o asqueroso? Como é o tempo no úmido Fosso? (HILST, 2001, p. 39).

Na concepção da personagem o tempo se configura como propriedade do humano. Ela questiona se é possível que o tempo viva mesmo Ehad estando morto, e ainda se o tempo, tão informe anteriormente, adquire agora a semelhança com o corpo desfigurado de Ehad. Ou simplesmente deixa de existir?

Hillé é consciente de que o tempo individual se marca como um projeto para a morte, que só se completa com ela: “E há de vir um tempo, meu pai, que tu e eu não estaremos mais, nem Ehad, e estaremos onde num sem tempo?”. (HILST, 2001, p. 88). Para Hillé assumir-se como indivíduo, seria necessário abandonar o tempo. Um dos modos de efetivar essa possibilidade seria a morte, mas se a morte por um lado responde a dúvida, por outro mata o autor da pergunta, e como vimos, por mais absurdo que considere sua vida, Hillé não cogita abandoná-la voluntariamente. Portanto, é preciso pensar em outros meios de confrontar este tempo coletivo.

A Senhora D constata a impossibilidade de, enquanto sujeito, fugir da ação do tempo coletivo, no entanto lutando contra esta eternidade do tempo, assume uma postura que evoca a busca por um tempo mais pessoal. Adquire o modo absurdo de se relacionar com o tempo. Negando a eternidade do tempo religioso e a cotidianidade do tempo da maioria, busca o tempo das ações sinestésicas e empíricas mais efêmeras. A mesma Hillé que murmura sua

impossibilidade, “Eu nada, nome de ninguém, eu à procura da luz numa cegueira silenciosa” (HILST, 2001, p. 77), podemos ver também efetivando seu processo de ascese absurda:

[...] e agora alisa os peixes de papel, esfarelam-se nas suas mãos sempre úmidas, vai até a pia, lava-se, enxuga-se na saia ensebada, olha as frestas da janela, volta-se, ajoelha-se no vão da escada, e daqui a pouco tu podes vê-la levitando, o cabelo ralo tocando o teto da casa, e não foi milagre do Outro não, e ela mesma em seus ardores nojentos, seu fogo de perguntas, seu encarnado coração que levanta este pesado tosco que seu corpo[...]. (HILST, 2001, p. 77).

Hillé é absurda porque vence as amarras do tempo como eternidade. Ela diz num tom de revolta contra o eterno: “estou aqui em trevas, em miséria, acelerada na veia e na víscera” (HILST, 2001, p. 77). Ela também não aceita o tempo como cotidianidade da maioria: “não pactuo com as gentes, com o mundo, não há um sol de ouro no lá fora procuro a caminhada sem fim [...]” (HILST, 2001, p. 25). Sabendo da impossibilidade de qualquer transcendência para além de si, Hillé mergulha nas experiências do corpo sensível. Para dizer de sua condição absurda, se descreve como paixão e sombra.

Hillé, paixão é a grossa artéria jorrando volúpia e ilusão, é a boca que pronuncia o mundo, púrpura sobre tua camada de emoções, escarlate sobre tua vida, paixão é esse aberto do teu peito, e também teu deserto. E sombra, Hillé é nosso passo, nossa desesperançada subida. (HILST, 2001, p. 29).

A paixão descreve a relação passional e efêmera que o sujeito absurdo desenvolve com o mundo e consigo mesmo. Este é o sentimento que salva o sujeito absurdo da total derrelição, imergindo-o na vida. O caráter de sombra marca a condição de sujeito não revelada, encoberta, apenas projeção de um corpo físico, e representa em nossa concepção a impossibilidade de ascese para fora da experiência do corpo. Ou seja, para o homem absurdo o alívio está no percurso efetivado no corpo, e o transcendente representa apenas “os passos da desesperançada subida”.

Assim, a Senhora D se permite explorar uma vida sem futuro, conhece-se no tempo, sendo ela mesma o tempo. Ela se pergunta, como o personagem Kadosh, “é tempo de mim, este tempo agora, tempo de mim quando

sopro num instante uffff uffff?” Tempo de mim até quando?”(HILST, 2003, p. 59), e constata que o tempo de si finaliza na morte. Também como Kadosh ela se vê “existindo diante da dor do tempo” e escolhe: “O INSTANTE, O INSTANTE que a garra de Kadosh não pode agarrar por inteiro. Instante-Vida que seria preciso pregar dentro do peito.” (HILST, 2003, p. 42).

Borges (1989, p. 152) no conto “Sul” afirma: “o homem vive no tempo, na sucessão; e o mágico animal, na atualidade do instante”. A Senhora D em sua consciência absurda vive no instante, por isso quer ser “búfalo zebu girafa” (HILST, 2001, p. 27), por que “eu búfalo sei da morte”? eu búfalo farejo o infinito?” (HILST, 2001, p. 26). Ela não quer ser “acontecível”, no sentido de alguém que “pode ser muito e ao mesmo tempo nada”, como é o sujeito preso no tempo eterno e/ou cotidiano. Ela não quer farejar o infinito como Hillé, antes aspira ao terreno, ao barro do efêmero, que ao final promovem o encontro com a Senhora P, a porca, e com o porco-menino, seu Deus sem ascese.

Deste modo, Hillé possui como qualidade a revolta para dissociar-se do “se” impessoal de que fala Heidegger. Hillé está consciente de que “o tempo nos assusta por que ele traz a demonstração: a solução vem atrás” (CAMUS, 2009, p. 30), mas aqui a solução não é a alma imortal, e sim o universo do corpo. Portanto, ela prefere uma existência limitada ao seu vão da escada, mas autêntica, do que a ilusão de que pode e deve realizar tarefas extraordinárias para afirmar sua individuação. A Senhora D é absurda, porque em sua relação com o tempo, aspira ao eterno, mas nada faz para alcançá-lo, como propõe Camus, acerca da consciência absurda:

“Meu campo” – diz Goethe – “é o tempo”. Eis propriamente o enunciado absurdo. O que é, de fato, o homem absurdo? Aquele que, sem negá-lo, nada faz pelo eterno. Não que a nostalgia lhe seja alheia. Mas prefere a ela sua coragem e seu raciocínio. A primeira lhe ensina a viver sem apelo e a satisfazer-se com o que tem, o segundo lhe ensina seus limites. Seguro de sua liberdade com prazo determinado, de sua revolta sem futuro e de sua consciência perecível, prossegue sua aventura no tempo de sua vida. Este é o seu campo, lá está sua ação, que ele subtrai a todo juízo exceto o próprio. Uma vida maior não pode significar para ele uma outra vida. Seria desonesto. Nem falo aqui desta eternidade ridícula chamada posteridade. (CAMUS, 2009, p. 80).

Assim, Hillé acredita que “O tempo fará viver o tempo e a vida servirá a vida” (CAMUS, 2009, p. 80). Esta é a obscenidade e a lucidez com que Hillé contempla a existência.

#### 5.4 “PARA PODER MORRER”: A MORTE NO TERRITÓRIO DO ABSURDO

A morte no ocidente faz parte do território dos assuntos interditos. Embora seja a única certeza concreta da vida, a morte é sempre a morte do outro, já que o homem não pode fazer dela uma experiência pessoal. Segundo Camus, todos os homens morrem, esta é uma constatação patética até:

Mas é sempre surpreendente o fato de que todo mundo viva como se ninguém ‘soubesse’. Isto se dá porque, na realidade, não há experiência da morte. Em sentido próprio, só é experimentado aquilo que foi vivido e levado à consciência. Aqui, pode-se no máximo falar da experiência da morte alheia. Esta é um sucedâneo, uma opinião e nós nunca ficamos muito convencidos. (CAMUS, 2009, p. 29).

O homem cotidiano se esquivava o quanto pode da ideia da morte. Ela representa para ele a face mais absurda de seu universo humano, porque “no fim de tudo, apesar de tudo, está a morte. Nós o sabemos. Também sabemos que ela termina com tudo.” (CAMUS, 2009, p.103). Este homem foge da ideia do fim, reverte sua desalentadora realidade mortal construindo “belos discursos sobre a alma” (CAMUS, 2009 p. 30), projeta para um além vida as explicações que não conseguiu nesta vida. Ele procura o eterno que lhe dá a sensação de enganar a morte. Por meio de Deus, da vida eterna e/ou da reencarnação esconde o cadafalso com belas e ilusórias pinturas, conforme ilustra Camus, acerca dos condenados italianos:

Nos museus italianos vemos às vezes as pequenas telas pintadas que o sacerdote mantinha diante dos rostos dos condenados italianos para ocultar deles o cadafalso. O salto sob todas as formas, a precipitação no divino ou no eterno, o abandono às ilusões do cotidiano ou da ideia, todas estas telas ocultam o absurdo. (CAMUS, 2009, p. 105).

Diferentemente do homem comum que contempla sua morte com uma falsa esperança de eternidade por meio da alma imortal, para o homem absurdo a morte não pode ser a passagem do corpo à alma, pois “a alma desapareceu desse corpo inerte, onde uma bofetada não marca mais.” (CAMUS,

2009, p. 30), e seus cemitérios contêm apenas “flores e pássaros”, jamais almas imortais. E isso é o que há de mais absurdo na condição humana: uma morte sem transcendência que nada esclarece sobre uma existência irracional.

As análises de Camus nos mostram que a forma com que o sujeito se relaciona com a própria morte define ou não sua posição absurda. Sendo que esta exerce um papel fundamental na inserção do sujeito no mundo e na própria forma com que este sujeito se identifica. Heidegger (2006) afirma que muitos seres morrem, mas apenas o homem possui uma experiência ontológica da morte, no sentido de que, entre todos os sujeitos, apenas o homem constrói significados simbólicos para sua finitude. Lembramos que Heidegger fala de experiência ontológica da morte, no sentido das construções coletivas que os homens fazem sobre o tema e não de experiência ôntica, pois como já dissemos ninguém pode racionalmente afirmar que vivenciou sua própria morte.

Assim, a morte longe do terreno religioso se coloca para o homem como uma condenação, pois o homem mesmo estando vivo carrega em si o augúrio da morte. O existir humano se manifesta sempre como um sendo para morte. A sentença é dada no seu nascimento e o que vem a seguir é só um aguardar da execução certa, mas de data desconhecida.

Diferente do homem cotidiano que vê a morte sempre com temor, e dizemos isso sempre pensando que até mesmo o homem que acredita numa vida pós-morte não se precipita feliz para este desconhecido, para o sujeito do absurdo a morte adquire outro sentido. Ela serve como única certeza para este homem. Aqui também não se trata de afirmar que este homem anseie seu fim, ou que desenvolva uma visão romântica do mesmo, convertendo-o em tábua de salvação. Para o homem absurdo a morte é vista apenas como uma manifestação do absurdo da existência, não se trata de ignorá-la, ou de exaltá-la, apenas de manter-se consciente de sua confirmação e da impossibilidade de lhe dar qualquer sentido que não o da finitude da vida.

Dizer que o homem absurdo aceita sua morte sem ilusão não quer dizer que o homem absurdo não possa cogitar a possibilidade de uma outra vida. No entanto, este homem não se apegua a esta verdade, apenas a vislumbra com uma incerteza. Semelhante aos condenados italianos do exemplo de Camus, se alguém lhe apresenta o quadro positivo da vida eterna, ele pode até se prender a esta ilusão por um momento, mas é apenas para depois voltar os olhos para o cadafalso que o



espera. Desta forma, o morrer não investe o sujeito absurdo de esperança e também de nenhum temor, não há um céu como prêmio, mas também não há um inferno como castigo. Assim, a vida para este homem absurdo é apenas o acaso estendido no tempo e manifesto no corpo.

Como propusemos anteriormente, nossa intenção nesta segunda parte de nosso trabalho é mostrar como a personagem Hillé de *A obscena senhora D*, após vislumbrar-se como o sujeito da derrelição, adquire o sentimento do absurdo. Assim como as relações com outro, com Deus e com o tempo, marcadas anteriormente, a relação com a morte se apresenta regida sob a ótica do pensamento absurdo.

O livro *A obscena senhora D* se inicia com um poema sobre a morte, e a posição que o eu-lírico assume diante deste inevitável componente da condição humana pode ser relacionada com a postura que a personagem central da obra assumirá mais adiante:

Para poder morrer  
 Guardo insultos e agulhas  
 Entre as sedas do luto.  
 Para poder morrer  
 Desarmo as armadilhas  
 Me estendo entre as paredes  
 Derruídas.  
 Para poder morrer  
 Visto as cambraias  
 E apascento os olhos  
 Para novas vidas.  
 Para poder morrer apetecida  
 Me cubro de promessas  
 Da memória.  
 Porque assim é preciso  
 Para que tu vivas.  
 (HILST, 2001, p. 15).

A consciência de “ser para morte” do eu-lírico pede que este assuma uma postura de calma diante da morte, há inclusive uma preparação ritualística que pode ser percebida na expressão “visto cambrais”. Esse eu-lírico ainda que recorra à possibilidade de “novas vidas”, não se esquece de que morrer significa encerrar um ciclo, recuperar “promessas da memória”. Logo, a morte se coloca como última possibilidade de fechar o ciclo da vida.

Notamos que o eu-lírico contempla a morte sem revolta, “guardo agulhas e insultos”, atitude semelhante a da personagem Hillé, com uma diferença, Hillé sabe que na morte não há transcendência. A personagem de *A obscena senhora D* acredita que o céu está vazio e em sua descrença na contemplação divina pós-morte, ela lembra os velhos monges do conto “Lázaro”:

[...] os velhos monges não querem morrer, têm medo, e isso é muito natural, eu também tenho medo porque agora sabemos toda a verdade, e sabendo toda a verdade a morte fica uma coisa bem triste, apesar de que a vida também não tem muito interesse, mas, enfim, antes, antes era belo morrer porque poderíamos vê-Lo, tocá-Lo, amá-Lo por toda a eternidade, mas agora... a morte não é nada, e por isso é sempre melhor a vida, (HILST, 2003, p. 138).

Os monges de que fala o personagem acima se assemelham a Hillé porque não têm mais a certeza de que na outra vida encontrarão um Deus. Eles temem não a morte em si, mas o deixar de existir, “a morte não é nada, e por isso é sempre melhor a vida” (HILST, 2003, p. 138). Hillé, em sua vivência absurda, não chegava a temer a morte, mas também não é uma entusiástica aguardando com alegria o fim. Sua postura diante da morte é marcada pela mesma indiferença absurda que aplica sobre o restante de sua vida.

A Senhora D é consciente e absurda e por isso mesmo está afastada das verdades religiosas tradicionais. A ideia de um céu eterno não a convence, por isso, a morte é algo que tem que ser enfrentado. Isto não quer dizer que ela deseja a morte, pelo contrário, segundo Camus: “no apego do homem à sua vida há algo mais forte de que todas as misérias do mundo.” (CAMUS, 2009, p. 21). Neste sentido, embora a vida se torne o lugar do desengano, Hillé não pensa em momento algum em suicídio, mostrando que para a lógica absurda “não há nenhuma relação entre a opinião que se tem sobre a vida e o gesto definitivo que faz para abandoná-la.” (CAMUS, 2009, p. 21).

Se o sujeito do absurdo não pode ter esperança na morte ele também não pode temê-la, assim ela se configura para ele não como uma condenação, mas sim como um destino final, fechamento de um ciclo. Hillé em seus anseios de compreensão busca entender “isso de vida e morte”. Sua dúvida existencial é semelhante à do personagem Osmo do conto de mesmo título de *Fluxo-floema*, primeiro livro ficcional de Hilst. Limitado em sua posição de sujeito

racional ele tenta, assim como Hillé, entender a dimensão da morte para o universo humano:

O mal é a morte? E a vida? Vamos pensar um pouco: o imponderável, as zonas escuras, a direção perturbadora em direção à... Em direção a quê afinal? [...] Então pensemos quando morremos morremos definitivamente ou é possível que exista uma outra realidade impossível de pensar agora por que as nossas vão até certo ponto depois não vão mais[...] (HILST, 2003, p. 87-88).

Osmo se oprime porque, do mesmo modo que Hillé, ele perscruta racionalmente a possibilidade “para além” da vida. Ele não prova por meios lógicos e não tem fé o suficiente para mergulhar na crença de outra realidade, assim a morte se coloca para ele como uma “zona escura” impossibilitada de ser iluminada pelo raciocínio humano.

Hillé em suas conversas com Ehud tenta lhe inculcar o caráter absurdo da existência como caminho para morte. Ela ao contrário do personagem Osmo não vacila diante da constatação de que a vida é trânsito para o “desaparecimento”. Osmo constata que a vida é absurda porque segue sempre um caminho perturbador, mas por medo se recusa a nomear o destino final do homem. Semelhante ao homem cotidiano ele suspende a conclusão racional pelas reticências, “em direção à...”, acredita que ignorar é a melhor forma de esquecer o óbvio. Hillé como representante absurdo acredita que não se pode esquecer a dimensão trágica da vida, por isso insiste que é preciso falar:

Ehud, por favor, queria te falar, te falar da morte de Ivan Ilitch, da solidão deste homem, desses nada do dia a dia que vão consumindo a melhor parte de nós, queria te falar do fardo quando envelhecemos, do desaparecimento, desta coisa que não existe mas é crua, é viva, o Tempo. (HILST, 2001, p. 18).

Hillé afirma a Ehud o desejo de falar sobre a morte. Escolhe como objeto de seu discurso a morte do personagem Ivan Ilitch, da novela de Tolstói. Esta morte, que parece tão distante da realidade de Hillé, é na verdade um reflexo de sua própria procura: Ivan Ilitch representa o sujeito que só se torna consciente diante da iminência da morte. A personagem desta novela passou a vida toda fazendo o que era coerente socialmente, estudou pensando no futuro, casou pensando no futuro, mas ao contemplar o próprio fim, viu que tudo fora uma ilusão, “nadas do dia a dia”

que o impediram de viver uma vida autêntica. Moribundo e desesperançado ele contempla o mundo de hipocrisia do qual fazia parte, se esforçando como todo mundo para “parecer bem”. É para esta sociedade que Hillé responde: “ninguém está bem, estamos todos morrendo”. (HILST, 2001, p.24).

Hillé sabe em sua condição absurda que cada dia que vive é um dia a menos no relógio de sua existência. Sua ideia da morte está associada a uma visão predatória do tempo, como já mencionamos no tópico acerca do tempo. Para ela o corpo humano numa morte cotidiana antecipa a morte definitiva, como diz Camus: “nesta corrida que todo dia nos precipita um pouco mais em direção à morte, o corpo mantém um dianteira irrecuperável” (CAMUS, 2009, p. 23).

Hillé ao tornar-se um sujeito da derrelição adquire a aguda consciência da morte que os demais sujeitos querem negar, no entanto a morte para ela é ainda neste momento uma vivência externa, embora se marque como iminente, é apenas um vulto na névoa das demais obsessões da personagem. É a morte de Ehad que marca para Hillé a aproximação de uma experiência da finitude, ao mesmo tempo em que lhe mostra que nem mesmo a morte de alguém tão próximo pode lhe dar a real dimensão de sua própria morte.

Antes Hillé falava da solidão e da morte de Ivan Ilitch a Ehad, mas agora é ela quem está só e é o seu ouvinte que está morto. A morte de Ehad materializa na vida de Hillé a experiência trágica antes observada na literatura. A perda de Ehad traz à memória a morte do pai de Hillé. Ehad, como já dissemos antes, representa o sujeito cotidiano, pois é ele que tenta trazer a esposa para convívio social e suas palavras estão sempre discorrendo sobre a vida prática; o pai de Hillé, por sua vez, representa o conselheiro de suas aspirações metafísicas, mas também ele constata a inutilidade do pensar lógico: “Hillé, perguntar não amansa o coração” (HILST, 2001, p. 68).

Este pai não prega como Ehad a importância da vida cotidiana, mas pede à filha que construa sua experiência empírica da vida, pede que Ehad cuide de Hillé e impeça sua busca metafísica: “não deixe faça as mesmas perguntas [...]” (HILST, 2001, p. 69). Neste sentido, tanto a morte de Ehad quanto a do pai da personagem metaforizam a condição do não pertencimento do sujeito absurdo, enquanto ser consciente de sua vida precíval e da ineficiência tanto das construções práticas quanto das metafísicas neste terreno condenado da condição humana.

Hillé após a morte de Ehud constata que nenhum procedimento lógico pode adiar o trânsito para o fim. Como o sujeito absurdo ela se dá conta que “a morte tem mãos patricias, esmagam, mas também libertam.” (CAMUS, 2009, p. 70). É preciso aceitar a irreversibilidade desta condição sem a salvação da vida eterna, é preciso viver por aquilo que a vida é em si. Esta é a única condição de liberdade, imposta pelo absurdo.

Hillé em sua consciência de ser para a morte despreza a esperança cotidiana, “esperança de outra vida que é preciso ‘merecer’” (CAMUS, 2009, p. 22), ou ainda a ilusão do transcendente ‘truque daqueles que vivem não pela vida em si, mas por alguma grande ideia que a ultrapassa, sublima, lhe dá um sentido e a trai.’” (CAMUS, 2009, p. 22).

A constatação da morte de Ehud pela personagem se dá como um pesar não porque ele esteja morto, mas sim porque ele está perdido para sempre: “morto possuído de deus é um todo de carne repulsiva, um esgarçoso de brilho e imundície.” (HILST, 2001). Hillé afirma a não possibilidade de transcendência na morte do marido e logo, o vazio de própria morte. A perda de Ehud acentua na personagem o sentimento do “estar sendo ter sido”. Hillé reconstitui o marido morto, em sua memória e nos diálogos consigo mesma, mas como ela mesma diz, Ehud agora é Hillé e suas palavras só recuperam o frenesi absurdo da personagem.

Outra particularidade em relação à morte em *A obscena senhora D* é sua ligação ao universo erótico. Bataille (1998, p. 12) reforça que há na relação entre o sexo e a morte uma tentativa de vencer o abismo da descontinuidade<sup>8</sup>. Para o pensador o erotismo guarda a conciliação entre a duração da vida e a atração pela morte, sem necessariamente pedir que o homem abdique de sua vida. Deste modo, Hillé, ao negar o sexo com o marido, nega também seu desejo de continuidade.

As múltiplas vozes discursivas da obra reforçam esta relação entre a morte e o erotismo, não como forma de ascese espiritual ao modo batailliano, mas como manifestação restrita à vida física, como no exemplo abaixo:

---

<sup>8</sup> Como descontinuidade o escritor chama a relação do homem com a divindade. O homem possui uma natureza descontínua, já que possui um corpo perecível em contraposição à ideia de uma alma imortal. Deus por sua vez, exemplifica a continuidade, pois sua natureza é imutável.



passagem à vida sem transcendência, a ponto de Hillé se questionar se aquela alma que habitava em seu corpo era de propriedade do marido: “Enquanto tu morrias eu te abraçava numa fúria alagada, numa sórdida doçura, minha alma era tua?” (HILST, 2001, p. 53).

A vivência absurda de Hillé permite “que ela se sinta alheia a sua própria vida”. Como nos diz Camus, “o homem absurdo vislumbra assim um universo ardente e gélido, transparente e limitado, no qual nada é possível mas tudo está dado, depois do qual só há desmoronamento e o nada.” (CAMUS, 2009, p. 71). Deste modo, a Senhora D constrói para si seu universo repleto de morte e limitação, mas amplo de liberdade, porque remete a uma existência única. No aquário, os peixes de papel que se diluem em contato com a água, lembram-na a todo o momento que assim como os pequenos peixes presos no aquário definham, ela no vão da escada do mundo absurdo também vai morrer.

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, não quero mais ver coisa muito viva, peixes lustrosos não, nem gerânios, maçãs romãs, nem sumos, suculências, nem laranjas. (HILST, 2001, p. 19).

Hillé escolhe como substituto do Ehud vivo, os peixes de papel pardo. Isso significa que ela escolhe uma aproximação com a morte. Para a mitologia egípcia o peixe é a representação da ambiguidade humana; na astrologia, frequentemente vemos o signo de peixes representado duplamente. Para a personagem Hillé, o duplo<sup>9</sup> mais próximo do homem é a morte, pois cada homem traz em si a sua própria morte, como um “outro-eu”, rondando os seus dias. Deste modo, representar-se como duplo, é estar consciente do trânsito para morte. Por isso, tudo em *A obscena senhora D* se reveste da duplicidade: Hillé-Senhora D; Ehud morto-Ehud vivo; Ehud vivo-pai morto; Deus-porco; Menino-porco; Senhora D-Senhora P. Cada ser existindo carrega em si o seu deixar de ser, constituindo a natureza do “estar sendo ter sido”, observada por Hilst e Heidegger.

---

<sup>9</sup> Na literatura a tradição de associar o duplo à morte vem desde o romantismo alemão. O psicanalista Otto Rank e o próprio Freud já se debruçaram sobre esta questão. Ver respectivamente: RANK, Otto. 1939. *O duplo*. Trad. Mary B. Lee. 2. ed. Rio de Janeiro: Coeditora Brasílica; e FREUD, Sigmund. O inquietante. In: \_\_\_\_\_. *Obras completas*, v. 14. Tradução: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p. 329-376.

Esta extrema consciência da vida como trânsito inevitável para a morte faz com que a personagem recuse a ilusão de qualquer coisa viva: “gerânios, maçãs, romãs” são metáforas da esperança e da cegueira do homem cotidiano que afasta de si qualquer coisa que represente sua própria morte. Hillé ao contrário cerca-se de símbolos do efêmero: “só tenho coisas baças, peixes pardos, frutas secas, sacos, ferrugem, esterco, e meu próprio barro: a carne” (HILST, 2001, p. 31). Constitui na matéria orgânica que a cerca sua consciência de “ser para a morte”.

Como já dissemos Hillé não se nega a viver, não busca o suicídio e mesmo diante de uma vida sem sentido ela continua vivendo. Sua natureza absurda não pede que ela abandone a vida; pede apenas para que ela não se integre às construções coletivas e à possibilidade de outra vida. Para o homem absurdo “o que em depois da morte é fútil” (CAMUS, 2009, p. 84). Assim, Hillé não vê a morte como desejável, apenas como fim para tudo, completude do ciclo absurdo que foi o existir:

[...] morta sim é que estarei inteira, acabada, pronta como fui pensada pelo inominável tão desrosteado, morta serei fiel a um pensado que eu não soube ser, morta talvez tenha a cor que sempre quis [...] acabados nós dois, perfeitíssimos porque mortos [...]. (HILST, 2001, p. 79).

Mostrando a incerteza absurda, contra a afirmação de Hillé o pai da personagem alerta: “Hillé minha filha, boas e vadias e solenes ilusões” (HILST, 2001, p. 80). Ou seja, a morte finaliza a vida, isto é certo, mas isto não deve nunca ser visto como uma esperança, pois nada será esclarecido. Morta, Hillé deixará de ser o “enrodilhado-perguntante”, no entanto, embora tenha suas questões respondidas não terá um corpo para escutá-las.

Esse posicionamento sobre a morte como finitude do ciclo humano não é único de Hillé. Este é um questionamento que retoma a reflexão de Osmo, sobre a morte como possibilidade de conhecermos o todo da vida humana. Ele afirma: “Quem sabe se na morte adquirimos uma outra dimensão mais viva do que esta aparente dimensão da vida? Será possível que é preciso morrer para conhecer o todo de nossa extensa dimensão?” (HILST, 2003, p. 88).

O fato é que, se Hillé morre, não é por que ela queira, mas porque é inevitável abdicar deste valor da condição humana. Sua morte, no entanto não soluciona o problema de sua existência. O Deus que Hillé encontra do outro lado, como já dissemos, é apenas o “Porco-menino”, ou seja, sua aspiração humana do



divino, mostrando que os monges de “Lázaro” estavam certos: também na morte não se pode tocar o grande Ele.

Resta ainda assinalar que a morte de Hillé não se dá como uma certeza, pois a complexidade do discurso final da personagem não nos permite sabermos se afinal ela morre, ou se apenas imagina sua morte. Com isso afirmam-se duas coisas sobre as quais Camus já alertou: a primeira é que nenhum sujeito pode vivenciar a própria morte; a segunda é que em se tratando de uma obra onde reine o absurdo: nunca há certezas.

## 5.5 DEVANEIOS POÉTICOS: UMA LINGUAGEM NO VÃO DO SER

Anteriormente constatamos que o sujeito hilstiano - este que ora denominamos sujeito da derrelição, ora sujeito absurdo - em seu processo de ruptura com o mundo e consigo mesmo, modifica também a forma de se relacionar com o outro, com Deus, com o tempo e com a morte. Este novo homem perde seus valores tradicionais e isto repercute na necessidade de uma nova linguagem que dê a dimensão desta ruptura do eu.

Em todos os processos do absurdo deflagrados anteriormente, o homem nega a tradição e a transcendência e mergulha no tempo do agora. O eterno não mais se apresenta para ele como a luz que ilumina sua condição humana. A linguagem enquanto elemento da condição humana também se reveste do caráter absurdo. Esta é uma constatação que assumimos por conta e risco, dando um passo para além de *O mito de Sísifo*, pois o ensaio de Camus não se debruça especificamente sobre a relação do homem com a linguagem, ainda que empreenda uma profunda análise da linguagem do romance como modo do absurdo. Mas neste caso, Camus trata muito mais do conteúdo, do que da forma de expressão do sujeito absurdo.

Assim, neste último tópico queremos entender em que medida a personagem Hillé, ao exprimir seu universo multifacetado, demanda da autora Hilst certos procedimentos textuais e formais.

Ao analisarmos a linguagem de Hillé verificamos que esta assume um papel extremamente importante na resignificação absurda do mundo. Além de permear as relações com os demais elementos (o outro, Deus, a morte e o tempo),

ela mesma se coloca como um elemento autônomo, enquanto modo de expressão da revolta absurda contra a cotidianeidade da linguagem do outro.

Hillé ao manifestar-se como sujeito do absurdo requer de Hilda Hilst uma série de procedimentos, sem os quais a difícil expressão da personagem não seria possível. Deste modo, podemos dizer que *A obscena senhora D* espelha nas próprias escolhas linguísticas e formais da autora a necessidade de autonomia da personagem e traz à própria formação da novela uma aguda consciência de metalinguagem.

Hilda Hilst, como em outros livros anteriores, lança mão de uma série de artifícios linguísticos que tentam empreender o diálogo quase impossível da personagem com o leitor. Nesta narrativa mais uma vez a autora se desdobra para construir formalmente o caráter de derrelição do sujeito Hillé.

Hillé é, como vimos, o sujeito fragmentado que não consegue definir sua existência pelo viés da maioria. Embora reflita constantemente sobre si, pouco tem de concreto a falar sobre sua relação com o mundo. A ideia de um tempo cíclico não a convence, assim não há no seu discurso uma clara delimitação do passado, do presente ou do futuro. Ela articula suas considerações em um eterno agora. No nível da obra isto leva ao rompimento da própria estrutura narrativa que se espera da leitura de uma novela. Cavalcanti pensando sobre a estrutura da obra afirma:

Não há uma linguagem-espelho, a verossimilhança não é um absoluto, o enredo não é elemento narrativo fundamental, as personagens não são desenvolvidas, o tempo não é demarcado, a linguagem não é canônica. Não há, portanto, ilusão de realidade, o real é a impossibilidade de sua própria tradução. (CAVALCANTI, 2010, p. 68).

Cavalcanti reforça o caráter experimental de *A obscena senhora D*, apontando a ausência de verossimilhança, a indeterminação do tempo cronológico, a falta de profundidade dos personagens e a escolha linguística como elementos principais desta inovação. O pesquisador fala também da inexistência de “uma linguagem-espelho”, de fato, a linguagem hilstiana não se constitui como reflexo de uma realidade, apenas como uma refração do universo multifacetado do próprio sujeito. É, neste sentido que nos ocorre a metáfora do espelho quebrado para falar desta relação da obra com a realidade. Em *A obscena senhora D*, é como se

estivéssemos diante de um espelho partido em muitos pedaços, onde cada parte mostra a visão de mundo de um dos fragmentos do sujeito. A linguagem articula não para um retorno à unidade, mas para uma vivência das múltiplas facetas deste eu.

Assim, o sujeito absurdo é um ser fragmentado que não busca recompor o todo, pois está consciente que o todo nunca existiu. Ele aceita esta impossibilidade com desesperança e revive em cada fragmento sua experiência do mundo.

Em *A obscena senhora D*, tudo reflete a indeterminação do sujeito Hillé, pois tudo está fragmentado. Esta falta de unidade do eu repercute na impossibilidade de diálogo com outro. Pois não se sabe qual dos fragmentos do sujeito se impõe para o discurso e a qual fragmento do outro ele dirige seu discurso. Assim a linguagem dos personagens articula-se por meio de um excesso de fluxo de consciência, no qual se misturam as vozes, mas não se diferenciam as vivências. Todos são Hillé e ninguém é Hillé, lembrando o que Heidegger diz sobre a impossibilidade de construção da unidade do eu no mundo dominado pelo discurso arbitrário dos outros.

Em *A obscena senhora D* encontramos um narrador esfacelado, múltiplo e inconstante e que desloca para o texto sua personalidade paradoxal gerando uma ficção não linear, onde o processo narrativo representa a própria confusão e fragmentação da identidade da personagem.

Para Cavalcanti, o caráter isolado de Hillé decorre de sua busca existencial, sendo que isto contribui para perda da unidade narrativa:

A obra apresenta um enredo rarefeito, ao longo do qual as personagens não adquirem em momento alguma consistência, sucedendo-se velozmente como interferências no fluxo narrativo, uma vez que são transformadas em projeções de uma voz obsessiva e obcecada com o seu próprio ser-no-mundo. A proliferação de vozes no lugar marcado para o narrador quebra a expectativa de uma estória a ser lida e impossibilita o adensamento psicológico das personagens. (CAVALCANTI, 2010, p. 78).

Araújo (2009), por sua vez, aponta a crise da narrativa na obra de Hilst como uma marca da dita contemporaneidade. Esta crise na narrativa de Hilst, apontada pelos pesquisadores, consolida outra característica da obra absurda: sua falta de "ação". Como diz Camus, estas obras não pensam o futuro. O narrador tem muito a dizer, mas sua experiência é tão pessoal e confusa que não leva ao

desenvolvimento da ação na narrativa, pelo contrário, ela sempre projeta o eterno agora de suas dúvidas e jamais avança para além do fluxo de consciência da própria personagem.

A obra *A obscena senhora D*, enquanto modo de crise da narrativa, nega a ação e se propõe à recordação, caráter essencial do universo lírico, segundo Emil Staiger (1975, p. 79). Neste sentido a obra hilstiana se aproxima mais uma vez de Heidegger e suas reflexões acerca da poesia. É a linguagem lírica que recobre a “opacidade” das buscas do sujeito hilstiano por sua essência. A este respeito, Queiroz nos fala:

A ideia de opacidade do discurso hilstiano diz respeito não apenas aos temas com os quais trabalha, mas sobretudo à sua linguagem literária, responsável pelo que chamei de 'força de repulsão', na medida em que sua engrenagem é movida, já se disse, a marteladas. Se, por um lado, tal discurso articula-se em meio a perguntas de vigorosa ressonância filosófica, religiosa e mística, no sentido de busca por uma transcendência que supere os vazios inerentes à condição humana, utilizando então uma dicção culta, não raro de alto lirismo e de metáforas inaugurais, por outro lado, quando as respostas a tais perguntas falham – e elas falham quase sempre –, a ira incontida, a fúria e a iconoclastia apossam-se do discurso, e a frase será então uma torrente incontornável e incontrolável de impropérios, de imagens coprológicas, de blasfêmias. Tal processo ocorre sem mediações, de modo que o leitor se vê numa montanha russa, em alta velocidade, de onde não pode descer – ao menos enquanto viger seu pacto com a leitura. (QUEIROZ, 2000, p.19)

Como fala Queiroz, em Hilst esta necessidade de responder as questões essenciais do ser, além da possibilidade poética, gera a revolta cotidiana expressa no discurso coprológico. Assim, o discurso lírico não se apresenta como um fim, uma solução da consciência absurda, mas como um possível caminho, entre a revolta e o silêncio. Segundo Cavalcanti:

[...] o ponto de inflexão da linguagem em seu próprio negativo ao promoverem uma fuga do humano do território do nomeável, em que se constitui como forma precária e perecível, para o do inominável, de onde completude e eternidade acenam, inatingíveis. Instala-se, desse modo, desde o início, a violenta tensão capaz de criar tanto a vida seccionada de Hillé em relação à sociedade, quanto cindir de modo violento a sua autoconsciência, impactada entre o conhecimento e impossibilidade. (CAVALCANTI, 2010, p. 194).

Este “ponto de inflexão da linguagem em seu próprio negativo”, de que fala Cavalcanti, decorre da impossibilidade de se chegar à verdade por mais que se escolha um discurso conceitual. Para Hillé é preciso buscar uma linguagem mais particular, livre do discurso da maioria. Ainda que ela tenha a consciência de que mesmo a radicalidade lírica não possibilita qualquer salvamento ou reconstituição da unidade perdida, esse universo linguístico da personagem se torna o único lugar em que tanto o lírico quanto a revolta ainda podem conviver. A experiência da linguagem não retira Hillé do deserto da condição humana, mas projeta um oásis de singular beleza. Lembrando a ideia de Camus: a linguagem poética não cura Hillé, apenas a ensina a conviver com seus próprios males. Por isto a personagem insiste nesta tarefa, ainda que ela lhe pareça infrutífera:

[...] porisso falo falo, para te exorcizar, porisso trabalho com as palavras, também para me exorcizar a mim, quebram-se os duros do abismo, um nascível irrompe nessa molhadura de fonemas, sílabas, um nascível de luz, ausente de angústia [...] (HILST, 2001, p. 55).

Para a Senhora D, trabalhar com as palavras é uma forma de exorcizar-se a si mesma, no sentido de ignorar o demônio da incompletude e indeterminação do eu por meio de um ritual de depuração da linguagem. Em *A obscena senhora D* a linguagem poética é uma particularidade do discurso do sujeito consigo mesmo. Para o discurso com o outro, com os vizinhos, com o padre, impera o discurso da revolta, dos improperios e xingamentos. Mostrando que a experiência poética só pode auxiliar o homem em suas relações intrínsecas consigo mesmo.

Nesta obra hilstiana, o falatório recobre a falta de sentido, a impossibilidade de se chegar à essência das coisas, mas também marca o desejo de refazer o percurso em direção ao ser, assim: “rompendo com os limites impostos pela estreiteza de um cotidiano repetitivo e amorfo sua ficção deixa ouvir o tumulto interior ali sufocado [...]” (COELHO, 1993, p. 215). Esta linguagem se apresenta como a tentativa de restabelecer “o equilíbrio entre a evidência e o lirismo” de que fala Camus (2009, p.18), e que permitiriam ao homem absurdo “aceder ao mesmo tempo à clareza e à emoção” (CAMUS, 2009, p. 18). Demovido de seu lugar confortável de sujeito que se conhece por meio da quebra de valores tradicionais, o sujeito absurdo tenta efetivar a compreensão de si por meio da linguagem multifacetada e lírica, último lugar em que se reconhece.

Hillé como os personagens de Beckett sente uma profunda necessidade de falar, ainda que tenha dificuldade de comunicar claramente seus pensamentos. Ela fala o tempo todo, sobre si mesma, sobre Deus, sobre a morte, o tempo, etc. E, constantemente ela se ressentida da insuficiência entre o sentir e o dizer:

[...] o esfarinhado no corpo da alma agora, papéis sobre a mesa, palavras grudadas à página, garras, frias meu Deus, nada me entra na alma, palavras grudadas à página, nenhuma se solta para agarrar meu coração, tantos livros e nada no meu peito, tantas verdades e nenhuma em mim, o ouro das verdades onde está? Que coisas procurei? que sofrido em mim se fez matéria viva? que fogo, Hillé, é esse que sai das iluminuras, folheia, vamos, toca [...]” ( HILST, 2001, p. 51-52).

Hillé deseja compreender sua realidade fragmentada e para isso ela lança mão de uma linguagem não no sentido utilitário, pois é preciso chegar à palavra primordial livre do “falatório” histórico. Ela recusa as palavras dos livros, pois estas são “palavras grudadas á pagina, nenhuma se solta para agarrar meu coração”, diz a personagem, consciente de que a experiência linguística ultrapassa os limites do escrever e ler.

Para a personagem falar é tentar restabelecer o equilíbrio. Habitando em um mundo que não compreende, sua linguagem funciona como uma terapia, que não a cura, é certo, mas a ajuda a conviver com sua doença. Hillé tenta “cristalizar na palavra o instante, traduzir com lúcidos parâmetros centelha e nojo” (HILST, 2001, p.50). Para ela, o primeiro passo para chegar à essência de si é estar consciente do divórcio do eu e do mundo. E esta consciência passa por sua experiência com a linguagem.

Atualmente muito se fala da fragmentação do sujeito e da linguagem como forma de reorganização do mundo deste sujeito, pois pela linguagem o inconsciente fala. A Senhora D busca este autoconhecimento por meio da linguagem. Ela tem consciência de que esta é a chave que abre a porta em direção à “essência”. Para a personagem, a palavra é a única possibilidade de vislumbrar ainda que obscuramente algum conhecimento: “Que palavra, que palavra? CONHECIMENTO, Hillé ainda posso vê-la, CONHECIMENTO sendo sufocada por uns fios finos e de matéria densa” (HILST, 2001, p. 7).

Para a Psicanálise, as palavras teriam o papel e externalizar os dramas inconscientes. Hillé mostra que nem sempre o discurso psicanalítico é coerente em dar as respostas para o eu dissoluto, por isso a personagem se identifica com Tausk:

Revisito, repasseio, passeio novamente em nova visita paisagens e corpo, eu teria amado Franz K, riríamos, leríamos juntos com Max e Milena nossos textos bizarros, e cartas, conferências, segredos em voz alta, eu teria amado Tausk e teríamos nos matado juntos, tiro e força, dois corpos mutilados, teus olhos, Tausk, teus maxilares, tua alma, Victor, toda tua perdição, nunca haveria respostas, nunca, anotaríamos em roxo nossas irrespondíveis perguntas, tudo uma só pergunta assinado: Tausk-Hillé. E sobre as tumbas esse mesmo sinal em granito rosa, majestoso, ao redor umas sempre-vivas, uns lírios quem sabe, uns espinhos para Lou e Freud se machucarem, ah, não viriam, isso sabemos [...] (HILST, 2001, p. 44).

Victor Tausk, citado por Hillé, foi psicanalista do círculo de Freud e amante de Lou Salomé, também integrante do círculo freudiano. Segundo Paul Roazen (1995), Tausk procura o estudo psicanalítico justamente querendo apontar soluções para seu desequilíbrio, o que consegue por certo tempo. Após afastar-se de Freud e Lou Salomé, Victor Tausk se suicida. Para o biógrafo a causa do desatino de Tausk é o duplo abandono de Freud e Salomé, observação também enfatizada pela personagem hilstiana na imagem da possível vingança dos espinhos ferindo os antigos companheiros, “uns espinhos para Lou e Freud se machucarem”.

Hillé se compara a Tausk porque tem consciência da importância da linguagem no salvamento do eu, mas mostra também que não é qualquer linguagem que salva. Tausk dominava a linguagem psicanalítica, mas não conseguiu as repostas que queria. Sua salvação talvez dependesse mais das cartas líricas de Lou-Salomé do que do discurso acadêmico da psicanálise.

Hillé aponta que nem sempre a palavra consegue salvar o eu absurdo, pelo contrário, muitas vezes cabe a ela acentuar a dissolução do homem com o mundo: “Sessenta anos. Ela Hillé revisita, repasseia suas perguntas, seu corpo. Como é que foi isso de Rimbaud carregando ouro? Judiou do corpo?” (HILST, 2001, p. 43). Hillé cita o caso do brilhante poeta francês que abandonou o mundo das letras para trabalhar na África. Este seria um dos exemplos de que a consciência da palavra pode desorganizar o mundo do sujeito. Hillé, mostra que é preciso o equilíbrio entre “as perguntas” e o “corpo”, entre “o lirismo e a clareza”.

Nem Tausk nem Rimbaud conseguiram este equilíbrio: Tausk abandona tanto o lirismo quanto a clareza porque se suicida e Rimbaud abandona a palavra poética para imergir na experiência do corpo, buscando na experiência física a clareza.

Hillé quer aprender a conviver com sua falta de unidade, com sua impossibilidade de transcendência, para isso precisa conviver com o corpo e com a palavra. Hillé é um sujeito em fragmentos e sua linguagem também espelha este esfacelamento. Cada palavra está fora do seu lugar e precisa ser constantemente reconstituída pelo leitor. A experiência pessoal da personagem reconstituída por meio de fragmentos, transfere-se para o discurso, ele também impossível de ser efetivado como um todo integral. Isto garante uma infinidade de interpretações à obra. Segundo Cavalcanti:

A desreferencialização do sujeito espatifa o espelho. Sujeito, narrador e narração fragmentam-se. Só na linguagem os cacos, vazios de significados, transformados em significantes lançam imagens de novas possibilidades de leitura e produção de sentido. O espaço de proliferação de uma nova poética apontada por Hilda Hilst é o espaço do excedente, da margem, é o lixo, o lugar do excesso, do abscesso, do sujo, do rejeitado, do fora de uso. É fora do comércio das palavras que as palavras vigem. É fora do utilitário, do finalístico e do funcional que a arte avança e funda uma outra realidade. (CAVALCANTI, 2010, p. 209-210).

Como enfatiza Cavalcanti, essa multiplicidade de sentidos torna a obra de Hilst rica em significação poética, ao mesmo tempo em que a afasta de uma linguagem afeita ao pragmatismo cotidiano. Por isso, sua obra se configura também como o espaço daquilo que está à margem, daquilo que deve ser rejeitado. Nela, o leitor não encontra a representação mimética da sua realidade, nem as respostas para os questionamentos metafísicos da personagem.

Hillé tenta reconstruir o caminho em direção ao “ser”, inicialmente por um meio lógico, o que resulta num extremo fracasso. Assim a própria obra por meio de sua estruturação mostra que o mundo alógico da personagem exige uma escrita alógica. Se o pensamento de Hillé não é linear, a obra também não pode ser. O mundo absurdo de Hillé exige que ela abandone o pensamento racional, por isso a personagem desenvolve uma linguagem poética (discurso que sempre foi deixado à margem pela tradição). Neste sentido, o lirismo empregado na tentativa de dar significação a sua vida, funcionaria como um “pensamento bastardo”. A fragmentação do sujeito uno e racional impossibilita a narração, assim uma



multiplicidade de “eus líricos” assumem a função de comunicar os estados destes diversos “eus” dissolutos, que outrora era ocupada pelo narrador. Cada um tem suas similaridades e diferenças com a personagem principal: todos são e não são Hillé. Como já dissemos, em *A obscena senhora D* todas as figuras reforçam a falta de unidade do eu. Tudo é duplo ou múltiplo. Hillé, por exemplo, é também Senhora D, Senhora P, Ehud.

Como já dissemos, esta multiplicidade poética assumida pela personagem repercute a busca de retornar à essência da condição humana antes da linguagem conceito. A linguagem de Hillé não se parece em nada com a linguagem cotidiana das atribuições sociais. No interior de seu discurso abundam, por exemplo, expressões de diversos idiomas, mostrando a insuficiência de todas as línguas em responder questões essenciais da condição humana:

Há uns vivos lá dentro além da palavra, expressam-se mas não compreendo, pulsam, respiram, há um código no centro, um grande umbigo, dilata-se, tenta falar comigo, espio-me curvada, windsflowers atonished, my name is Hillé, mein name madame D, Ehud my husband, mio marito, mi hombre, o que é um homem? (HILST, 2001, p. 21-22).

Hillé inquire por meio dos diversos idiomas inglês, alemão, italiano, espanhol, português, mas em se tratando de responder à questão inicial “o que é um homem?”, todas as línguas falham, pois apresentam sua definição baseadas em conceitos. Para Hillé, as palavras “husband”, “marito”, “hombre” refletem apenas a determinação social do sujeito homem, mostrando que para “além da palavra” nada mais resta. Para chegar ao “código no centro”, ao “grande umbigo”, símbolo do ser primordial, é preciso ir “além da palavra” conceito, contemplar o mundo não pelo meio racional, mas pelo meio lírico. Não se deve usar somente a lógica das perguntas, pois como dizia o pai de Hillé: “perguntar não amansa o coração”, deve-se, antes, sondar “a verdade” por meio de um “voltar ao coração”.

Na condição de sujeito da derrelição, Hillé descobre-se como “[...] um livro tentando olhar-se e ler-se” (HILST, 2001, p. 58). Esta imagem recupera primeiramente, a questão heideggeriana do ser-no-mundo, já amplamente explorada em nosso trabalho e que enfatiza justamente a impossibilidade do homem de chegar a sua essência, pois ele é sempre objeto e sujeito desta procura; em segundo lugar,

tal imagem direciona para um dos conceitos do surrealismo, que é a elisão sujeito-objeto.

Octávio Paz pensando acerca do surrealismo bretoniano aponta que para esta estética o papel do sujeito (homem que fala) não está de modo algum separado do objeto (a palavra falada), pois “o homem que fala de verdade, não diz nada que seja seu: por sua boca fala a linguagem”. (PAZ, 1972, p. 222). Consciente ou não, Paz recupera Heidegger. Vejamos: “não falamos simplesmente a linguagem. Falamos a partir da linguagem. Isso só nos é possível porque já sempre pertencemos à linguagem.” (HEIDEGGER, 2003, p. 118). Para Heidegger a verdadeira experiência com a linguagem pressupõe nos entregarmos: “sofrer, receber o que nos vem ao encontro, harmonizando-nos e sintonizando-nos com ele” (p.121). Ou seja, nesta experiência autêntica com a linguagem, sujeito e objeto não devem estar separados.

Paz aponta a importância e singularidade que a palavra assume para os surrealistas (para eles, o homem não descende do “singe”, mas do “signe”). Segundo ele: “Pela palavra podemos ter acesso ao reino perdido e recuperar antigos poderes [...]” (PAZ, 1972, p. 222). Esta importância atribuída à palavra, como elo capaz de promover um retorno ao que ficou esquecido, aproxima mais uma vez de Heidegger. No entanto, não é qualquer palavra que pode ocupar esta função, mas somente a palavra capaz de aniquilar a consciência racional.

Neste sentido, tanto para Heidegger quanto para os surrealistas a palavra poética é a que melhor cumpre esta função, e é neste momento que tanto a estética bretoniana quanto a filosofia heideggeriana convergem para a obra de Hilst, pois ali claramente a abundância lírica surge para aniquilar a consciência racional e inútil da personagem em seu desejo de respostas. Hillé vai do desejo de clareza ao lirismo: “[...] como posso saber se alma não compreende? [...] turva e inundada de ti repetia palavras: rocio, júbilo, hermosura, remolino, sconvolgente, Hillé sconvulsulata, Hillé perduta [...]” (HILST, 2001, p. 55). As palavras que emergem do discurso de Hillé aparentemente pouco têm de lógicas, mas são repletas de poeticidade. Por sua sonoridade, são palavras repletas de “leveza e carranquez”.

É preciso salientar que não estamos em momento algum chamando a obra hilstiana de surrealista, ou filiando-a à filosofia de Heidegger. Estamos apontando somente que tanto o surrealismo quanto o estudo acerca da linguagem efetivado por Heidegger apontam o lírico como um possível caminho para o homem

sem esperanças do século XX. O próprio Paz (1972, p. 222) salienta que: “A poesia não salva o eu do poeta: dissolve-o na realidade mais vasta e poderosa da fala. O exercício da poesia exige o abandono, a renúncia do eu”. Desta forma, se há um terreno propício para o lírico, este terreno é o da desilusão metafísica apresentada por Hillé, sendo o direcionamento poético o caminho natural do homem racional desiludido.

Os surrealistas, especialmente Breton, elegem o sonho como o nascedouro ideal da palavra pura, pois ali o excesso de consciência se ausenta. Hillé enquanto sujeito absurdo não precisa do subterfúgio do sonho para provar um mundo repleto de irracionalidade. O sonho leva a uma epifania momentânea, o absurdo traz consigo uma epifania permanente.

Hillé enquanto metáfora de livro tentando se ler nega a inscrição de sujeito e objeto antes dada pela tradição e inscreve no próprio corpo, no existir cotidiano, sua dimensão poética. Por isso o texto de Hilst abunda em traços líricos que recobrem desde a estrutura ficcional em aberto, até o apelo visual e sonoro que as figuras de linguagem e de estilo dão ao discurso de Hillé.

Nas descrições que faz de si e do mundo a Senhora D utiliza-se de um sem-número de comparações, metáforas, metonímias. Para falar de sua impossibilidade de unidade, se compara a um músico que toca sozinho parte de uma partitura:

Hillé emoções desmedidas, fogo e sepultura, e falas falas, desperdícios a vida foi, Hillé, como se eu tocasse sozinho um instrumento, qualquer um, baixo, flautim, pistão, oboé, como se eu tocasse sozinho apenas um momento da partitura, mas o concerto todo onde esta? (HILST, 2001, p. 71).

Ou então, a um sujeito que segura uma corda sobre o abismo:

Desperdícios sim, tentar compor o discurso sem saber do seu começo e do seu fim ou o por quê de tentar-se situar, é como segurar uma corda sobre o centro do abismo e nem saber como é que se foi parar ali, se vamos para a esquerda ou para a direita, ao redor névoa[...]. (HILST, 2001, p. 72).

Ela recorre às mais diversas metáforas para falar de sua condição, ela é a árvore de juncos torcidos, a grossa artéria, a porca. O próprio epíteto,

Senhora D, metaforiza sua condição conforme já enfatizamos: “E para Ehud, Hillé foi apenas uma letra D, primeira de Derrelição, doce curva comprimindo uma haste, verticalidade sempre reprimida, cancela, trinco, cadeado.” (HILST, 2001, p. 31).

No interior do texto hilstiano abundam as aliteraões: “Sorrio diante da megalômana. Sedutora. Fêmea e força. E contínuo no roteiro da saudade dos meus mínimos. (HILST, 2001, p. 83), ou ainda: “Um ser que se descasca. Sem Deus. Sinistrosa. Vai rebrilhar escura no seu osso”. (HILST, 2001, p. 81). Essas escolhas linguísticas reforçam a poeticidade da palavra para além do cotidiano do homem comum.

Outra marca lírica do texto hilstiano são as imagens sinestésicas, que reforçam o caráter de imersão do sujeito absurdo nas sensações do corpo. Estas construções substituem a racionalidade da linguagem cotidiana e revestem a experiência empírica do sujeito de significação poética, como nos exemplos: “azul seboso”, “esquecendo a cor do tempo”, “sons da cor”, “cegueira silenciosa”, “aguadura”, “tardes-amora”, entre outras.

Em um universo em que tudo se fragmenta e se duplica mostrando a impossibilidade de unidade, a linguagem poética de Hillé por sua ampla possibilidade de leitura assume um papel também de duplo da condição humana. Hillé é o sujeito que aspira a verdade das coisas, mas só se aproxima desta verdade por meio das sensações do eu, transpostas em lirismo. Por isso em sua arca escolhe palavras para levar consigo:

Lúrida cara, arranjo nomes, palavras para guardar na arca? Que arca? Não disseram isso? Porque guardei palavras numa grande arca e as levarei comigo, não disseram isso em algum lugar? Então guarda para tua arca: lúrido, undívago, intáctil. (HILST, 2001, p. 81).

Ela escolhe não quaisquer palavras, mas justamente as palavras que dão a dimensão de sua condição de “atormentado ser humano” (HILST, 2001, p. 88): “lúrido”, “undívago”, e “intáctil” são adjetivos que referem com poeticidade ao que é respectivamente obscuro, que vagueia sobre as ondas e não se pode tocar. Para Hillé, as palavras são os únicos objetos de valor que devem ser preservados, pois é por meio destas palavras que o indivíduo ainda vislumbra uma possibilidade de salvamento dos múltiplos fragmentos do eu.

Neste sentido, podemos afirmar que na consciência da Senhora D prosa ficcional e a poesia têm suas fronteiras diluídas. Para Nelly Novaes Coelho (1993, p. 217) a obra de Hilst apresenta-se como:

Ponte-cume da tensão dialética, confluência da invenção literária com a indagação metafísica (que desde fluxofloema se manifesta como impulso geratriz das ficções hilstianas), A obscena senhora D condensa/ cristaliza o momento-assombro em que o homem se sabe até as vísceras, destinado a ser passagem(entre Deus e a vida em ato), mas não consegue descobrir a grandeza deste destino, por que permanecem no oculto as respostas para o porque estou aqui? De onde vim? Para onde vou?

A consciência da impossibilidade de respostas no fim do caminho não impede que a personagem tente refazer o percurso. Neste sentido é a natureza lírica da personagem e não sua razão metafísica que se coloca como ponte em direção ao “ser”:

[...] um livro tentando olhar-se e ler-se, um sonho caminhando, uma ponte enterrada, isso é muito triste, uma ponte enterrada. Cisão, esfacelamento. Um oco ardente de luz, o nome das coisas, quem tem o nome das coisas? (HILST, 2001, p. 58).

Colocar-se a caminho é saber da natureza oculta das coisas, mas ainda assim insistir e desenterrar a ponte que leva ao mundo antes da nomeação, antes do conceito, da escrita do outro. Neste sentido, a poesia é a linguagem que melhor permite efetivar este percurso, pois conforme enfatiza Heidegger:

A própria linguagem é Poesia em sentido essencial. Mas, porque a linguagem é o acontecimento em que, para o homem, o ente como ente se abre, a poesia, a Poesia em sentido estrito, é a Poesia mais original, no sentido do essencial. A linguagem não é, por isso, Poesia, por ser a poesia primordial (Urpoesie), mas a poesia acontece na linguagem, porque esta guarda a essência original da Poesia. (2004, p. 59-60).

Hillé por meio de sua verve poética não soluciona as suas questões existenciais, isto é certo. No entanto, ilumina com a beleza da palavra sua existência no “vão da escada”. Por meio do lirismo, a personagem pode voltar-se para si e contemplar-se enquanto sujeito livre da influência coletiva. Se as palavras coprológicas vociferadas contra os vizinhos e contra Deus denotam a revolta e ainda

o desejo de entendimento, as palavras poéticas só podem ser direcionadas para si, no sentido de estabelecer uma ponte íntima com sua essência.

Estes momentos líricos permitem que o sujeito se livre do tempo e dobre-se sobre sua própria e autêntica experiência. Este é o único espaço em que ele pode ser objeto e sujeito: o homem que lê o livro e o próprio livro. Por isso que para Heidegger este é o momento em que o homem ascende à “morada do ser”.

O fato é que ao final de *A obscena senhora D* cada vez mais o indivíduo Hillé, aquele que narra, perde sua função e perde a si mesmo em meio à linguagem. O sujeito fragmentado se dissolve nas palavras:

Incrível sol morrendo  
Noite dor daqui a pouco  
Luz palidez amanhã  
Estranho cães sabem (HILST, 2001, p. 89).

Enquanto leitores, ficamos sem saber o que houve com Hillé, pois ela se ausenta da narração, apenas uma voz indeterminada nos diz que Hillé “adquiriu compreensão”. Terá sido a perda da unidade que garantiu a tão sonhada compreensão à personagem? Ou o seu mergulho lírico, que de fato a levou à “morada do ser”?

## CONCLUSÃO

Numa obra tão múltipla de significados como a de Hilda Hilst é difícil e arriscado dizer que concluímos alguma coisa, por isso gostei bastante quando me deparei com uma tese acerca de Hilst em que o autor nomeou sua conclusão como “reintrodução”. O fato é que, a cada leitura que fazemos da obra *A obscena senhora D*, sentimos que ainda há muito a dizer.

Em nossa dissertação partimos do texto hilstiano buscando fazer uma ligação com o pensamento filosófico, primeiro porque a própria autora tramitou muito por essas fronteiras entre a Literatura e a Filosofia, enquanto leitora regular de obras dos dois campos. Segundo porque, embora sua obra flerte constantemente com temáticas muito exploradas pela Filosofia, ainda são poucos trabalhos que se debruçam sobre esta relação. Ainda que importantes estas razões são secundárias à nossa escolha.

A apropriação do discurso filosófico nos surgiu quase como um imperativo de análise, desde nossa primeira leitura da obra de Hilst em questão. Como já dissemos anteriormente, o próprio texto hilstiano espalha suas raízes pelo campo da filosofia, especificamente da chamada metafísica.

Diante de uma multiplicidade de diálogos com vários autores-filósofos, restou-nos escolher aqueles que dariam maior unidade ao trabalho. Os nomes de Aristóteles e Heidegger nos surgem como imprescindíveis num primeiro momento, pois os epítetos com os quais a personagem é nomeada referem-se a termos bastante usuais na obra destes autores. Hillé e Senhora D(D de derrelição) referem-se respectivamente aos termos *hylé* e *Geworfenheit* de Aristóteles e Heidegger.

Além da ligação com estes autores via significante (Hillé/*hyle*, Senhora D/derrelição), observamos desde nossa primeira leitura uma similaridade entre as ações da personagem e os chamados sujeitos absurdos, consagrados nas obras do argelino Albert Camus, um misto de filósofo e escritor.

Desta maneira foi decidido que o nosso percurso de análise da obra via filosofia iria de Aristóteles a Camus, passando por Heidegger. E deste modo foi feito. Os discursos destes autores puderam ser vistos como complementares, pois todos focam a questão da dificuldade de se estabelecer a “essência” das coisas. Aristóteles, neste sentido é o mais positivo dos três, pois por meio de sua concepção

de matéria acreditava que a essência existiria no ato puro e repercutiria nos demais seres, ainda que não pudesse ser vista, pois a matéria não comportaria uma forma.

Este pensamento como vimos orientou a concepção cristã de Deus e da própria ideia da alma. Na sociedade ocidental este pensamento se enraizou no inconsciente coletivo e deu origem à aspiração da essência metafísica. Heidegger vai combater esta ideia, pois para ele é impossível afirmar que o homem tem uma essência, em razão da falta de procedimentos ontológicos e ônticos para provar tal questão. Para o filósofo alemão, o homem deve se conceber como um ser-lançado, no sentido em que desde que vem ao mundo ele tem sua natureza encoberta. Assim, o homem não é um ser metafísico, mas um ser da derrelição, fruto de um eterno abandono.

Como sujeito histórico, o homem está na dependência do tempo e não pode voltar ao momento de sua origem. Desta forma, a condição de “ser-lançado” exige que o homem assuma sua limitação racional e aceite que todas as verdades pelas quais tem vivido não passam de construções que encobrem a impossibilidade. Heidegger não explica como o homem chega a tais considerações e nem aponta quais sejam as reais consequências disto para a vida cotidiana, exceto ao pensar sobre a morte, mais ainda aí ele trata de uma questão ontológica.

Albert Camus é quem vai marcar claramente o que esta consciência de abandono trará para a vida cotidiana do homem. Por meio de seus personagens, Camus mostrará o que ocorre quando o homem se dá conta de que entre ele e o mundo há desde sempre um profundo divórcio. Camus não fala da condição de “ser-lançado”, mas entende que o homem não pode reconstituir por meios lógicos sua experiência primordial no mundo, sendo neste sentido que ele se aproxima de Heidegger.

Hillé, a personagem de Hilst, desde sempre é um sujeito questionador, mas a parte disso, ela ainda consegue se integrar à vida cotidiana, cumprir suas obrigações com o marido e com a sociedade, comungar na igreja. No entanto, em dado momento, por meio de procedimentos racionais ela verifica que a vida que até então levava está repleta de falsidade. A família, a sociedade, a igreja, tudo faz parte das construções de outros. Estes valores não se dão como verdades transcendentais, antes são apenas tentativas de subverter a realidade imanente e irracional da condição humana. Deste modo, ela abandona o marido e todos os componentes de sua vida cotidiana e vai viver no vazio da escada. Passa a ser



chamada de Senhora D, nome que marca a consciência da derrelição, como o epíteto Hillé marcava a possibilidade de encontrar respostas por meio do alcance metafísico e/ou da partilha ao corpo de um deus eterno.

Como Senhora D ela descobre o estranhamento de si, do outro e do mundo. Assim, todos os seus valores sofrem o clivo da indiferença, sendo neste momento que a personagem se assume como homem absurdo. Hillé passa a ver o mundo sobre a lógica de um pensamento que não é mais racional, ou metafísico, mas apenas sensorial. Descobre nas relações com o outro apenas a representação e o efêmero fantasiado de verdade e de eterno. Não aceita mais um Deus bondoso e ausente, prefere antes criar um Deus “Porco-menino”. Celebra o tempo do corpo contra o tempo cotidiano da maioria e o tempo do eterno das religiões. Se todos ao redor preferem ignorar a morte e o fim, ela quer manter-se consciente de sua natureza perecível, por isso recolhe-se no seu vão da escada e cerca-se de coisas mortas, metáforas de sua própria natureza.

Hillé como sujeito absurdo não está alheia a tudo, está apenas concentrada em viver a vida por si só, celebrando a autonomia do eu sobre o coletivo. Um eu multifacetado, espelho quebrado e refletindo as múltiplas experiências de um sujeito perdido para sempre em meio a um mundo estranho e irracional. As questões de Hillé são irreconciliáveis no interior de apenas um sujeito, por isso ela precisa de seus duplos. Esta natureza duplicada pode ser visualizada na linguagem que perpassa o discurso da personagem e contamina a própria estrutura da obra.

*A obscena senhora D* é uma novela que esboça muito bem a forma do texto narrativo contemporâneo: múltiplo de vozes, com personagens sem densidade, sem uma ação delineada claramente ou enredo concreto, o texto trabalha para a não linearidade. O tempo se mostra da perspectiva da personagem, por isso não há separação entre passado, presente e futuro, tudo se articula em torno da personalidade de Hillé. Ademais, soma-se a isso a potência lírica e o diálogo metafísico, que repercute numa narradora que diante da impossibilidade de dizer o indizível, recorre ao universo lírico, único lugar em que o sujeito absurdo encontra repouso, pois está livre da influência tanto da consciência racional, quanto da opressão coletiva.

## REFERÊNCIAS

- ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de filosofia*. 5. ed. Tradução Alfredo Bosi. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- ANDRÉ, Willian: *Kierkegaard. Camus. Hilst: no labirinto da angústia*. 2012. Dissertação (Mestrado em Letras). Departamento de Letras, Universidade Estadual de Londrina. 2012.
- ARAÚJO. Rosane Bezerra. *Nilismo heróico em Samuel Beckett e Hilda Hilst: Fim e recomeço da narrativa*. João Pessoa. 2009. 278 f. Tese (Doutorado em Literatura Comparada). Departamento de Letras, Universidade Federal da Paraíba, 2009. Disponível em: <<http://www.cchla.ufpb.br/posletras/images/teses2009/Rosanne.pdf>>. Acesso em: 12 dez. 2011.
- AZEVEDO FILHO, Deneval Siqueira de. *Holocausto das fadas: a trilogia obscena e o carmelô bufólico de Hilda Hilst*. São Paulo: Annablume: Edufes, 2002.
- BACHELARD, Gastón. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- \_\_\_\_\_. *A terra e os devaneios da vontade: ensaio sobre a imaginação das forças*. Trad. Paulo neves da Silva: São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- \_\_\_\_\_. *A Casa natal e a casa onírica*. In: *A terra e os devaneios do repouso*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- BARBOSA, Sílvia Michele Avelar Bastos. *Paraísos do gozo: o corpo e a persistência do desejo na poética de Hilda Hilst*. Belo Horizonte, 2010. 97f. Disponível em: <[http://www.biblioteca.pucminas.br/teses/Letras\\_BarbosaSM\\_1.pdf](http://www.biblioteca.pucminas.br/teses/Letras_BarbosaSM_1.pdf)>
- BATAILLE, Georges. *A experiência interior*. São Paulo: Ática, 1992.
- \_\_\_\_\_. *Teoria da religião*. São Paulo: Ática, 1993.
- \_\_\_\_\_. *O erotismo*. Tradução Antonio Carlos Viana. Porto Alegre: L&PM, 1987.
- BATISTA, João Bosco. *a questão da técnica e o sentido do ser: viabilização do discurso ético-ontológico no pensamento de Martin Heidegger*. IN: *Anais de Filosofia*. São João del-Rei, n. 10. p. 293-304, jul. 1993: Disponível em: <<http://pt.scribd.com/doc/7207407/Heidegger-A-Questao-Da-tecnica-e-o-Sentido-Do-Ser>>. Acesso em: 22 fev. 2012.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e cultura*. 232 Obras escolhidas. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985. vol. 1.
- BECKET, Samuel. *Molloy*. Tradução Léo Schlafman. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.

BIBLIA. Português. *Bíblia Sagrada*. Trad. João Ferreira de Almeida. São Paulo: Sociedade Bíblica do Brasil, 2009.

BIONE, Carlos Eduardo. *A escrita crônica de Hilda Hilst*. Recife. 2007. 215 f. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária). Centro de Artes e Comunicação, Universidade Federal de Pernambuco, 2007. Disponível em: <<http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/PesquisaObraForm.do>>. Acesso em: 12 dez. 2011.

BOEHM, Rudolf; WAELHENS, Alphonse. *L'être et le temp*. Paris: Gallimard, 1964.

BORGES, Gisele Rocio. *A via transcendente percorrida na escrita de Hilda Hilst*. Curitiba. 2008. 115 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira). Setor de ciências Humanas, letras e artes, Universidade Federal do Paraná, 2008.

BORGES, Jorge Luís. Tradução Carlos Nejar. Sul. In: *Ficções*. São Paulo: Globo, 1989.

BORRALHO, Maria Luíza. *Camus*. Porto: Editora Rés, 1984.

CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA, n. 8, out. – 1999 – Hilda Hilst. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1999.

CAMPOS, Haroldo de. Por uma poética sincrônica. In: *A arte no horizonte do Provável*. São Paulo: Perspectiva, 1969. p. 203 a 223.

CAMUS, Albert. *O mito de Sísifo*. Trad. de Ari Roitman e Paulina Watch. 7. ed. Rio de Janeiro / São Paulo: Record, 2009.

\_\_\_\_\_. *A queda*. Trad. Valerie Rumjanek. Rio de Janeiro: Record, 1960.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1981.

CARVALHO, Claudio. A mulher no vão da escada. In CUNHA, Helena Parente (Org.) *Desafiando o cânone*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1999, p.109-124.

CASTELLO, José. Hilda Hilst – A maldição de Potlach. In: \_\_\_\_\_. *Inventário de sombras*. Rio de Janeiro: Record, 1999, p. 91-108. 233

CAVALCANTI, José Antônio. *Deslimites da prosa ficcional em Hilda Hilst: uma leitura de “fluxo”, Estar sendo. Ter sido, Tu não te moves de ti e A obscena senhora D*. Rio de Janeiro. 2010. 239f. Tese (Doutorado em Ciência da literatura) - Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2010. Disponível em: <[http://www.ciencialit.letras.ufrj.br/trabalhos/2010/joseantonioavalcanti\\_deslimitesda prosa.pdf](http://www.ciencialit.letras.ufrj.br/trabalhos/2010/joseantonioavalcanti_deslimitesda prosa.pdf)> Acesso em: 8 set. 2011.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Trad. Vera da Costa e Silva et alii. 23. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.

COSTA, Edson Duarte. *Hilda Hilst: a poética da agonia e do Gozo*. Disponível em: <[http://www.jornaldepoesia.jor.br/hilda\\_hilst\\_poetica\\_da\\_agonia.pdf](http://www.jornaldepoesia.jor.br/hilda_hilst_poetica_da_agonia.pdf)>. Acesso em: 9 jun. 2011.

COELHO, Nelly Novaes. *A obscena senhora D: Agonia entre o Sagrado e o Profano*. IN: *A Literatura feminina no Brasil Contemporâneo*. São Paulo: Editora Siciliano, 1993. p.210-221.

\_\_\_\_\_. *Feminino singular: a participação da mulher na literatura brasileira contemporânea*. São Paulo: GRD, 1989.

CROCETI, Melissa. *sab(ilda). Entrevista com a escritora Hilda Hilst*. Disponível: <[melissacrocetti.wordpress.com/.../sabilda-entrevista-com-a-escritora-h...](http://melissacrocetti.wordpress.com/.../sabilda-entrevista-com-a-escritora-h...)> Acesso em: 19 jun. 2012.

CULLER, Jonathan. *Teoria literária: uma introdução*. Trad. Sandra Vasconcelos. São Paulo: Beça produções culturais Ltda., 1999.

CULT, n. 12, jul.1998 – *Entrevista com Hilda Hilst*. São Paulo: Bregantini, 1998.

CUNHA, Helena Parente. *A mulher partida: a busca do verdadeiro rosto na miragem dos espelhos*. In: SHARPE, Peggy (Org.). *Entre resistir e identificar-se: para uma teoria narrativa brasileira de autoria feminina*. Florianópolis: Mulheres; Goiânia, Ed. da UFG, p. 109-137.

DELEUZE, Gilles; GUATARI, Félix. Trad. Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto. Introdução: Rizoma. In: *Mil Platôs (Capitalismo e Esquizofrenia) v. 1* Editora 34, 1995. p. 2-18.

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

\_\_\_\_\_. *Khôra: ensaio sobre o nome*. Trad. Nícia Adan Bonatti. Campinas: Papyrus, 1995.

DESTRI, Luisa; DINIZ, Cristiano. Cronologia. In: PÉCORA, Alcir (Org). *Por que ler Hilda Hilst*. São Paulo: Globo, 2010.

ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano: a essência das religiões*. Tradução Rogério Fernandes. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

HEIDEGGER, Martin. *Ensaio e conferências*. Trad. Emmanuel Carneiro Leão et alii. Petrópolis, RJ: Vozes, 2001.

\_\_\_\_\_. *A caminho da linguagem*. Tradução Márcia Sá Cavalcante Schubak. 2. ed. Petrópolis, Vozes; Bragança Paulista-SP, Universidade de São Francisco, 2003.

\_\_\_\_\_. *A origem da obra de arte*. Trad. Maria da Conceição Costa. Lisboa: Edições 70, 2010.

\_\_\_\_\_. *Conceito de tempo*. Trad. Irene Borges -Duarte. Lisboa: Fim de século, 2008a.

\_\_\_\_\_. *Os conceitos fundamentais da metafísica: mundo, finitude, solidão*. Trad. Marco Antônio Casanova. Rio de Janeiro: Forense, 2006.

\_\_\_\_\_. *Ser e tempo – v. único*. Tradução Márcia de Sá Cavalcante. 3. ed. Petrópolis-RJ: Vozes, 2008b.

\_\_\_\_\_. *Tempo e ser*. In: *Conferências e escritos filosóficos*. Tradução Ernildo Stein. São Paulo: Abril Cultural, 1979. Coleção Os pensadores.

\_\_\_\_\_. *Todos nós ... ninguém*. Tradução brasileira de Dulce Maria Critelli. São Paulo: Moraes, 1981.

HENGELBROCK, Jurgen. *Albert Camus: sentimento espontâneo e crise do pensar*. Trad. Maria Luisa Guerra e Ivone Kaku. São Leopoldo: Nova Harmonia, 2006.

HILST, Hilda. *Estar sendo. Ter sido*. São Paulo: Nankin Editorial, 1997.

\_\_\_\_\_. *Crônicas, cascos e carícias*. São Paulo: Nankin Editorial, 1998.

\_\_\_\_\_. *Fluxo-Floema*. São Paulo: Globo, 2003a.

\_\_\_\_\_. *Da morte. Odes mínimas*. São Paulo: Globo, 2003b.

\_\_\_\_\_. *Kadosh*. São Paulo: Globo, 2002.

\_\_\_\_\_. *O caderno rosa de Lori Lamby*. 2. ed. São Paulo: Globo, 2005.

\_\_\_\_\_. *Com os meus olhos de cão*. 2. ed. São Paulo: Globo, 2006.

\_\_\_\_\_. *Rútilos*. São Paulo: Globo, 2003. 235.

\_\_\_\_\_. *Tu não te moves de ti*. São Paulo: Globo, 2004.

\_\_\_\_\_. *A obscena senhora A*. São Paulo: Globo, 2001.

\_\_\_\_\_. *Cartas de um sedutor*. São Paulo: Globo, 2002.

\_\_\_\_\_. *Contos d'escárnio: textos grotescos*. São Paulo: Globo, 2002.

\_\_\_\_\_. In: *CULT*, n. 12, jul.1998.

\_\_\_\_\_. In: *Revista E*, n. 67, dez. 2002.

KIERKEGAARD, Sören. *Temor e tremor*. Prefácio e tradução: Torrieri Guimarães. São Paulo: Hemus, 2008.

\_\_\_\_\_. *Diário de um sedutor*. Trad. Carlos Grifo. São Paulo: Abril Cultural, 1974.

\_\_\_\_\_. *O conceito de ironia: constantemente referido a Sócrates*. Tradução Álvaro Luiz Montenegro Valls. 3. ed. Bragança Paulista-SP: Editora Universitária São Francisco, 2006.

\_\_\_\_\_. *O conceito de angústia*. Trad. Álvaro Luiz Montenegro Valls. Petrópolis-RJ, Vozes; Bragança Paulista-SP: Editora Universitária São Francisco, 2010.

LACAN, Jacques. *Escritos*. Rio de Janeiro: Perspectiva, 1996.

\_\_\_\_\_. *Le mythe individuel du nevrose ou Poésie et vérité dans la nevrose*. Paris: Éditions du Seuil, 2007.

\_\_\_\_\_. *Nomes-do-pai*. Trad. André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.

LEVINÁS, Emmanuel. *Em descobrindo l'existente avec Husserl et Heidegger*. Paris: Vrin Editeur, 2002.

LIMA, Susana Moreira. *Outono da vida: Trajetória do envelhecimento feminino em narrativas brasileiras contemporâneas*. Brasília, 2008. 194 f. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) - Departamento de Teorias Literárias e Literatura, Universidade de Brasília, 2008. Disponível em:

<[http://www.gelbc.com.br/pdf\\_teses/Susana\\_Moreira\\_Lima.pdf](http://www.gelbc.com.br/pdf_teses/Susana_Moreira_Lima.pdf)>. Acesso em: 15 jan. 2012.

MACQUARRIE, John; ROBINSON Edward. *Being and time*. New York: Harper & How, 1962.

MAFRA, Inês da Silva. *Paixões e máscaras: uma interpretação de três narrativas de Hilda Hilst*. Florianópolis, 1993. 161 p. Dissertação. (Mestrado em Literatura Brasileira e Teoria Literária) - Universidade Federal de Santa Catarina.

MARTINEAU, Emmanuel. *Être et temps*. Paris: Gallimard, 1985.

MORAES, Eliane Robert. Da medida estilizada. In: *Cadernos de literatura brasileira* – Hilda Hilst. Instituto Moreira Salles, n. 8, out. 1999.

NIETZSCHE, Friedrich. Acerca da verdade e da mentira no sentido extramoral. Trad. Helga Hoock Quadrado. In: *Obras escolhidas*. Lisboa: 1997, p.215-232.

\_\_\_\_\_. Sobre o PHATOS da verdade. Trad. de Pedro Sussekind. In: \_\_\_\_\_. *Cinco prefácios para cinco livros não-escritos*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1996. p.25-32.

PAZ, Octavio. *A dupla chama: amor e erotismo*. São Paulo: Siciliano, 2001.

\_\_\_\_\_. André Breton a busca do início. In: *Signos em rotação*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1972. p. 222-226.

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

\_\_\_\_\_. Nota do organizador. In: HILST, Hilda. *A obscena senhora D*. São Paulo: Globo, 2001.

PERRONE-MOISÉS, Leila. O lugar crítico. In: *Texto, Crítica, Escrita*. São Paulo: Ática, 1993. p.15-32.

PLATÃO. *Diálogos*. Tradução José Cavalcante de Souza, Jorge Paleikat e João Cruz Costa. 4. ed. São Paulo: Nova Cultural, 1987.

PURCENO, Sonia. O obscuro objeto de desejo de HH. In: PÉCORA, Alcir. Por que ler Hilda Hilst. São Paulo: Globo, 2010.

REALE, Giovanni. *História da filosofia antiga*. São Paulo: Edições Loyola, 1995. p. 161. v. 5 : Léxico, Índices, Bibliografia.

ROAZEN, Paul. *Irmão animal: a história de Freud e Tausk*. Trad. Samuel Titan Jr. Rio de Janeiro: Imago, 1995.

RIBEIRO, Léo Gilson. Apresentação. In: HILST, Hilda. *Ficções*. São Paulo: Quíron, 1977, p. IX-XII.

ROSENFELD, Anatol. Hilda Hilst: poeta, narradora, dramaturga. In: HILST, Hilda. *Fluxo-floema*. São Paulo: Perspectiva, 1970. p. 10-17.

SOUZA, Eneida Maria de. Jaques Derrida e a recepção crítica no Brasil. Disponível em: <<http://www.ufjf.br/revistaipotese/files/2011/05/2-A-recepção-de>>. Acesso em: 12 jul. 2011.

\_\_\_\_\_. A teoria em crise. In: *Crítica cult*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2002.

SÜSSEKIND, Flora. Rodapés, tratados e ensaios. In: *Papéis Colados*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1993.

WILLER, Cláudio. *Gnose, gnosticismo, a poesia de Hilda Hilst*. Disponível em: <[http://www.hildahilst.com.br/teses\\_ensaios.php](http://www.hildahilst.com.br/teses_ensaios.php)>. Acesso em: 15 jan. 2010.

\_\_\_\_\_. *Um obscuro encanto: Gnose, gnosticismo, e a poesia moderna*. 2007, 402 f. Tese. (Doutorado em Estudos Comparados de literaturas de Língua Portuguesa) - Departamento de Letras. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007. Disponível: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8156/tde-27082008135709/pt-br.php>>. Acesso em: 20 fev. 2012.

SPALDING, Tassilo Orpheu. *Dicionário de mitologia greco-latina*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1965.

STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais da poética*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.