

Tutta un'altra cosa: a presença do
ânus na prosa de Hilda Hilst
*Tutta un'altra cosa: the presence of the anus in the
poetry of Hilda Hilst*

Rubens da Cunha

Mestre em Literatura Brasileira pela Universidade Federal de Santa Catarina e doutorando
em Literatura pela mesma instituição

Resumo

O corpo tem uma presença marcante na obra narrativa de Hilda Hilst. Não raro, seus personagens se debatem com a fragilidade do corpo, sua decrepitude, seu nojo. Este artigo se detém em analisar como a autora trata, especificamente, a questão do ânus em sua obra narrativa, ora como espaço de prazer ou de repulsa, ora como morada do divino. Tendo por fundamentação as ideias de Georges Bataille, de Sade, entre outros, transitamos entre as narrativas, revelando os diversos modos como Hilda Hilst trouxe o ânus à luz.

Palavras-chave: Hilda Hilst; narrativas; ânus.

Abstract

The human body has a strong presence in the narrative work of Hilda Hilst. Her characters are often wrestling with the fragility of the body and its decrepitude and its disgust. This article focuses on analyzing how the author presents, specifically, the issue of anus in her narratives and how she treats the anus as a space of pleasure, disgust and also as a divine abode. Regarding Georges Bataille and Sade ideas, among others, it is passed throughout the narratives revealing various ways Hilda Hilst brought the anus to light.

Keywords: *Hilda Hilst; narratives; anus.*

Introdução

O ânus: da noturnez à solaridade

O corpo na obra de Hilda Hilst se aproxima da visão bataillana, que o divide em alto e baixo. Para Georges Bataille (2008, p. 44-45), ainda que o sangue percorra todo o corpo, o homem tomou partido daquilo que se eleva para o alto; por isso, a vida humana é, erroneamente, considerada como uma elevação. A terra, o barro, o baixo são os princípios do mal, enquanto a luz, o céu, o alto são a personificação do bem. Assim, o homem vive com os pés no barro e a cabeça voltada para a luz. A verticalidade humana fez com que desejássemos o alto, porém estamos com os pés fincados no baixo. Bataille afirma que esse trânsito entre o perecível e o ideal, essa ida e volta constante, faz com que passamos a desdenhar a parte de baixo do corpo, justamente a mais humana. A prosa hilstiana, desde o primeiro livro de narrativas, *Fluxo-Floema*, caminha, sobremaneira, nesse fluxo, nesse contraste entre alto e baixo:

O grande olho espelhou nosso rabo, temos a cor da víscera, somos crus, abaixamos em vão nossas cabeças, tu disseste, pai, que a cabeça dos homens é antena, antena esfaimada de futuro, tu disseste que AQUELE GRANDE nos vê, assim como nos vemos, e só vemos o rabo, pai, a víscera, a crueza, não vemos a cabeça, com que olho é que olhamos se abaixando a cabeça para o espelho do GRANDE não nos vemos? (HILST, 2003, p. 234).

Para Jean-Luc Nancy (2000, p.7), o “corpo é a certeza siderada, estilhaçada, nada mais próprio, nada mais estranho ao nosso velho mundo”. Um desses estilhaços mais pertinentes nas narrativas de Hilda Hilst é a utilização do ânus como figura metafórica ou espaço para o choque, para o enfrentamento das diversas questões que norteiam a sua escrita.

Hillé, em *A obscena senhora D* (2001), direciona seu ser-pergunta ao divino para saber se ele possui também um fétido buraco:

Ai, Senhor, tu tens igual a nós o fétido buraco? Escondido atrás, mas quantas vezes pensado, escondido atrás, mas espremido, humilde mas demolidor de vaidades, impossível ao homem se pensar espirro do divino tendo esse luxo atrás, discurseiras, senado, o colete lustroso dos políticos, o cravo na lapela, o cetim nas mulheres, o olhar envesgado, trejeitos, cabeleiras, mas o buraco ali, pensaste nisso? (HILST, 2001, p. 45).

Não raro, os personagens hilstianos debatem-se com esse luxo atrás, o demolidor de vaidades, enfim, essa parte tão cheia de escuridões da anatomia humana. Os tratados anatômicos consideram o ânus apenas o ponto final do canal anal, um espaço que se origina do reto ao final da flexura perineal, com 3 a 4 centímetros. Atravessa o assoalho da pelve e, internamente, é composto por pregas de mucosa, formando colunas. É nesse recôndito do corpo, do qual só vemos a abertura exterior, que muitas vezes a escrita de Hilda Hilst se metaforiza. Escrita que lembra sempre sua parte perecível, amigada com o nojo. Escrita capaz de demolir vaidades, de

apontar as ruínas do humano, a deterioração da carne que nos compõe, a mortalidade que nos atormenta. É na beira desse abismo físico, espaço de ruína e de prazer, que reside muito da força e da transgressão dessa escrita.

Na narrativa *Fluxo-Floema* (2003), o ânus aparece associado às dificuldades de escrever. Ao expor as agruras de um escritor fustigado pelo editor a escrever bobagens a fim de ganhar dinheiro, Hilda traz à baila a questão do ânus, numa inversão irônica do seu sinônimo vulgar mais conhecido: “Toma, toma quinhentos cruzeiros novos e se não tá com inspiração vai por mim, pega essa tua folha luminosa e escreve aí, no meio da folha aquela palavra às avessas. Uc.” (HILST, 2003, p. 21). O “uc”, aquilo que seria uma “saída para tudo”, surge como o primeiro tema para a história a ser escrita pelo personagem que se chama Ruiska. A premissa do alto e do baixo aparece como o seu conflito principal: submeter-se a discorrer sobre o “uc” ou buscar aquilo que lhe é primordial: “Eu preciso escrever, eu só sei escrever as coisas de dentro, e essas coisas de dentro são complicadíssimas mas são... são as coisas de dentro” (HILST, 2003, p. 20). Ruiska é um “porco com vontade de ter asas” (HILST, 2003, p. 24), e é nesse contraste entre a animalidade, o nojo e as alturas, a sublime transcendência, que Hilda Hilst inscreve muitos dos seus personagens.

A região anal sempre esteve envolta em dualidade que parecem contrárias, mas que no fundo se complementam: prazer e nojo, vergonha e liberdade, moralidade e imoralidade, repressão e transgressão. A simbologia dessa parte do corpo é extensa. Para Freud (2006, p. 190), “como na zona labial, a zona anal acha-se bem-adaptada, por sua posição, a atuar como um meio através do qual a sexualidade pode ligar-se a outras funções somáticas”. Assim, ao pensar as fases do desenvolvimento sexual, Freud (2006, p. 204) via o ânus como uma zona de erotização, cujo modo de relação do objeto se dá nas formas “ativo” e “passivo” e está diretamente ligado ao controle do esfíncter. Tal controle proporciona uma nova fonte de prazer. Se esta forma de prazer permanecer na idade adulta, pode “atrair para si grande parcela da atividade sexual. A predominância nela do sadismo e o papel cloacal desempenhado pela zona anal dão-lhe um colorido peculiarmente arcaico” (FREUD, 2006, p. 205). Esse antagonismo entre nojo e prazer Freud chama de ambivalência, citando o psiquiatra Eugen Bleuler. Em “Osmo”, a segunda narrativa de *Fluxo-Floema*, o narrador tem certos pruridos ao escrever a palavra “cu”:

Bem, não é por pudores estilísticos que não falo o... sim, talvez seja um certo pudor, porque agora nas reticências eu deveria ter escrito cu e não escrevi, quem sabe deveria ter escrito ânus, mas ânus dá sempre a ideia de que a gente tem alguma coisa nele, não sei explicar muito bem, mas é sempre o médico que pergunta: o senhor tem fistulas no ânus? Não me lembro mais se isso foi comigo, ah sim, foi comigo mesmo, é o seguinte: eu tenho o ânus muito estreito e cada vez que é preciso ir ao banheiro, é pudor sim, mas logo perderei, vocês vão ver, cada vez que é preciso, como eu ia dizendo, eu não consigo (HILST, 2003, p. 81).

Mais à frente, Osmo continua a pensar como o ânus não lhe apetece, não apenas por seu problema físico, mas também como possibilidade sexual, como zona erógena:

Aliás, posso ter todos os defeitos, mas esse negócio de cu nunca me entusiasmou. Todo mundo que fala cu vira santo. Uma vez tentei esse negócio. Numa mulher, assim só pra ver, afinal falavam tanto. Mas não acertei. De jeito nenhum. [...] Não me explico bem, foi melhor não ter acertado. Afinal isso de cu é para sair e não para entrar. Não sei por que insistem. É uma merda de qualquer jeito (HILST, 2003, p. 81).

Osmo se associa a um pensamento mais conservador a respeito da sexualidade e do ânus, que é o esquecido, o não visto, o escuro, o esgoto, mas, ao mesmo tempo, o mistério, aquilo que pode ser penetrado, conquistado, a submissão, o prazer. O ânus, talvez, seja a parte mais dúbia do corpo humano, mais envolta em negação e medo, sobretudo no que tange aos papéis historicamente estabelecidos, nos quais o prazer sexual em torno dele pode representar um desvio, uma saída do mundo “normal” para o da submissão, da perversão, do enfrentamento de questões que não são fáceis de serem enfrentadas, principalmente por pessoas envolvidas com a religião, com a moral, ou com conceitos muito cristalizados do que é certo ou errado.

Por isso, olhares francos e diretos sobre a questão quase sempre causam polêmica. A escritora e bailarina americana Toni Bentley, em seu livro *A entrega: memórias eróticas*, pensa o ânus, no plano feminino, como um espaço de poder, ou de ir além dos limites da sexualidade:

Bem-aventurada, aprendi, ao ser sodomizada, que esta é uma é uma experiência de eternidade num instante de tempo real. A sodomia é o ato sexual de confiança final. Quero dizer, você realmente pode se machucar, se resistir. Mas, se deixar o medo para trás, literalmente ultrapassando-o, ah, que felicidade se encontra do outro lado das convenções. [...] A borda do meu cu é o horizonte da sexualidade, a fronteira além da qual não há escapatória (BENTLEY, 2005, p. 12).

Bentley (2005, p. 13) é categórica nas suas sentenças em defesa do sexo anal: “A verdade se mostra pelo cu. Um pau no cu opera como a seta do detector de mentiras. O cu não sabe mentir, não pode mentir: você se machuca, fisicamente, se mentir.” Talvez por essa incapacidade que o ânus tem de mentir, incapacidade de suportar um ir além no plano sexual, é que, para a maioria das pessoas, ele seja um espaço sexual intocável, sobretudo para os homens. De acordo com Edilson Brasil de Souza Junior (2011, p. 117), num ensaio sobre a agressão masculina nos vídeos pornô e a questão da passividade, “o ânus deixa de ser uma área erógena e torna-se uma zona de conflitos psicológicos, sentimentais e, acima de tudo, religiosos”. Ser penetrado corresponde a ser submisso, a ser inferior, aproximar-se do feminino. A aproximação da ideia de prazer ao ânus, sobretudo o masculino, sempre esteve ligada à ideia de homossexualidade, e como tal foi historicamente perseguida. Entre outros exemplos, a homossexualidade foi tratada como abominação

pelos Judeus no *Levítico* (18: 22): “Não se deite com um homem como quem se deita com uma mulher: é repugnante”; e mesmo numa sociedade notadamente aberta sexualmente como a grega antiga, o papel do homem adulto, o *erastes*, era muito bem-definido: sempre o ativo, por isso lhe era permitido ter relações com a mulher, um escravo ou um jovem ainda não formado (*erômenos*), categorias tidas como inferiores. A relação com outro homem adulto era condenada, pois se pressupunha que um deles era passivo, ou seja, estava traindo, abandonando a masculinidade (RICHARDS, 1993, p. 138). No livro *História da sexualidade*, Michel Foucault também aborda esse assunto:

Desse ponto de vista e nessa ética (a qual é sempre necessário lembrar que é uma moral do homem, feita pelos homens e para os homens), pode-se dizer que a linha de demarcação passa, principalmente, entre o mundo dos homens e o das mulheres em muitas sociedades antigas. Mas de maneira ainda mais geral, ela passa sobretudo entre o que se poderia chamar de “atores ativos” no cenário dos prazeres e os “atores passivos”: de um lado aqueles que são sujeitos da atividade sexual (e que devem cuidar de exercê-la de maneira comedida e oportuna); e de outro aqueles que são os parceiros-objetos, os figurantes, sobre os quais e com os quais ela se exerce. Os primeiros, evidentemente, são os homens, mais precisamente, os homens adultos e livres; os segundos, bem entendido, compreendem as mulheres, mas elas aí figuram apenas como um dos elementos de um conjunto mais amplo, cuja referência se faz às vezes para designar os objetos de prazer possível: “as mulheres, os rapazes, os escravos.” [...] O excesso e a passividade são, para um homem, as duas formas principais de imoralidade na prática dos *aphrodisia* (FOUCAULT, 1984, p. 79).

Esse fantasma masculino em torno do ânus: ser penetrado, ter prazer com o toque, toda a carga pejorativa, mesmo que disfarçada em humor, piadas, ainda permeia o imaginário de muitos. O que poderia ser um ato de ternura, independentemente da orientação sexual, geralmente, sucumbe à repressão social, religiosa e moral; desta forma, o ânus ainda é um espaço de transgressão. Para um pensamento conservador, a vagina e o pênis transitam pela dita “normalidade”: a reprodução, o orgasmo “natural”; o ânus e as fezes constituem-se no espaço do nojo, do corte na moral, da fisiologia jamais destinada ao prazer. Lugar de sair, não entrar, como reforça o pensamento de Osório, amplamente amparado no discurso predominante. Porém, se o discurso de Osório reflete um olhar mais reacionário sobre a questão anal, há na própria obra de Hilda um contraponto: o personagem Karl, de *Cartas de um sedutor* (2002a), bem mais próximo da proposta libertina e libertadora de Sade em *Filosofia na alcova* (2009). Karl, numa das cartas que escreve à irmã, Cordélia, narra parte de suas leituras, entre elas está o livro *Memórias de um doente de nervos*, de Daniel Schreber (1984), autor estudado por Freud no polêmico *Notas psicanalíticas sobre um relato de paranoia*. O personagem hiltiano resume o livro e emite sua opinião sobre o “pretinho”:

Tiro meus cochilos com o livro de um louco na mão, um tal de Daniel Schreber. [...] Supõe-se que começou ficar paranoico pela evidência de se saber ou de se sentir um homossexual passivo. As coisas da rodela, do

pretinho, são muito complicadas. Se aceitassem sumariamente o buraco negro, e o arregaçasse como muitos querem muito, o sol brilharia de novo para esses doentinhos. O tal do Schreber fala muito do sol (imagina-se fecundado na rodela pelos raios do sol! Que filho redondo escuro e luminoso ia sair!) [...] Nunca me importei de dar o rabo ou penso que não me importo. [...] Mas dizem os doutos que para o homem, dar o pretinho é *tutta un'altra cosa*, massageia a próstata, dizem (é verdade, eu já uivei algumas vezes quando a caceta foi punho) (HILST, 2002a, p. 32).

Um desses “doutos” pode ser Sade, que com sua obra libertina joga luzes inovadoras sobre o ânus. Em *Filosofia da Alcova*, o cínico preceptor Dolmancé, nos seus ensinamentos libertinos à jovem Eugénie, demonstra seu “fraco” pelo ânus: “Confesso o meu fraco. Estou convencido de que não há gozo no mundo que se compare a este! Adoro-o em ambos os sexos. Mas deve-se convir que o cu de um menino me dá ainda mais volúpia que o de uma menina” (SADE, 2009, p. 59). Esta preferência também é manifesta por Karl em outra carta à irmã:

Perdoa-me, Cordélia. [...] o falo na rosa, nas mulheres, só *in extremis*. Há em todas as mulheres um langor, um largar-se que me desestimula. Gosto dos corpos duros, esguios, de nádegas iguais àqueles gomos ainda verdes, grudados tenazmente à sua envoltura. [...] Gosto de cu de homem, cus viris, uns pelos negros ou aloirados à volta, um contrair-se, um fechar-se cheio de opinião. E as mulheres com seus gemidos e suas falacões e grandes cus vermelhuscos não me atraem (HILST, 2002a, p. 25).

Sade carrega na ironia ao propor o ânus como um altar. Em *Filosofias na Alcova*, Dolmancé prossegue justificando sua preferência, usando uma lógica mecanicista, ao mesmo tempo infalível e derruidora da moral e dos bons costumes:

Ora, o altar é o cu! A natureza, meu caro cavaleiro, se perscrutares com cuidado suas leis, jamais indicou outro à nossa homenagem que não fosse o olho do traseiro; ela permite o resto, mas ordena este. Ah!, por Deus! Se não tivesse a intenção de que fodêssemos cus, teria ajustado tão proporcionalmente seu orifício aos nossos membros? Seu orifício não é redondo como eles? Que ser tão inimigo do bom senso pode imaginar que um buraco oval possa ter sido criado pela natureza para membros redondos?! (SADE, 2009, p. 93).

Assim, a sodomia seria natural; conforme as leis da natureza, não precisaria padecer de toda a perseguição moral a que, historicamente, foi submetida, pois para Sade é uma contradição a natureza permitir tanto prazer na sodomia e em outras práticas condenáveis pelos ditames da normalidade, e, ao mesmo tempo, se sentir ultrajada por quem pratica tais atos.

Outro “douto” na questão anal poderia ser Georges Bataille, forte referência de Hilda. No livro *A história do olho*, Bataille (1981) transita no universo anal com desenvoltura, agregando-o à urina e ao prazer. No entanto, Bataille não demonstra qualquer preferência por “cu de homem”. Seu universo de perverções é heterossexual: um homem envolvido com mulheres capazes de obscuridades várias. Quando há outros homens nas cenas orgíacas, praticamente não há contato entre eles. O protagonista de *História do olho*, a certa altura, pondera:

“De um modo geral, as pessoas saboreiam os ‘prazeres da carne’, com a condição de que sejam insípidos.” (BATAILLE, 1981, p. 45). O ânus, com todo o seu universo de símbolos, de mistérios, de contradições, dificilmente consegue ser insípido. Assim, não tão sombrio quanto o narrador de Bataille, mas tão obscuro quanto, outro personagem de Hilda Hilst que tem uma proximidade sexual com o ânus é Crasso, de *Contos d’escárnio: textos grotescos* (2002b). Nesta narrativa, que traz o “espírito satírico que caracterizava as ‘cantigas de escárnio’ da tradição medieval portuguesa” (MORAES, 2007, p. 12), Hilda lança mão de diversos gêneros literários sem se fixar em nenhum deles, criando o que Eliane Moraes (2007, p. 12) chamou de “uma paródia vertiginosa”. O que subjaz por trás do escracho, do satírico, é o problema do escritor, da valorização da literatura. Em certo sentido, Hilda retoma a problemática do “uc”, visto em *Fluxo-Floema* (2003). Logo no começo do livro, Crasso já explica ao leitor a sua motivação: “Sempre sonhei em ser escritor. Mas tinha tal respeito pela literatura que jamais ousei. Hoje, no entanto, todo mundo se diz escritor. E os outros, os que leem, também acham que os idiotas o são. É tanta bestagem em letra de forma que pensei por que não posso escrever a minha?” (HILST, 2002b, p. 14).

Dessa forma, Crasso passa a narrar suas aventuras obscenas num mundo repleto de mulheres. O humor corrosivo desse personagem ataca, em diversos momentos, alguns ícones literários. A questão do ânus, nessa narrativa, surge como uma afronta satírica à seriedade pedante de Ezra Pound. Crasso se envolve com Josete, “inesquecível por vários motivos, mas principalmente pelo gosto exótico na comida e no sexo” (HILST, 2002b, p. 19) Josete é uma admiradora profunda do poeta Ezra Pound, um “cara repelente. Um engodo. Invenção de letrados pedantescos”, no dizer de Crasso, que mesmo achando Pound um fascista, pede emprestado um livro dele a Josete, no intuito de agradá-la. Hilda, então, mantém os xingamentos na boca de Crasso e cita parte do poema de Pound:

Emprestou *Do Caos à Ordem, cantar XV*. Aquilo era uma pústula, uma privada de estação em Cururu Mirim. Senão, vejam:
 “O eminente escabroso olho do cu cagando moscas,
 retumbando com imperialismo
 urinol último, estrumeira, charco de mijo sem cloaca,
 o preservativo cheio de baratas,
 tatuagens em volta do ânus
 e um círculo de damas jogadoras de golfe em rodadele” (HILST, 2002b, p. 21).

O humor satírico de Hilda avança: Josete, que adorava o poema e citava-o em inglês, certo dia faz uma surpresa a Crasso, pondo-se nua sobre a cama, pedindo para que ele apanhasse uma lupa, e qual a surpresa dele?: “Foi espantoso. Ao redor do buraco de Josete, tatuadas com infinito esmero e extrema competência, estavam três damas com seus vestidos de babados. Uma delas tinha na cabeça um fino chapéu de florzinhas e rendas” (HILST, 2002b, p. 22). Josete havia feito a esmerada tatuagem em homenagem à Pound, pedindo logo em seguida: “Coma meu cuzinho, coma, meu bem, *andiamo, andiamo*.” Crasso recusa machucar as lindas damas tatuadas em Josete, mas ela, com a

força devassa que a compõe, reclama em doce chantagem: “Ó, Crasso, você é o primeiro homem a quem eu mostro esse mimo, essa delicadeza, essa ternura homenagem ao meu poeta, *andiamo, andiamo in the great scabrous arsehole*” (2002b, p. 23). Crasso perde seus pruridos e atende ao pedido de Josete:

Aí pensei: essa maldita vai começar a choramingar mais alto e o prédio inteiro vai ouvir. Enchi-me de coragem e estraçalhei-lhe o rabo com inglesas ou americanas (*who knows?*) e babados e o chapéu, não naturalmente sem antes lhe tapar a boca, porque tinha certeza que ela ia zurrar como um asno (HILST, 2002b, p. 23).

É possível ver nessas ideias libertinas e irônicas, derruidoras das verdades estabelecidas, sejam do cânone literário, sejam sexuais, uma tentativa de *solarizar* o escondido, levar à luz aquilo que insistimos em pensar como noturno. Para Bataille (1985, p. 25), a noite é o ânus do sol, e o “sol só ama a noite e dirige a sua luminosa violência, falo, ignóbil, para a terra; mas não consegue ainda assim chegar aos olhos e à noite, apesar das imensidões terrestres noturnas estarem constantemente a dirigir-se à imundície do raio solar”. De maneira geral, o ânus ainda é a noite do nosso corpo, a parte não iluminada, perdida debaixo das roupas, da vergonha, da demolição das vaidades. Ainda é o lugar a ser enfrentado, trazido à tona, desafiado dos preconceitos, das “verdades” que a masculinidade preponderante impõe sobre essa mínima parte do corpo. Retomando a leitura freudiana e irônica que Karl faz de Daniel Schreber: “O tal do Schreber fala muito do sol (imagina-se fecundado na rodela pelos raios do sol! que filho redondo escurinho e luminoso ia sair!)” (HILST, 2002a, p. 32), podemos fazer contato com outra personagem libertina de Hilda, a simpática menina de oito anos, Lori Lamby, do livro *O caderno rosa de Lori Lamby* (2005), que tem uma perspectiva menos sexual ou homossexual do ânus.

De acordo com Eliane Robert Moraes (1999, p. 124), “como toda criança, Lori escreve como fala: seu relato é repleto de construções como ‘e aí o tio disse que’, ‘e aí a mami falou que’ e ‘aí o papi pegou e disse que’, numa narração que se organiza segundo a fala, reiterando o imperativo oral que governa o mundo infantil”. Pois vem dessa ‘fala’ de Lori Lamby uma pequena fábula escrita pela própria personagem e explicada nos seguintes termos: “Mas olha, tio, o segredo é que estou escrevendo agora histórias para crianças como eu. [...] O nome desse meu outro caderno seria: O cu do Sapo Liu-Liu e outras histórias” (HILST, 2005, p. 97). Lori Lamby então inicia sua breve história sobre a saga do sapo Liu-Liu:

O sapo Liu-Liu tinha muita pena de seu cu. Olhando só pro chão! Coitado! Coitado do cu do sapo Liu-Liu. Então ele pensou assim: Vou fazer de tudo para que um rainho de sol entre nele, coitadinho! Mas não sabia como fazer isso. Conversando um dia com a minhoca Léa, contou tudo pra ela. Mas Léa também não sabia nada de cu. Vivia procurando o seu e não achava (HILST, 2005, p. 97).

Lori prossegue sua história narrando que a minhoca Léa foi procurar a coruja Fofina, “que tinha fama de sabida”, para ver se encontrava uma

solução para Liu-Liu. Fofina muito pensou, até que encontrou a solução. Liu-Liu teria que aprender uma lição da Índia, pois “lá na Índia eles se torcem tanto que engolem o próprio cu”. Assim, Léa volta com a solução, e Liu-Liu começa o treino, até que o sapinho consegue a proeza de fazer com que um *rainho* de sol entrasse em seu “fiu-fiu”. Narrando a segunda parte da história, Lori Lamby muda o foco e transforma o cu de Liu-Liu em personagem:

Quando o cu do Liu-Liu olhou o céu pela primeira vez, ficou bobo. Era Lindo! E ao mesmo tempo deu uma tristeza! Pensou assim: eu, fiu-fiu, que não sou nada, sou apenas um cu, pensava que era Algo. E nos meus enrugados, até me pensava perfumado! E só agora é que eu vejo, quanto beleza! Eu nem sabia que existia borboleta! Fechou-se ensimesmado. E fechou-se tanto que o sapo Liu-Liu questionou: será que o sol me fez o cu fritado? (HILST, 2005, p. 99-100).

O enfrentamento da finitude

O ânus viu o sol. Saiu de seus escuros, soube-se menor do que se pensava. Percebeu, fora de si, todo um mundo de beleza e mistério, voltando para seu mundo fechado, “ensimesmado”. Nas suas obras mais satíricas, Hilda *solariza* o ânus, seja em uma narrativa com pendores “infantis”, seja narrando o “estraçalhamento” de delicadas “tatuagens em volta do ânus”, ou, ainda, pela desabrida preferência de um de seus personagens por essa parte da anatomia humana, sobretudo a masculina. Há, contudo, o uso do ânus não tanto como espaço para uma experiência sexual, mas sim para uma experiência quase mística, de contato com a divindade. Claro que, em se tratando de Hilda Hilst, esse contato não é sem conflito, sem expor a ruína do corpo, a carne podre de seus personagens, o contundente desespero de esperar por uma salvação metafísica, quando tudo é “putaria das grossas”, como diria Crasso, em *Contos d’escárnio* (2002b).

Em *Kadosh* (2002c), Hilda Hilst narra uma cena de sexo anal. Porém, o sexo não se dá entre dois humanos, mas entre um homem que busca e o objeto da busca, o Deus tão sonhado, o “Cão de Pedra”, o “Sem Nome”. *Kadosh*, o narrador buscador, se curva e se abre para o jucundo “Cão de Pedra”:

JUCUNDO! JUCUNDO! Que eu repita JUCUNDO e outras pobres analogias, culminando culposo de sentir coisa jucunda nesse cultismo, cuidando de me lembrar da minha cuna, repetindo: muito bem *Kadosh* cupinado, muito bem, isso de meter é assunto brilhoso, mas no meu não, moçoilo, ainda que nessas falofórias eu tenha visto a tua espiga inteira maravilha. Mas no meu não. E a espiga de quem me daria bastante alegria? A Tua em mim, *Sumidouro*? E eu dobrado, meia lua (ai, salva-me *Karaxim*, já estou no centro da matéria escura difusa), as nádegas sovadas por teu baixo ventre incandescente, [...] O pensamento tem forma? De onde vem essa ideia do grande *Sumidouro* enfiar o dele no teu, todo escamoso? Quando pensas no dele pensas num grande cajado de ouro (estou inteiro arrebetado, dourado) ou pensas numa não substância te invadindo, pensas numa coisa que é água se infiltrando num corpo-esponja, e tudo isso cajado ouro corpo meloso no teu ínfimo e ridículo baixo-astral-buraco (HILST, 2002c, p. 77).

Se em *Fluxo-Floema* (2003) a questão do narrador era escrever ou não escrever sobre o “uc”, sobre a pequenez pouco poética dessa palavra invertida e tudo o que ela representa, em *Kadosh* Hilda alitera as frases, usando uma sequência grande da sílaba “cu”, gerando uma sonoridade ao mesmo tempo poética e irônica. Nessa relação de quase submissão, pois Kadosh, apesar de ter as “nádegas sovadas”, continua pensando, continua arguindo, continua buscando respostas num espaço em que tudo o que tem é delírio, a palavra que se abandona à loucura. O jogo irônico de Hilda Hilst está também em nomear o objeto buscado como “Sumidouro”. Kadosh se imagina tendo uma relação anal com um Sumidouro, uma abertura profunda onde tudo pode sumir, escoar-se, perder-se. Visto de fora, o ânus também não pode ser um sumidouro? Sumidouro ao contrário, de onde saem as fezes, os dejetos, o nojo, mas por onde podem entrar o prazer, o mistério ou um contato mais premente e solar com a finitude? Esse estado constante de busca por respostas é comum na prosa de Hilda Hilst; no entanto, ela parece ter aceitado a sentença de Bataille (1992, p. 20) que diz que a única verdade do homem é ser uma súplica sem resposta e feito disso um dos motes principais de sua literatura: transformar seus personagens em súplicas constantes, em perguntas ininterruptas jamais respondidas. Por exemplo, Kadosh é um “Pergunta-Coisa”, um “Disseca Tripa” (HILST, 2002c, p. 41) em busca do “Sem Nome”, do “Mudo Sempre”, do “Tríplice Acrobata”, aquele que envelhece curvado para ser sodomizado pela ausência incandescente de um Deus que nunca responde.

Bataille, em *A experiência interior* (1992), relata essa descida “na noite existencial”, vista em muitos personagens hilstianos, sobretudo naqueles que tentaram a impossível santidade:

Súplica infinita na ignorância, afogar-se na angústia. Escorregar por cima do abismo e, na total escuridão, sentir o seu horror. Tremer, desesperar, no frio da solidão, no silêncio eterno do homem. [...] A palavra Deus, servir-se dela para atingir o fundo da solidão, mas não mais saber, ouvir a sua voz. Ignorá-la. Deus, última palavra querendo dizer todas as palavras, um pouco mais longe, faltarão: perceber sua própria eloquência (ela não é evitável), rir dela até a estupidez ignorante (o riso não precisa mais rir, nem o soluço soluçar). Mais adiante, a cabeça explode: o homem não é contemplação (ele só possui a paz fugindo), ele é súplica, guerra, angústia, loucura (BATAILLE 1992, p. 42).

Muitos dos personagens Hilstianos estão diante dessa visão aterradora proposta por Bataille, em que Deus é a última palavra que pode comportar todas as outras, em que a busca contínua não apazigua nunca e nem é respondida, em que o homem se torna incapaz da contemplação, a súplica constante, envolto em angústia, loucura, medo da “aproximação aterrada da morte”, que Bataille denominou o “extremo do possível” (1992, p. 45). Além disso, há o enfrentamento da velhice, essa ruína do corpo. No último livro de Hilda Hilst, *Estar Sendo. Ter Sido* (2006), o personagem é o velho Vittorio, que, semelhantemente a Kadosh, é uma súplica sem resposta, porém um suplicante repleto de medo:

Porque pensei absurdo isso de me pensar um alvo do Criador, justo eu, que quando lhe ouço o nome enfio-me debaixo das camas dos tapetes fico atrás das retretes e solto-me inteiro o buraco se alarga trombeteando zurros e cheiros. [...] Ele se achega e ronrona no meu ouvido: te amo. Desço em espirais, sou um lobo entre o roxo e o gris, na descida vou devorando nacos de mim, tenho matizes cinza e prata no dorso. [...] Então sou um lobo togado, masturbo-me no escuro, me vejo deitado num poento assoalho, uma coruja esvoeja pardacenta, digo-me estou bêbado (HILST, 2006, p. 41).

Vittorio é todo derruimento, todo entregue à decadência da velhice, e também tem uma relação bastante intensa com o próprio ânus. Diferentemente de Kadosh, que deseja ser penetrado pelo “cajado ouro corpo meloso” do ‘Cara-mignon’, o ânus de Vittorio torna-se o único espaço onde existe a possibilidade de moradia, ou esconderijo, do divino:

Cara-mignon, não te vejo mais, onde é que te meteste? Abro as pernas, pego o espelho e examino o redondo, o engruvinhado, o asqueroso. Ah, então deves estar aí! E não posso beijar o retratinho porque não sou de circo, pois se me abaixo até aí, vomito. Fazes de tudo para que eu nunca consiga te alcançar. E que tal atrás da minha nuca? E no meu ralo cocoruto? Aí pelo menos haveria afagos, dedilhados (HILST, 2006, p. 100).

O ânus se torna o espaço impossível de ser beijado, de ser visto normalmente pelo próprio dono. Lugar melhor, o “Cara Mínima”, não teria motivo para se esconder dentro do corpo. Vittorio até tenta seduzir o divino lhe oferecendo os espaços nobres do homem, as alturas: a nuca, a cabeça, os espaços mais carinhosos, mais próprios a um Deus; no entanto, o divino prefere os escuros, o engruvinhado ânus de um velho. Hilda Hilst expõe a carga perecível que é o corpo humano velho. Ernest Becker (2007) diz que “o ânus e seu incompreensível e repulsivo produto representam não apenas determinismo e sujeição física, mas também o destino de tudo o que é físico: deterioração e morte”. O personagem final de Hilda Hilst faz-se todo procura transcendente naquilo que há de mais imanente: as fezes e o espaço de onde elas saem do corpo, o espaço escuro e dúbio do ânus: “O *mignon* é assim mesmo, fica nas dobras, quem sabe está mais acima no rego da bunda” (HILST, 2006, p. 101). Vittorio, agachado, nu, tentado ver Deus dentro de si, assemelha-se a um quadro de Francis Bacon, mais precisamente *Study of a human body*, de 1982:

Figura 1 – *Study of a human body*, de Francis Bacon



Fonte: The official website of the state of Francis Bacon.

A cabeça some, tudo o que há é um ânus voltado para o alto e os grunhidos de uma voz que insiste em deteriorar a ideia perfeita de um Deus nas alturas, límpido e transparente. Para Vittorio, o ânus é “o único buraco aqui na terra onde deus habita”. Ao ter a blasfêmia questionada por Rosinha, a empregada que o ajuda a procurar Deus, Vittorio sustenta o argumento usando a irônica lógica da impossibilidade de Deus não gostar de algo que ele tenha criado:

deus no meu buraco é pecado mortal? Ah não é não, Rosinha, deus gosta de tudo, de tudo o que criou, nada é triste, nem escuro, nem amerdalhado, nem fede à bosta nem a malvavisco, tudo é bonito porque vem de deus, viu Rosinha? Ele é um dorso sem cara, um chifre negro, um olho azul azul que lindo seu Vittorio pois é pois é, tem o cu assim, ó, todo de ouro, e bem no buraco uma ametista roxinha, mas não, você é Rosinha, pois é, então uma ametista. e olhando lá no buraco, com atenção redobrada, não como você olha distraída o meu buraco, olhando mesmo com um grande lupão, você há de ver até a cobra lá do paraíso (HILST, 2006, p. 102).

Deleuze (2007, p. 30), em seu estudo sobre a pintura de Bacon, trata da vianda que é “o estado do corpo em que a carne e os ossos se confrontam localmente, em vez de se comportarem estruturalmente” – é como se a carne descresse dos ossos. Deleuze (2007, p. 31) prossegue dizendo que a vianda é “o objeto mais elevado da piedade de Bacon, seu único objeto de piedade [...]. A vianda não é uma carne morta, ela conservou todos os sofrimentos e assumiu todas as cores da carne viva”. Partindo dessa linha de raciocínio, é possível ver que a velhice de Vittorio, bem como de diversos outros personagens hilstianos, como Hillé e Agda, era a piedade de Hilda Hilst aflorando, trazendo à tona seu olhar blasfemo sobre a vida, a morte, e todo um destino marcado por perguntas ininterruptas. Sade (2009, p. 78)

diz que se deve esquecer a profanação, porém conservar a blasfêmia; mesmo não havendo mais Deus, é “essencial pronunciar palavras fortes ou sujas na embriaguez do prazer, e as de blasfêmia são muito úteis à imaginação”.

Vittorio blasfema com o corpo desnudo, com o ânus voltado para cima, porque é o que lhe resta de piedade, de cuidado de si. A sua obscenidade é uma forma de domínio, de imposição, de violência, bem como uma espécie de retorno à animalidade, em que a nudez, a exposição do corpo, a ausência de pudor são efetivos. Para Bataille, o dado natural não é aceito pelo homem, ele sempre irá negar a natureza, irá transformar o mundo exterior natural, sobretudo, pelo trabalho, pela criação de ferramentas, pela construção da própria civilização, o homem vai compor um mundo humano, o erotismo faz parte dessa composição. Essa criação de um mundo à parte é uma negação de seu animal-dentro, advinda, sobretudo, da educação, que faz com que o homem não dê “livre curso à satisfação de suas necessidades animais” (BATAILLE, 1987, p. 202). Os personagens de Hilda Hilst são intelectualizados, conhecedores de filosofia e de várias artes, geralmente têm uma relação muito próxima com a escrita e a literatura, e esse mundo de referências faz com que sejam pouco entendidos pelos que os cercam. É como se a ferida provocada pelo corte com a animalidade não fosse cicatrizada por toda a sua sabedoria, toda a sua educação. O excesso de sabedoria dá aos personagens uma liberdade radical, então essa intelectualidade vai se confundindo com um desapego, um desregramento, uma tentativa última de aproximar-se da animalidade negada. Como no quadro de Bacon, em que a vianda “é a zona comum do homem e do bicho” (DELEUZE, 2007, p. 31), o corpo de Vittorio é todo focado no aparelho digestivo, mais especificamente na parte final do trabalho desse órgão: a defecação.

O divino está tão escondido nas entranhas do personagem, que ele se nega mesmo a defecar:

caguei ainda não, isso tenho medo, tenho medo que o outro caia e escorregue e espalhado-pedante no meu rego, vai se dissolver penso eu, é isso o que ele quer; por isso sempre cago no meu pinico de louça, meu pinico francês, assim posso ver a cara do outro antes de morrer (HILST, 2006).

Hilda leva seus personagens ao enfrentamento com a morte, à ruína da vianda, ao esfarelamento do corpo. Diante de um deus invisível preso no ânus, da finitude que apodrece diariamente a carne, da impossibilidade de ascense, de elevações espirituais, o que resta aos personagens hilstianos é lamentar a degradação e agarrar-se à palavra, à linguagem escrita, pois há nela ainda alguma perenidade, alguma possibilidade de transcendência, algo impossível ao velho corpo arruinado, ao velho corpo que se reduziu a ser a porta de saída do aparelho digestivo. Vittorio, perto do final, exclama:

minha vontade de livrar-me de todos e só encontrar o Cara-Mínima. afinal fomos feitos para quê, hen? afinal você aprende aprende, quando já está tudo pertinho da compreensão, você só sabe que já vai morrer. que judiaria!

que terror! o homem todo apumado diz de repente: quase que já sei, e aí aquela explosão, aquele vômito, alguns estertores, babas, alguns coices, um jato de excremento e psss o homem foi-se (HILST, 2006, p. 121).

“Psss...” é uma onomatopeia sibilante e sibilina para resumir o homem, para blasfemá-lo mais uma vez com a ruína do corpo, com o jato dos excrementos, para mais uma vez atingi-lo naquilo que lhe é mais temerário: o fim da vida. Apesar desse estado de entrega, de dilaceramento, ainda resta a Vittorio, como a diversos outros personagens hilstianos, a palavra: “escreve, filho da puta, escreve! e não vai cair babando em cima da máquina, ela não merece isso” (HILST, 2006, p. 121).

Apesar de toda a carga trágica que há nessa situação reveladora da nossa condição mortal, há também espaço para a fina ironia linguística tão cara à Hilda. Na crônica “Cronista: filho de Cronos com Ishtar”, em *Cascos & Carícias* (2007), ela escreve: “Uma das coisas que eu mais admiro em alguém é o humor” (2007, p. 117), para logo em seguida dar outra versão, com seu típico humor cruel, dessa condição séria e pesada a que submeteu muitos de seus personagens, sobretudo os velhos:

Se todo mundo pensasse seriamente no absurdo que é tudo isso de ser feito de carne, mas também olhar as estrelas, de ter um rosto, mas também aquele buraco fétido, se todo mundo tivesse o hábito de pensar, haveria mais piedade, mais solidariedade, mais compaixão e amor. Mas quem é que pensa? Claro que não. Na hora de revirá os óinho ninguém pensa. Só seria justificável parir se o teu pimpolho fosse imortal e vivesse à mão direita Daquele. Mas o teu pimpolho também vai morrer e apodrecer não sem antes passar por todos os horrores do planeta (HILST, 2007, p. 117).

Para finalizar e aguentar essa forma de olhar sobre a condição humana, Hilda propõe a invenção de uma nova semântica. Como não poderia deixar de ser, entre outras palavras, as referências ao ânus estão nesse breve dicionário: “*Ku* – Lua em Finlandês; *Cou* (pronuncia-se cu) – pescoço em francês; *Ânus*: pronúncia errada de anus (aves da família dos cuculídeos)” (HILST, 2007, p. 118). Com isso, Hilda, além de satirizar a finitude humana e toda a tragicidade que a acompanha, tragicidade que ela mesma usou como matéria-prima, poetiza sobre a definição de “cu” em outras línguas, algo que remete à parte nobre do corpo e à altura celestial, e, por fim, o ânus, visto como um erro de pronúncia, uma referência a uma das aves mais comuns das Américas. Diante da velhice, do vazio que nos compõe, da ausência completa de certezas, o que mais fazer, senão rir do absurdo de tudo? Senão aproximar, absurdamente, o ânus de uma ave cujo nome científico da família é ainda mais peculiar: *cuculidae*? Dessa forma, na obra de Hilda Hilst, o ânus não é apenas uma parte do corpo, mas, como diria Karl, em *Cartas de um Sedutor*, respaldado pela longa trajetória humana de neuroses, preconceitos, transgressões anais, é também “*tutta un'altra cosa*” (2002a, p. 32).

Referências bibliográficas

BACON, F. *The Estate of Francis Bacon*. Disponível em: <<http://www.francis-bacon.com/paintings/diptych-study-from-the-human-body-1982-84/?c=80-84>>. Acesso em: 20 jan. 2014.

BATAILLE, G. *A história do olho. Seguido de Madame Edwarda e o Morto*. São Paulo: Escuta, 1981.

_____. *O ânus solar*. Lisboa: Hiena, 1985.

_____. *O erotismo*. Porto Alegre: L&PM, 1987.

_____. *A experiência interior*. São Paulo: Ática, 1992.

_____. *La conjuración sagrada*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2008.

BECKER, E. *A negação da morte*. Rio de Janeiro: Record, 2007.

BENTLEY, T. *A entrega: memórias eróticas*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2005.

DELEUZE, F. *Francis Bacon: lógica da sensação*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

FOUCAULT, M. *A história da sexualidade 2*. Rio de Janeiro: Graal, 1984.

FREUD, S. *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 2006.

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

_____. *Cartas de um sedutor*. São Paulo: Globo, 2002a.

_____. *Contos d'escárnio: textos grotescos*. São Paulo: Globo, 2002b.

____. *Kadosh*. São Paulo: Globo, 2002c.

____. *Fluxo-Floema*. São Paulo: Globo, 2003.

____. *O caderno rosa de Lori Lamby*. São Paulo: Globo, 2005.

____. *Estar sendo. Ter sido*. São Paulo: Globo, 2006.

____. *Cascos & Carícias*. São Paulo: Globo, 2007.

SOUZA JUNIOR, E. B. Os desprezados: a agressão masculina nos vídeos pornô e os processos de identificação e diferenciação na contemporaneidade. *Revista (In)Visível*, n. 0, p. 107-118, set. 2011. Disponível em: <<http://revistainvisivel.com/wp-content/uploads/2011/09/Junior-Ratts.pdf>>. Acesso em: 25 jan. 2014.

MORAES, E. R. Da medida estilhaçada. *Cadernos de literatura brasileira*. n. 8. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1999.

____. A prosa degenerada de Hilda Hilst. In: PRZYBYCIEN, R.; GOMES, C. (Orgs.) *Poetas mulheres que pensaram o século XX*. Curitiba: UFPR, 2007.

NANCY, Jean-Luc. *Corpus*. Lisboa: Vega, 2000.

RICHARDS, J. *Sexo, desvio e danação: as minorias na Idade Média*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.

SADE, M. *A filosofia na alcova, ou os preceptores imorais*. São Paulo: Iluminuras, 2009.

SCHREBER, D. P. *Memórias de um doente dos nervos*. Rio de Janeiro: Graal, 1984.

