

Nos limites da lucidez, o obsceno na prosa de Hilda Hilst

Andréa Jamilly
Rodrigues Leitão

Considerações iniciais

O presente trabalho estabelece, sob o viés do obsceno, um diálogo interpretativo a partir das obras *Contos d'escárnio: textos grotescos* (1990) e *Cartas de um sedutor* (1991), de Hilda Hilst (1930-2004). Em sentido corrente, a obscenidade infringe o pudor dentro de uma moral sexual cristã. Logo, é impensável sem tocar em questões como a transgressão de um interdito, o desvio de uma ordem e a liberdade erótica. Embora seja convencionalmente interpretado como a expressão explícita dos órgãos e da atividade sexual, o obsceno é um termo de difícil apreensão conceitual. Inúmeras tentativas de definição foram propostas sem jamais esgotá-lo em seu alcance. Até porque “o obsceno nos excede” (Maier, 2005, p. 10, tradução nossa). Assim, aponta para o confronto com os limites do humano, seja no tocante à finitude do seu corpo, seja à contingência da sua própria capacidade de compreender e de verbalizar no corpo da palavra. Em meio aos desígnios insondáveis da vida, a obscenidade corresponde ao apelo humano de significar e dar sentido à existência, como um exercício de lucidez, tal como se insinua no seguinte trecho de *A obscena senhora D* (1982): “e o que foi a vida? uma aventura obscena, de tão lúcida” (Hilst, 1982/2018a, p. 47).¹

Uma peculiaridade da obra da escritora é a eloquência com que as inquietações de ordem filosófica são atravessadas pela obscenidade. Sob este aspecto, este texto propõe-se a investigar a presença do obsceno para além da referência gratuita ao elemento sexual ou ao pornográfico, enquanto uma forma de personificar ou de humanizar o imperscrutável, como a morte e Deus. A hipótese aqui articulada reconhece que, ao tangenciar os limites da lucidez, a palavra obscena tende à necessidade de expressão, como possibilidade de corporificar ou, em conformidade com Henry Miller (2003), de “despertar” novos contornos de sentido ao que excede o entendimento humano.

Andréa Jamilly Rodrigues
Leitão. Doutora em
Letras pelo Programa de
Pós-Graduação em Literatura
Brasileira da Universidade de
São Paulo (USP). Professora
de Língua Portuguesa da
Escola de Aplicação da
Universidade Federal do Pará
(UFPA).
andrealeitao@ufpa.br

¹ A partir daqui, as citações referentes às narrativas serão identificadas somente pelo ano de publicação original e número correspondente da página, valendo-se da seguinte edição: Hilst, H. (2018). *Da prosa*. (2 v.). Companhia das Letras.

A obscenidade: a experiência do corpo a corpo com a palavra

Em relação às obras de prosa da Hilda que foram publicadas na década de 1990, Alcir Pécora (2018, p. 12) destaca que existe nessas “um desdobramento consequente e radical do que sempre esteve no âmago dela, a questão do obsceno”. As suas personagens são marcadas por situações-limite que as conduzem a autênticas experiências de desnudamento de seus pudores e das amarras sociais. A experiência de transcendência não se dá pela negação da dimensão corporal, como em geral acontece. À luz de uma ascese às avessas, a experiência concretiza-se no encontro com a condição humana. Sob a chave do obsceno, os textos colocam em cena expressões, tais como: “pau”, “bronha”, “cu”, “buraco”, “vaginão”. Como uma característica da narrativa hilstiana, o obsceno manifesta o papel de afirmação do corpo. Esse assume a via privilegiada de percepção e de tentativa de um entendimento vivo: “só sentindo é que aprende, só sentindo é quem tem conhecimento, apalpa amassa abre rasga” (Hilst, 1991, p. 295).

O que chama a atenção é o procedimento pelo qual a sua narrativa entrecruza questões que dizem respeito ao fundo misterioso da existência com palavras ou expressões de cunho obsceno. Esse traço oscilante da sua prosa surge, como salienta Nelly Novaes Coelho (2002, p. 267), em uma “esfera de vivências em que se misturam o erótico, o sagrado, o profano, a agonia existencial, o absoluto e o relativo, o obsessivo corpo-a-corpo com a palavra nomeadora”. Ainda sobre esse aspecto, Edson Costa Duarte (2010, p. 326) esclarece que observar a mescla entre o registro alto e o baixo da linguagem “é encarar a obra de Hilda Hilst não apenas como uma desesperada busca de compreender o ‘inominável’, o ‘indizível’, mas ajustá-la a um outro alicerce que se apoia numa metafísica do cotidiano”. Em face das “falhas” em encontrar o entendimento ou em nomear o incomunicável – a que as suas personagens, grosso modo, se deparam em suas problemáticas existenciais –, o obsceno assinala o confronto com o que se dispõe como um interdito de significação² à luz de um exercício de lucidez tecido no “corpo-a-corpo com a palavra nomeadora”. Assim, todo empenho volta-se para transpor a fronteira do indizível e o de corporificar, no plano da palavra, o que excede à compreensão do ser humano.

Vale frisar que, como comenta Lucienne Frappier-Mazur (1999, p. 230), “a linguagem obscena relaciona-se, mais diretamente que a linguagem usual, ao corpo e suas pulsões”. Ao conceder contornos ao que está encoberto, a palavra obscena de Hilda Hilst apodera-se da radicalidade do humano e da paixão do corpo que já não se distingue do

2 Segundo Alcir Pécora (2010, p. 26-27), “os escritos obscenos de Hilst apenas manifestam, com a crueza do calão, do sarcasmo ou do bestialógico, a mesma marca cega que está em todos os textos hilstianos como um interdito de significação”.

corpo da linguagem.³ Tradicionalmente, a obscenidade “pertence a uma categoria lexical específica, um registro linguístico vulgar associado à nomeação de práticas sexuais e partes anatômicas; ou seja, a palavra obscena atua denotativamente” (Frappier-Mazur, 1999, p. 220). Por seu caráter transgressor, a palavra obscena rompe com os preceitos postulados pela moral cristã e revela a fragilidade do pudor, visto que põe em cena o que deveria permanecer oculto sob a intimidade: o ato sexual.

Em seu célebre texto sobre a obscenidade, Henry Miller ressalta que “se há algo que mereça ser chamado ‘obsceno’ é este confronto fugaz e de soslaio com os mistérios, este caminhar até a margem exata do abismo, gozando de todos os êxtases da vertigem, mas recusando ceder ao feitiço do desconhecido” (Miller, 2003, p. 98, tradução nossa). Cabe ao obsceno, ao mesmo tempo que perscruta, conduzir ao desconhecido sem se deixar seduzir pelo seu “feitiço”. No “confronto” com o que inevitavelmente escapa ao homem, a prosa obscena da Hilda cumpre o esforço de abrir uma fenda sobre o que é misterioso a fim de nomear a face enigmática de Deus ou, no limite, de corporificar verbalmente o incognoscível.

O escritor norte-americano reconhece que a dificuldade em se estabelecer uma definição para a obscenidade compara-se à tarefa de discorrer sobre Deus. No campo da literatura e das artes, a obscenidade surge como um recurso técnico, cujo “propósito é despertar, anunciar um sentimento de realidade” (Miller, 2003, p. 93, tradução nossa). Miller desvincula o obsceno do apelo estritamente sexual ou pornográfico, de modo a relacioná-lo com o princípio fundante da criação, a saber, de um “nascimento”, como possibilidade de “despertar” o desconhecido ao engendrará-lo em novos matizes, de dar forma ou corpo ao que ainda não foi revelado: “O ato de afastar o véu pode ser interpretado como a expressão fundamental do obsceno. É um intento de esquadriñar o secreto processo do universo” (ibid., p. 97, tradução nossa).

Diante da natureza inapreensível desse desvelamento, Corinne Maier defende que o obsceno é o lugar da intermitência, é o “intermediário entre o real inacessível (qualificado por Jacques Lacan como ‘impossível’, por ser impossível de conceituar, de alcançar) e a representação” (Maier, 2005, p. 30, tradução nossa). Ora o narrador, ora as personagens empregam a palavra obscena na tentativa de não somente sondar, mas também de cumprir a promessa de alcançar, em termos essencialmente carnaís, o que vige em uma esfera intangível, cujo significado incomensurável transcende a compreensão humana. A escrita hilstiana é marcada pela volúpia do excesso⁴ e do baixo corporal, uma vez que, “a escritora excede a sua própria medida” (Moraes, 2023, p. 255).

3 Esta íntima correlação entre a dimensão da linguagem e do corpo pode ser observada na seguinte passagem da narrativa “O oco”, de *Kadosh* (1973): “O corpo da linguagem. O meu corpo” (p. 278).

4 Mechthild Blumberg (2015, p. 135) chama a atenção para o fato de que, empregando a expressão obscena, “Hilda e seus protagonistas reagem à mudez divina (e à estupidez humana) através do excesso, da excrescência, do excremento”.

A linguagem obscena opera o transbordamento das “medidas” e dos domínios até então entendidos como inconciliáveis, colocando-se em tensão o divino e o carnal, o sagrado e o profano.

A prosa de Hilda Hilst e a sua linguagem obscena

Em *Contos d'escárnio: textos grotescos* (1990), que integra a tetralogia obscena⁵ de Hilda Hilst, Crasso é um narrador de sessenta anos que anseia ser escritor, a saber, um pornógrafo. O seu interesse recai sobre questões relacionadas ao sexo e ao baixo corporal. A decisão de escrever um livro reside no fato de que “tenho lido tanto lixo que resolvi escrever o meu” (ibid., p. 156). Nessa direção, Crasso desafia as convenções literárias e foge de qualquer apelo à erudição ou zelo intelectual a ponto de sentir “horror de quando começo a pensar” (ibid., p. 169). Em contraposição ao caráter “repugnante” do pensamento, encaminha-se para uma realidade essencialmente palpável e material, dado que assoma ao seu relato a dimensão do corpo e do obsceno. Na esteira disso, Eliane Robert Moraes (2023, p. 233) pontua que “suas aproximações insólitas zombam do ascetismo da vida intelectual, insistindo na ideia de que todo conhecimento tem uma única e inequívoca origem: o sexo”. Por isso, o sexo e o obsceno podem se traduzir como formas legítimas de conhecimento.

Como contraponto à figura de Crasso, destaca-se Hans Haeckel, um “escritor sério” e “infeliz”, que segue uma trajetória oposta. Havia escrito uma novela acerca da personagem bíblica Lázaro, ignorada pelos críticos especializados. Em virtude disso, Crasso o convida para “escrever a quatro mãos uma história porneia, vamos inventar uma pornocracia”, assim como “exaltar a terra dos pornógrafos, dos pulhas, dos velhacos, dos vis” (Hilst, 1990, p. 175). No entanto, ele rejeita tal ideia, na medida em que, para ele, a literatura, pairando sob uma aura elevada e solene, está ligada à paixão, à verdade e ao conhecimento.

Ao ser provocada a representar o sexo, a narrativa hilstiana carrega a autonomia de corromper os gêneros literários e de criar uma “prosa degenerada” (Moraes, 2023, p. 233). O elemento satírico dá tom à obra e reaproveita todo o “lixo” cultural elaborado na forma de uma literatura banal e comercial. Essa surge a finalidade de tão somente atender aos interesses do mercado editorial e, assim, de converter o livro em produto. Inclusive, a reflexão sobre a ganância dos editores encena-se, com dramaticidade e em tom crítico, no editor Lalau no livro *O caderno rosa de Lori Lamby* (1990). Crasso cruza diversas referências de uma

5 *O caderno rosa de Lori Lamby* (1990), *Contos d'escárnio: textos grotescos* (1990), *Cartas de um sedutor* (1991) e *Bufólicas* (1992) compõem a chamada tetralogia obscena.

tradição literária e filosófica com uma dicção obscena. Ao mesmo tempo que critica essa produção de *best-seller* sob o contexto da indústria cultural, emprega os seus expedientes a fim de assumir a liberdade ou a subversão de criar uma literatura autenticamente sua.

Nas palavras de Alcir Pécora (2002, p. 7), “é esta a articulação básica de um texto que se formula como síntese amplificada, vale dizer, obscena e cruel, de todas as obscenidades dissimuladas, institucionalizadas, normalizadas e naturalizadas na paisagem brasileira e humana”. O texto de Hilda joga com os limites que definem a chamada alta literatura e outra mais comercial. Eis que ressoa a seguinte indagação presente no livro: “é metafísica ou putaria das grossas?” (Hilst, 1990, p. 202). O comportamento transgressivo de Crasso não ocorre apenas com relação ao âmbito da literatura ao propor a invenção de uma “história porneia”. Mesmo no que concerne à esfera do sagrado, o escritor estabelece uma ruptura com a sua rigidez dogmática, conforme se depreende da seguinte cena: “entrei na igreja, sentei-me num dos bancos vazios e comecei a pensar no pau e na vida. O que era isso de ter pau e ficar metendo nos buracos?” (ibid., p. 168). O narrador pensa com o corpo, de modo que a sua reflexão encontra-se arraigada na carnalidade e nos seus órgãos sexuais.

Nesse cruzamento, instaura-se a profanação – como marca essencial do ato de transgressão – ou, ainda, a “subversão entre o alto e o baixo” (Moraes, 2023, p. 260). Essa conduta coloca em xeque a dicotomia entre os planos do humano e do divino, tendo em vista que, ao romper com a concepção intocável e dogmática que paira sobre o Infundado, enaltece a medida humana, a possibilidade real de “pensar o corpo, tentar nitidez” (Hilst, 1982, p. 31). O propósito é o de compor uma compleição para Deus, inscrevendo corpo e espírito no mesmo diapasão.

Crasso relaciona-se intensamente com a personagem de Clódia. Essa exerce o papel de artista que realiza especialmente pinturas de vaginas das mais variadas tonalidades e formatos. Afinal, para Clódia, “uma vagina em repouso tem por si só vida, pulsão, cor” (Hilst, 1990, p. 173). A narrativa apresenta os longos diálogos em que os amantes se detêm na investigação das suas partes íntimas, bem como descreve os episódios dos seus encontros sexuais:

Enfio minha cabeça-abóbora candente entre as venosas virilhas de Clódia. Esquecido de mim, amargado, só tu, cona de Clódia, me olha o olho. Enquanto te chupo me vêm instantes do que seria o morrer, resíduos de mim, resíduos do Partido, não aquele, o Partido de mim estilhaçado. Lúcido antes, agora derrotado mas ainda vivo, derrotado mas ejaculando, o caralho nas tuas mãos, a cabeça-abóbora nas tuas coxas, o grosso leitoso entupindo os poros das tuas

palmas. Archejo. Vejo Deus e toda a trupe, potestades, arcanjos. Estou cego de santidade. De velhacaria. (Hilst, 1990, p. 178).

A cópula promove o “estilhaçar” das formas humanas em direção à comunhão dos amantes. Nisso, existe um traço inexorável de destruição dos contornos, de perda de si mesmo, de morte. Por conseguinte, associa-se com a convulsão da carne em seus órgãos pletóricos; o excesso que transborda, que jorra tal como uma ejaculação. Além disso, coaduna-se com o movimento de transgressão dos interditos e o consequente acesso ao ilimitado – a seara do sagrado: “Estou cego de santidade”. Sob essa perspectiva, é possível distinguir o ponto em comum entre o erotismo e o sagrado. O frenesi da orgia sexual avizinha-se da efusão religiosa, pois, de acordo com Georges Bataille (2017), suscitam,

em princípio, desordem do ser que se perde e não opõe mais nada à proliferação desvairada da vida. Esse imenso desencadeamento pareceu divino, de tanto que elevava o homem acima da condição a que ele mesmo se condenara. Desordem dos gritos, desordem dos gestos violentos e das danças, desordem dos agarramentos, desordem, enfim, dos sentimentos, que uma convulsão sem medida embriagava (Bataille, 2017, p. 137-138).

Ambos – como também as personagens hilstianas, em geral – são lançados em meio a uma “convulsão sem medida”. Essa “desordem” espraia-se do campo sexual para o da construção narrativa. Nesse sentido, Crasso compartilha o fato de que não aprecia “colocar fatos numa sequência ortodoxa, arrumada” (Hilst, 1990, p. 156). Eis que a “prosa degenerada” de Hilda Hilst se expande para além dos limites da narração e da própria representação. Há todo um investimento na prosa de Crasso em conferir materialidade, ou seja, corporificar a existência do imponderável: Deus. A narrativa reproduz as primeiras linhas de um conto póstumo de Hans, no qual uma das personagens toca o “pau” de Deus: “É inacreditável também aquele sonho. Tocou o falo de Deus. E do falo jorrava sangue e sêmen negro” (ibid., p. 206). A partir dessa leitura, Crasso sugere para Clódia que invista na pintura do “divino caralhão esportando adoidado” (ibid., p. 206). O propósito do narrador consiste em tornar a transcendência assimilável à medida humana, porquanto “a vida é viável enquanto se fica na superfície, nos matizes, nas aquarelas” (ibid., p. 207).

Em *Cartas de um sedutor* (1991), Karl escreve cartas para a sua irmã Cordélia. O conteúdo dos escritos repousa, sob uma linguagem obscena, nas suas experiências libertinas: “Se eu tenho um dicionário de obscenidades? E eu lá preciso de dicionário dessa espécie, eu que andei pelos bordéis da vida no país inteiro?” (Hilst, 1991, p. 257). Na seção “De outros ocós”,

Karl divide com Stamatius os segredos para ser escritor, assim como possuir um bom relacionamento com o editor e seus leitores: “não tem essa não de ascese e abstração. Escritor não é santo, negão. O negócio é inventar escroteria, tesudices, xotas na mão” (ibid., p. 290). Aquele que escreve investe-se da tarefa de celebrar o baixo corporal em detrimento das coisas do espírito. Nesse contexto, as mais diversas meditações a respeito do desconhecido aparecem atravessadas pelo corpo e seus órgãos sexuais: “só sei de Deus quando entro na boca cabeluda da biriba” (ibid., p. 231). Percebe-se novamente a operação de concretizar a divindade, a partir da aproximação com a imagem da “biriba”, cujo termo integra um extenso inventário de designações para o órgão feminino.⁶

Em face da sua nudez, Stamatius exhibe-se como alguém que dispõe somente de um corpo, buscando os seus ocos, o nada. Da mesma maneira que Crasso e Hans, ele também “tinha mania de ser escritor”, preocupado com a descrição das suas aventuras sexuais e com o relato de obscenidades. Em diálogo com Eulália, a sua amante, “Tiu” – como foi cunhado por Karl – compara-se à entidade divina, mais especificamente no tocante à envergadura do seu pau: “Então saio dos meios, da quentura, e de pau duro no meio da choça começo a gritar: sou Deus! sou Deus! Eulália ri: é mesmo, bem, o de Deus deve ser assim” (ibid., p. 295).

Paralelamente a isso, é bastante comum nos volumes de Hilda Hilst a personificação da morte⁷, personificada de um modo sensual no corpo feminino. Não apenas a figura de Deus ou a do “demo” aparecem humanizadas, mas também a da própria morte, conforme é possível identificar no excerto a seguir:

Tenho medo da pestilenta senhora e imagino-me puxando-lhe o grelo, esticando-lhe os pentelhos até ouvir sons tensos arrepiantes. Hoje gritei demente: vem, Madama, vem, e irado, numa arrancada, soltei da pestilenta grelo e pentelhos e eles esbateram-se frenéticos nos seus baixos meios. Se pudesse seduzir a morte, lambe-lhe as axilas, os pelos pretos, babar no seu umbigo, entupir-lhe as narinas de hálitos melosos, e dizer-lhe: sou eu, gança, sou eu, mariposa, sou Karl, esse que há de te chupar eternamente a borboleta se tu lhe permitires longa vida na olorosa quirica do planeta. *Ciao*, irmanita (ibid., p. 256-257).

Karl concebe a morte enquanto uma mulher, conclamando-a “Madama” ou “pestilenta senhora”. Ao percorrer o seu corpo, o escritor depara-se com o sexo feminino em todo o seu vigor: o grelo, os pentelhos, os “baixos meios”. O encontro sexual de ambos, minuciosamente

6 De acordo com o estudo de Pécora (2018, p. 415), “em relação ao órgão sexual feminino, apenas em *Cartas de um sedutor*, são empregados termos hilários como biriba, xiruba, tabaca, xereca, pomba, prexeca, gaveta, garanhona, choca, xirica, pataca, gruta, fornalha, urinol, chambica, poça, camélia, bonina, nhaca, petúnia, crica etc., com destaque para o admirável termo composto: ‘os meios’”.

7 Tal personificação articula-se sob um prisma essencialmente humano e erótico: em “Fluxo”, de *Fluxo-Floema* (Hilst, 1970), aparece como “ela sim é grandiloquente, ela é rainha, chega a qualquer hora, oh, não te exaltes, recebe-a, tens mais ossos que carnes?” (p. 53); em “O oco”, de *Kadosh* (1973), como “sei tão pouco de ti, amiga morte, mas tremo tremo sabendo que tu só visitas os vivos” (p. 247); “Axelrod (da proporção)”, de *Tu não te moves de ti* (1980), aparece como “morte escura senhora lambedora de sumos, linguagem do meu sonho” (p. 423); em *Estar sendo. Ter sido* (1997), como “nojenta-louca-Aquilo-Iso” (p. 389).

descrito, torna-se frenético à proporção que o narrador apodera-se do corpo da morte na tentativa de seduzi-la e de flertar com a imortalidade. Ainda em *Cartas de um sedutor*, apresenta-se como “A manhosa, A meretriz, A rascoa, A morte, querendo que eu prove do bacalhau dela” (ibid., p. 282). Seja referente a Deus, seja à morte, a palavra obscena hilstiana concilia-se com o apelo de significar, como um exercício de lucidez, a fim de tornar o território do incomensurável “viável” e compreensível.

Considerações finais

É notória a presença do obsceno nos livros de prosa de ficção de Hilda Hilst. Na concepção da sua “história porneia”, a escritora realiza uma nova apropriação do termo, desvinculando-o do modo pelo qual é tradicionalmente concebido, bem como pervertendo as convenções literárias. Nesse viés, a referência à obscenidade não concerne a uma alusão gratuita ou despropositada ao baixo corporal e à atividade sexual; pelo contrário, atende antes à operação de sedimentar o intangível em uma determinada forma comunicável dentro das estreitas fronteiras do dizer. A dimensão corporal assume um lugar privilegiado em suas narrativas, haja vista que é na e pela vigência do corpo que as personagens contemplam as suas inquietações transcendentais, sobretudo na procura pelo ser divino. Afinal, como se encontra em *Cartas de um sedutor*, “fora do corpo não há salvação” (Hilst, 1991, p. 235). O obsceno acena para o movimento de desnudamento da condição humana, regendo-a sob os imperativos da carne.

Onde o pensamento do ser humano não alcança, a compreensão fracassa, a linguagem falha, existe o corpo – soberano – que concede contornos para o que vigora no terreno do insondável. Destituídas de uma aura solene e intocável, as figuras de Deus e da morte irrompem textualmente incorporadas à medida humana: o primeiro detém um rígido membro masculino, ao passo que a segunda encarna a potência sedutora do corpo feminino. Há todo um esforço humano com o intuito de inscrever no corpo-palavra o que excede ao discernimento do humano, mormente a fim de tornar a vida “viável” no limiar do possível. A obscenidade põe em jogo, portanto, a tensão entre o alto e o baixo, o sagrado e o profano, o divino e o carnal. No seu afã de tocar os extremos, a palavra obscena hilstiana abre-se para experimentar a paixão violenta da linguagem nos próprios limites da lucidez.⁸

8 Este texto surge das reflexões realizadas durante o período do doutorado, culminando com a publicação da tese “Santa geometria: o erotismo trágico na prosa de Hilda Hilst” no Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira da Universidade de São Paulo.

Agradeço especialmente à minha orientadora durante o percurso do doutorado, a professora Eliane Robert Moraes, a quem devo a aprendizagem e o conhecimento alcançado, sobretudo a respeito da sexualidade e do erotismo. Os seus diversos trabalhos publicados constituem-se como uma referência imprescindível nessas temáticas.



Resumo O presente texto pretende interpretar, sob o viés do obsceno, excertos das obras de prosa de ficção *Contos d'escárnio: textos grotescos* (1990) e *Cartas de um sedutor* (1991), de Hilda Hilst. A obscenidade é convencionalmente concebida como a referência explícita e direta aos órgãos pletóricos e à atividade sexual. A despeito disso, a obscenidade representa aqui o apelo humano de significar e de dar sentido à existência, como um exercício de lucidez. O obsceno atende à necessidade de expressão, ou melhor, de nomear a dimensão incomensurável da experiência vivida pelas personagens hilstianas, a fim de manifestar novas possibilidades de sentido, segundo os termos de Henry Miller (2003). Desse modo, existe nelas um impulso de plasmar no corpo-palavra o que excede ao entendimento.

Palavras-chave obsceno; lucidez; Hilda Hilst.

At the limits of lucidity, the obscene in Hilda Hilst's prose

Abstract This text aims to interpret excerpts from Hilda Hilst's prose fiction works *Contos d'escárnio: textos grotescos* (1990) and *Cartas de um sedutor* (1991) from the perspective of obscenity. Obscenity is conventionally conceived as an explicit and direct reference to the plethoric organs and sexual activity. In spite of this, it represents the human appeal to signify and give meaning to existence, as an exercise in lucidity. The obscene meets the need for expression, or rather, to name the immeasurable dimension of the experience lived by the Hilstian characters, in order to manifest new possibilities of meaning, according to Henry Miller (2003). In this way, there is an impulse in them to mold in the body-word what exceeds understanding.

Keywords obscene; lucidity; Hilda Hilst.

Referências

- Bataille, G. (2017). *O erotismo* (F. Scheibe, trad.). Autêntica. (Trabalho original publicado em 1957)
- Blumberg, M. (2015) Sexualidade e riso: a trilogia obscena de Hilda Hilst. In: *Em torno de Hilda Hilst* (N. M. de A. Reguera, S. Busato, orgs.). (p. 121-137). UNESP
- Coelho, N. N. (2002) *Dicionário crítico de escritoras brasileiras*. (p. 264-267). Escrituras Editora.
- Duarte, E. C. (2010). O corpo escatológico em Hilda Hilst. *Revista Rascunhos Culturais* (v. 1, n. 2, jul.-dez). (p. 317-333). Disponível em: http://revistarascunhos.sites.ufms.br/files/2012/07/2ed_ensaio_2.pdf. Acesso em: 5 mar. 2025.

- Frappier-Mazur, L. (1999). Verdade e palavra obscena na pornografia francesa do século XVIII. In: *A invenção da pornografia: obscenidade e as origens da modernidade* (1500-1800) (C. Szlak, trad.; L. Hunt, org.). (p. 217-238). Hedra.
- Hilst, H. (2018). *Da prosa* (2 v.). Companhia das Letras.
- _____. (2018a). *A obscena senhora D.* In: *Da prosa* (2 v.). Companhia das Letras. (Trabalho original publicado em 1982).
- _____. (2018b). *Cartas de um sedutor.* In: *Da prosa* (2 v.). Companhia das Letras. (Trabalho original publicado em 1991).
- _____. (2018c). *Contos d'escárnio: textos grotescos.* In: *Da prosa* (2 v.). Companhia das Letras. (Trabalho original publicado em 1990).
- Maier, C. (2005). *Lo obsceno: La muerte en acción* (H. Cardoso, trad.). Nueva Visión,.
- Miller, H. (2003). La obscenidad y la ley de reflexión. In: D. H Lawrence, H. Miller. *Pornografía y obscenidade* (2 ed.). (p. 75-98). Editorial Argonauta.
- Moraes, E. R. (2023). A prosa degenerada. In: *A parte maldita brasileira: literatura, excesso, erotismo.* (p. 228-235). Tinta-da-China Brasil.
- _____. (2023). Da medida estilhada. In: *A parte maldita brasileira: literatura, excesso, erotismo.* (p. 250-267). Tinta-da-China Brasil.
- Pécora, A. (2018). Cinco pistas para a prosa de ficção de Hilda Hilst. In: H. Hilst. *Da prosa.* (p. 407-432). Companhia das Letras.
- _____. (2002) Nota do organizador. In: Hilst, H. *Contos d'escárnio: textos grotescos.* Globo.
- _____. (2010) *Por que ler Hilda Hilst* (Org.). Globo.

DOI
10.5935/0101-3106.v47n79.03