
terra roxa

e outras terras

Revista de Estudos Literários

A OBSCENA SENHORA D: UMA NARRATIVA DE DESLOCAMENTO

José Antônio Cavalcanti (UFRJ)*

RESUMO: O presente trabalho investiga os processos constitutivos do romance *A obscena senhora D* como formadores de uma narrativa experimental cuja valorização crítica tensiona o cânone literário. O estudo tenta apreender o radical e violento trabalho de linguagem como um exercício no qual estão contidas similaridades com conceitos de Freud e Heidegger.

PALAVRAS-CHAVE: Hilda Hilst; cânone; desamparo; deslocamento.

O livro *A obscena senhora D*, de Hilda Hilst, foi publicado em 1982. O registro temporal serve apenas para situá-lo como um texto revelador de toda a riqueza do mundo hilstiano, revelado ao público em 1950, com o lançamento de *Presságio*, um livro de poesia, e enriquecido com dezenas de publicações de textos dramáticos, ficcionais ou poéticos.

A escolha dessa narrativa como objeto de reflexão deve-se, independentemente de sua qualidade intrínseca, à posição central no conjunto da obra, ao seu poder de síntese da escrita hilstiana, em que pese a ausência de manifesta intenção da autora em operar de modo racional esse percurso e as lacunas produzidas pela não abordagem de um ou outro ângulo essencial à apreensão do complexo universo da autora. O fato essencial é que o relato apresenta temas recorrentes: a experiência amorosa na variabilidade entre o terno e o pornográfico; a inquietação metafísica e a dúvida teológica traduzidas ora em linguagem de alto grau de apuro formal, ora em irritadas expressões de furor e revolta; a constante ironia incisiva pulverizando a normalidade, os gestos cotidianos construídos com hipocrisia e incompreensão; o humor negro, vingança sobre a própria condição humana e seus limites estreitos; e o domínio da linguagem, a montagem de um texto capaz de abolir hierarquias tipológicas ao incorporar ao fluxo narrativo um ácido, cortante e pungente lirismo e um drama que se encena no palco da consciência.

* zantonc@hotmail.com

Hillé, a narradora-protagonista, desponta logo no início da narrativa como personagem marcada pelo deslocamento: “Vi-me afastada do centro” (2001: 17). Sua excentricidade corresponde ao deslocamento de seus passos, expulsos do caminho da normalidade resignada do mundo e desviados para um percurso que conduz à ‘cegueira silenciosa’, sinestesia explicitadora da inconclusividade da busca existencial.

A escrita é busca e perda. A consciência de apenas ser na linguagem, formulação heideggeriana, é insuficiente para *alcançar a, chegar a*, uma vez que não há nada no horizonte – ele está contido no olhar e por isso é projeção especular da finitude humana. Não representa um desenho fixo, não possui centro. À deriva, o ser faz do caminho balbucio, tateio, tropeço. Os limites, se por um lado representam impossibilidade, oclusão, por outro lado, contêm a promessa de ruptura e de ampliação porque a expansão está presente, ainda que sob a forma de ilusão, no horizonte humano. O devir, destarte, é uma tensão dialética entre finito e infinito. Essa tensão pulsa no romance de Hilda Hilst com uma certa conformação barroca – a linguagem mais grotesca, baixa, vulgar convive de modo antitético com sofisticada pesquisa ontológica e indagação teológica. A não obtenção de respostas não é o fato mais significativo – o mover-se é impulsionado pela recusa ao não e à ausência. Hillé, mulher de sessenta anos, carrega um pesado histórico de buscas, sem alívio, sem a ilusão de respostas.

É no interior de uma falta transformada em Falta que o termo Derrelição – desamparo, abandono – pode ser compreendido. Ele remete ao nascimento para assinalar que não nascemos, ou seja, que nunca estamos preparados para o mundo, sozinhos não vingamos e, apesar de tangências afetivas – apesar de EHUD –, ancorados em nossa radical incompletude, estamos sempre em pânico e à procura de abrigo. Só os acontecimentos interpretáveis podem afastar esse estado angustiante, por isso viver é a tentativa de leitura de mundo (isto é, a tentativa de dar significação aos acontecimentos, não importando se eles a possuem ou não). Por essa razão, a linguagem investigativa de Hillé dissemina-se de modo tautológico nas páginas do romance:

desde sempre a alma em vaziez, buscava nomes, tateava vincos, acariciava
dobras, quem sabe se nos frisos, nos fios, 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, EHUD
compreender o quê?
isso de vida e morte, esses porquês (Hilst 2001: 17-18}

A angústia provocada pelo desamparo não se confunde com a ansiedade, pertencente aos fenômenos do temor, pois não é provocada por um ente determinado: este ou aquele. Na filosofia de Heidegger:

Sem dúvida, a angústia é sempre angústia diante de..., mas não angústia
diante disto ou daquilo. A angústia diante... é sempre angústia por..., mas não
por isto ou aquilo. O caráter de indeterminação daquilo diante de e por que nos
angustiamos, contudo, não é apenas uma simples falta de determinação, mas a
essencial impossibilidade de determinação

[...]

A angústia manifesta o nada.

“Estamos suspensos” na angústia. Melhor dito: a angústia nos suspende porque ela põe em fuga o ente em sua totalidade. Nisto consiste o fato de nós próprios – homens que somos – nos fugirmo-nos no seio dos entes. É por isto que, em última análise, não sou “eu” ou não és “tu” que te sentes estranho, mas a gente se sente assim. Somente continua presente o puro ser-aí no estremecimento deste estar suspenso onde nada há em que apoiar-se.

A angústia nos corta a palavra. Pelo fato de o ente em sua totalidade fugir, e assim, justamente, nos acossa o nada, em sua presença, emudece qualquer dicção do “é”. (1969: 31-32)

A inquietação metafísica não é apresentada em nichos discursivos demarcados, capazes de assinalar uma posição superior; pode irromper a qualquer momento, durante a realização dos atos mais prosaicos ou mesmo em ocasiões inusitadas, como em plena atividade sexual. Essa natureza confere à reflexão um caráter obsessivo, compulsivo, redimensionando todas as outras práticas em função da hegemonia concedida à indagação ontológica, cujas questões – irresolvidas porque irresolvíveis – alteram toda a prática social, as relações familiares, as relações de amizade e as de vizinhança que, deslocadas, fazem emergir a diferença, a singularidade como estranheza, doença, anormalidade.

Por outro lado, como reação a não obtenção de respostas o sujeito descentrado da narrativa engendra uma estratégia da espera: “Não, não compreendia nem compreendo [a ausência de resposta], no sopro de alguém, num hálito, num olho mais convulsivo, num grito, num passo dado em falso, no cheiro quem sabe de coisas secas, de estrume, um dia um dia um dia” (Hilst 2001: 19).

Deus – a resposta que unificaria todas as outras – pode surgir também em qualquer ponto da narrativa. Surge *do* e *no* corpo da protagonista. O Todo, o Incomensurável, o Mais, materializado em alimento – símbolo de uma apropriação espiritual – é inserido em meio à fala de Ehad que denota o ato sexual. Hillé toda molhada de excitação orgáica é a mesma a engolir fundo, salivosa, a hóstia purificadora, lambendo-o como se fosse um pênis. O sexo e o sagrado cruzam as linhas do destino, sem que haja diferença axiológica.

A estranheza de Hillé estigmatiza a sua casa, o refúgio uterino de sua trajetória regressiva – Casa da Porca, na referência depreciativa dos vizinhos. O relacionamento com o mundo, expresso no estigma lingüístico, é de confronto, rejeição e distância. Os gestos obscenos, as caretas, os urros, os palavrões, as máscaras e as janelas fechadas evitam a impureza de contato, mantêm o vazio necessário a investigação do ser, todavia são signos que legitimam a exclusão operada pela razão legisladora ao reforçarem o estigma.

Há um exílio deliberado: “Não pactuo com as gentes, com o mundo, não há um sol de ouro no lá fora” (Hilst2001: 25). Morar no exílio é habitar o abismo do ser. As máscaras não ocultam, antes são revelações da identidade, melhor, formas de busca,

retratos de um desvelamento existencial de um 'alguém-mulher', memória de um aprendizado de sombra e crueldade do real enquanto perda e esvaimento perenes. Incomodam pelo que revelam, por exibirem a leitura secreta dos papéis sociais: por essas letras percebe-se a ilogicidade da gramática social e a hipocrisia das convenções, a cisão entre o ser-aí e a teia da vida social. É o mundo, do outro lado da máscara, que esconde sua certeza e sua civilização e exprime a forma clandestina do seu rosto: o medo, o receio, o pavor ao que não pode ser controlado. E não há nenhuma certeza, nenhuma forma de controle sobre a existência. Como mecanismo de defesa, a vizinhança, alteridade sem troca, sem diálogo, transforma-se em vigilância e estatui um código de conduta para situações em que se veja ameaçada: em seus implícitos e explícitos, o estigma, a censura, a condenação, o preconceito, a exclusão, a zombaria e outros processos similares: em seus pressupostos, a anulação de toda diferença.

A rejeição ao mundo, a desconstrução do nascimento, investe Hillé de propriedades regressivas. Assim, a casa é mãe; o vão da escada, a placenta; o pai, o prazer inaugural reprimido; Ehad, um novo pai-amante; as provocações à vizinhança, novos e cruéis jogos infantis; as máscaras, caretas e urros, formas primitivas de linguagem; a animalização, símbolos da quebra de vínculos humanos.

A metamorfose animal é um tema recorrente em toda obra de Hilda Hilst, expressa uma volta a um estado de inocência, como bem observou Cláudio Carvalho:

O desejo de ser “porca”, “zebu”, “girafa” é uma tentativa de escapar do simbólico e da internalização dos códigos culturais. Só assim – despida de palavras, munida apenas de urros – ela, talvez, pudesse ser ‘teófaga incestuosa’ sem sentir culpa. É para um real impossível – como diz Lacan –, para um útero cósmico só acessível aos animais que a Senhora D deseja retornar. Um mundo imaginário e pré-simbólico. Como podemos perceber, a Senhora D nunca abandonou, de fato, suas mais remotas fantasias infantis. (1999: 120-121)

Ser búfalo, zebu, girafa desde sempre implica um tempo anterior à humanidade, um mergulho no escuro, pasto de Hillé-búfalo, lugar que não desperta temor, pois sem consciência de ser não há sofrimento, dor, angústia, nem saber sobre morte e infinito.

É ainda no plano da animalidade que Hillé e Deus podem tornar-se amantes: a protagonista, transformada em porca, compartilha a mesma natureza de um deus sob a forma de Porco-Menino Construtor do Mundo. Um deus-porco permite florescer a natureza da teófaga insaciável. Os gestos de ambos mancham a existência de dúvida e inquietação.

A remissão à pré-humanidade, a relação incestuosa com deus-pai-eterno não esgotam o caráter regressivo da animalização. Há um terceiro aspecto essencial para decifrar o enigma hilstiano, a percepção no olhar da protagonista de uma propriedade pertencente ao “olho adifano, impermissível, opaco” (Hilst 2001: 27) dos bichos: “o olho dos bichos é uma pergunta morta” (Hilst 2001: 30).

A privação de luz, a opacidade do olhar, a ausência de brilho correspondem à inexistência de explicações, justificativas, razões. Devastado o território de legibilidade do mundo, a senhora D vira presa fácil:

é em *A obscena senhora D*, talvez, que o universo agônico da escritura hilstiana tenha chegado ao seu ápice. Um dos efeitos de sua dramaticidade advém da força plástica das imagens, no movimento de acuo de fera em que se debate a personagem, em sua violência impotente, a imprimir uma dupla dinâmica a senhora D (de Derrelição): por um lado, ela externaliza as dilacerações de seu ser, embora não se mova para fora de si; por outro lado, seus diálogos-monólogos funcionam como bumerangues, que batem em Ehud e voltam, sem no caminho encontrar respostas apaziguadoras. Nessa espiral, o leitor não tem como escapar ileso: vê-se tão encarcerado quanto a senhora D. Pode-se considerar, numa perspectiva crítica feminista, que a personagem mulher, por suas históricas e sociais experiências de aprisionamento, catalise com maior efeito dramático tais situações (...) o que (i)mobiliza Derrelição é algo de outra ordem, embora seu nome, desmembrado em tantos outros, seja também Deus, mas um Deus que figura ora como caçador, ora como caça. O vocábulo 'presa', em sua tripla articulação de substantivo, verbo e adjetivo, configura de modo eficaz o campo semântico e o perfil da personagem: presa em delírios, entre os vãos da escada, à caçoada dos passantes, que buscam sem sucesso aproximar-se e alimentá-la, D, a louca, ata e desata os limites de sua lucidez. (QUEIROZ 2000: 26-28)

O sonho nirvânico de retorno a um estado primitivo é perturbado, no entanto, pelo *lá fora*. As vozes externas localizam-se a partir de Hillé, brotam de sua memória e de suas reflexões. A multiplicidade de focos inviabiliza a unificação imperial do sujeito que relata uma verdade. O sujeito descentrado sustenta-se na narrativa polifônica, fica implícito no significado das vozes por onde ecoa a sombra de sua identidade. O sujeito é o eco da pergunta lançada ao cosmos, o eco reproduzido do desabar de certezas e conhecimento.

O mundo social, transformado em forma discursiva, exhibe referências que extrapolam o texto, ao apontar para uma perspectiva crítica em relação à produção da autora. Uma delas corresponde à deslegitimação das obsessões metafísicas da senhora D (e da obra hilstiana). A qualidade textual deveria ser buscada na valorização do aqui e agora, dos elementos da realidade moderna, ironicamente denominados modernos pela narradora. A alma e a morte, aos olhos de tal concepção estética, são temas marginais, ocupam uma posição secundária nos interesses dos seres encantados com os movietones, os vídeos, as formas do instante, as notícias e a logorréia dos controladores do mundo e da informação do tipo o-que-que-está-acontecendo-agora. Puro engodo, o aqui-agora transformado em espetáculo, a multiplicação de informações com a finalidade controladora de impedir a gênese de qualquer pensamento, de promover o esquecimento das dúvidas essenciais, de mascarar o fluxo temporal de ser

para a morte, de abortar o nascimento do demônio pessoal – a descoberta da voz interior como marca de identidade.

A preocupação metalingüística faz-se acompanhar de referências a outras narrativas, revisitadas no texto, num gesto de explícita filiação. A experiência radical de Rimbaud aguça as dúvidas, reforça a perplexidade, ao mesmo tempo em que revela a linguagem como o único código de busca. A correspondência entre Kafka, Milena e Brod possui analogia com os textos hilstianos: são “textos bizarros” (Hislt 2001: 44). O suicídio de Tausk desponta na presença de diversas mortes no romance: do pai, de Ehud e da própria senhora D. A referência a Lou Salomé e Freud inscreve-se como marca da (in)compreensão da natureza humana.

Certas referências denunciam um impacto tão profundo que são capazes de surgirem no relato de maneira surpreendente. Hillé paralisa uma cena de apelo erótico ao trocar as carícias de Ehud por uma inesperada reflexão sobre *A morte de Iván Ilitch*, uma novela de Tolstóy. O pensamento enunciado pode ser lido como análise do texto tolstoiano ou como referência à própria vida de Hillé: “Por favor, queria te falar, te falar da morte de Ivan Ilitch, da solidão desse homem, desses nada do dia a dia que vão consumindo a melhor parte de nós, queria te falar do fardo quando envelhecemos, do desaparecimento, dessa coisa que não existe mas é crua, é viva, o Tempo” (Hislt 2001: 18) poderiam servir como síntese da narrativa, caso fosse possível simplificá-la em fórmulas sintéticas

A constante aparição de Ehud organiza uma relação familiar quase comum, banal. Ehud é uma espécie de filtro da realidade externa, um tradutor do lá fora, um marido em exercício de dominação, ainda que amistosa e suave. Em várias passagens do texto almeja que lhe seja servido um café e sempre solicita agrados sexuais, ou seja, demarca o espaço doméstico feminino como o local de execução de tarefas estabelecidas por um centro – o marido. É um interlocutor duplo: vivo, é a voz do aconselhamento, das ligações com o real concreto, da racionalidade social – sabe que não existem respostas –: morto, é vivenciado por Hillé como pungente experiência de perda. Ehud é o interlocutor, aquele para quem Hillé fala, porém, num perturbador paradoxo, também é uma voz de Hillé. A presença do companheiro é um fio estruturante da narradora, uma vez rompido, Hillé sente-se mais desamparada. Troca os peixes por simulacros de papel porque não há mais como cuidar da vida. Pela mesma razão subtrai o brilho ao olhar. Em ambos os atos a tradução da dependência afetiva em relação ao marido, aquele que teve o poder de (des)nomeá-la, reduzindo o nome a apenas uma letra, reduzindo-a de mulher a problema – por isso reclama que as pessoas precisam foder, que está cheio dos sussurros e dos cochichos por trás de portas entreabertas quando passa pela vila, cheio de explicar ao mundo as excentricidades da esposa.

A perda de Ehud acentua os traços regressivos e o viver deslocado. A senhora D, totalmente enclausurada em seu mundo interior, não pode aceitar o gesto de boa vontade de uma vizinha a lhe oferecer dois pãezinhos. O presente possui um preço muito elevado: a interferência de estranhos em sua vida, uma profunda transformação de espaços, gestos e pensamentos. O ato amistoso pressupõe um pacto de con-

vivência. Caberia a senhora D evitar a a criação de constrangimentos para os moradores. Oferta vã: não pode haver conciliação, porque ela não almeja con/viver, mas viver.

A linguagem pesada, obscena, registra o fracasso das tentativas de acordo. O desencontro manifesta-se numa escrita de cólera, fúria, autêntica forma impressa da *hybris*, da cisão entre sujeito e significado.

Na literatura de Hilda Hilst a preocupação com a palavra não está presente de modo semelhante ao da obra de Clarice Lispector. O texto hilstiano não se fixa naquilo que a palavra revela, mas naquilo que é inominável na linguagem. Busca a senha iluminadora do vazio no próprio vazio, resulta, dessa forma, de um intrincado jogo de máscaras (já que nenhum rosto é possível) textuais no qual se busca a transcendência do existir.

Dotada de fúria iconoclasta, de um *pathos* reflexivo, de um lirismo difuso, a narrativa hilstiana pode ser vista como uma forma híbrida, responsável pela dificuldade oferecida a apreensão crítica: “No nível da microestrutura textual também é um texto difícil de classificar. Incorpora registros orais populares, palavras e raciocínios mais sofisticados, palavras chulas, construções poéticas atrevidas e inusitadas, desrespeito às normas gramaticais” (Carvalho 1999: 111).

A fragmentação discursiva possui uma arquitetura capaz de sustentar a legibilidade do enunciado: “a estrutura ficcional de Hilda Hilst constrói-se por meio de microestruturas estilísticas (o uso de um texto poético em verso em meio a uma estrutura narrativa ou dramática) e de macroestruturas técnico-compositivas – a colagem intragenérica de textos que resultam num texto híbrido único” (Queiroz 2000: 63).

A dicção hilstiana é modulada mediante um alto trabalho de elaboração estética, capaz de levar o receptor a internalizar a vertigem metafísica do universo do enunciatário;

A idéia 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 incontável e incontornável de impropérios, de imagens coprológicas, de blasfêmias. Tal processo ocorre sem mediações, de modo que 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: 63)

Hillé busca a si mesma. Não há uma identidade, o seu rosto é protéico, adquire a conformação de quem se volta para ele, por isso não corresponde a um sujeito, porém a diversas representações dele; nenhuma exata e nenhuma incorreta. A construção de um sujeito implicaria a legibilidade do mundo, o perecimento de qualquer questão. Assim, Hillé constitui-se em diversas perspectivas. Há uma excêntrica Senhora D – a grande porca acinzentada – para os moradores da vila. Outra versão doméstica da grande porca circula na narrativa – a pequenina porca ruiva, repleta de indagações – para alguns conhecidos. Existe também sob a forma de pura pergunta, autêntico e altivo paradoxo, endereçada à mãe. Ao pai, apresenta-se como segredo, escuta, concha, simbologia edipiana de sentimentos clandestinos. Para Ehud, Hillé é a mulher contraindo-se em uma letra, em um vão da escada. Nenhuma é Hillé porque todas o são.

Porco-Menino é o abismo no qual não se vê representada, nele perecem os textos e as palavras. Interlocutor de ausência e amante da sua carne e do seu espírito, Deus entope a boca de Hillé de terra, cascalho, de palha, ou seja, é mão castradora do discurso, a causalidade culpada do homem e de sua incompletude, a desarticulação de perguntas e respostas.

Nenhum outro ser humano possui a capacidade de decifrar o deus-enigma. Isso fica evidenciado no diálogo com o padre que vem, a pedido da vila, ‘auxiliá-la’. Ao descobrir que o religioso é “um homem como outro qualquer” (Hiltl 2001: 32), ou seja, não possui nenhuma resposta para as perguntas essenciais que formula, expulsa-o inconformada.

O Menino Precioso, Luzidia Divinóide Cabeça, desperta sentimentos de amor e ódio. O amor é explicitado na tentativa de encontrar o Menino-Porco, o ódio resulta da indiferença divina, pois o criador, mesmo dissolvido em todas as coisas e seres por ele concebidos, não faz parte do lixo criado. Hillé investiga impiedosamente esse deus. O aspecto coprológico adquire então um significado mais preciso. O buraco de Deus (imagem e semelhança), o ânus divino, é o espaço do nascimento. O universo todo, portanto, é constituído por dejetos, os elementos rejeitados por Deus, daí o abandono e o silêncio.

Hillé percebe Deus como uma figura paterna: “como será a cara DELE hen? é só luz? uma gigantesca tampinha prateada? não há vínculo entre ELE e nós? não dizem que é PAI? não fez um acordo conosco? fez, fez, é PAI, somos filhos. não é o PAI obrigado a cuidar da prole, a zelar ainda que a contragosto? é PAI relapso?” (2001: 38).

Para Freud, o pai é visto pela criança como sucessor da mãe no plano da proteção familiar. Apesar disso, também é percebido como fonte de perigo, já que associado à mãe, figura como rival na disputa pela atenção materna. Desse modo, os sentimentos da criança são ambivalentes, moldados por desejo, admiração e temor. Ao crescer, o indivíduo pode tornar-se independente da ação do pai biológico, mas a sua identidade psicológica permanece condicionada à idéia de um ser que o livre do desamparo:

Quando o indivíduo em crescimento descobre que está destinado a permanecer uma criança para sempre, que nunca poderá passar sem proteção contra estranhos poderes superiores, empresta a esses poderes as características pertencentes à figura do pai; cria para si próprio os deuses a quem teme, a quem procura propiciar e a quem, não obstante, confia sua própria proteção. Assim, seu anseio por um pai constitui motivo idêntico à sua necessidade de proteção contra as conseqüências de sua debilidade humana. É a defesa contra desamparo infantil que empresta suas feições características à reação do adulto ao desamparo que ele tem de reconhecer – reação que é, exatamente, a formação da religião. (Freud 1970: 29)

Cabe a esse pai proteger o indivíduo contra os terrores da natureza, exorcizando a força destrutiva dos elementos desconhecidos e protegê-lo da morte, compensando-o por todos os sofrimentos e privações da existência. Essa prática protetora corresponde ao acordo cobrado pela protagonista.

Um deus que não cumpre a promessa de felicidade só pode ser concebido como um menino louco. Ignora qualquer acordo ou contrato, pois não pode preencher as lacunas humanas porque também vive no deserto, no vazio escuro, também habita o nada. O diálogo entre o Menino louco e Hillé capta o desencontro, Hillé não pode escutar o discurso de deus, entre ele e ela existe um fosso intransponível.

Quanto maior o silêncio, mais alto fala o desejo. E o desejo de deus assume formas sensoriais, daí o apelo constante à visão, ao tato, ao olfato, à audição e ao paladar. A teófaga precisa degustar o divino, incorporá-lo organicamente, canibalizar a divindade, única forma efetiva de relação incestuosa entre o humano e o sagrado. Através desse ritual em que deus é materializado no plano sensorial, única aproximação possível, Hillé pode ser possuída e possuir o pai, não obstante o caráter fictício da posse, autêntica construção no abismo, no nada. Resta-lhe apropriar-se da fórmula bíblica do abandono irremediável: *lama sabactani*.

A morte surge como expressão máxima do sentimento de desamparo. Apresenta o tempo como uma escrita de ruínas, de decomposição eterna dos seres e do mundo. Os mortos surgem em suas formas decompostas, resíduos da existência, fezes, dejetos. O pai, o amante, Hillé, todos comidos, regurgitados e expelidos por um deus-demônio no palco vazio do universo.

A narrativa hilstiana consegue circunscrever o leitor nesse círculo de desamparo, como registra com precisão Vera Queiroz:

O amor é flagrado, sobretudo, em seus vários estados de decomposição, arrastando consigo uma linguagem ao mesmo tempo sublime e chula com altos vãos líricos e vocábulos de baixo calão. Isso se dá em razão de que as tramas hilstianas organizam-se em torno de estados *agônicos de ser* dos personagens mobilizados por situações apresentadas já em seu clímax, de modo que o leitor é convocado desde o início a partilhar, sem escolha, da vertiginosa voragem de

questões postas em geral ao ser catalisador dos abismos: – Deus, cujos nomes desdobram-se em dezenas de outros, por processos também eles múltiplos – metáforas, metonímias e perífrases configuram aqui estratégias de cerco ao nome e à coisa, e também ao leitor, por elas capturado. Nesse sentido, a literatura de Hilda Hilst vige à beira de, e projeta no leitor um estado de sítio constante, em função das excruciantes demandas pelo *inominável* – o sentido da vida, o sentido da morte, as formas do amor, a fatalidade do tempo. Tais os grandes enigmas e os abismos metafísicos que engendram os personagens dessa obra única, e que os obsedam. (Queiroz 2000: 20)

Se for levado em consideração o raciocínio de Freud de que a culpa é a reação a um impulso repudiado, *A obscena senhora D* é uma narrativa impressa com a caligrafia da culpa. Inscrição tão forte que nenhum ato de exorcismo será capaz de anulá-la. Aos olhos do lá fora, a excentricidade de Hillé é um movimento antinatural. Sua recusa à banalidade cotidiana, sua busca enlouquecida é estigmatizada. Hillé exhibe as marcas da possessão em seu corpo, a porca que a habita e devora. Graças à estranheza de suas atitudes é demonizada, nela estariam presentes os demônios Asmodeu e Astaroth.

A culpa é símbolo da transgressão à legislação da razão instrumental: “o sentimento de culpa torna-se um dos mecanismos mais eficientes do controle social e de garantia da autoridade, inicialmente marcada pelo pai, e depois transferida para o Estado e suas instituições” (Mantega 1979: 17).

Ao lado da culpa sob a forma de condenação externa, surge a culpa atribuída por ela aos próprios gestos.

Seu deslocamento corresponde a um movimento *em direção a* que não se completa, um desprender-se que não se liberta, um mergulhar que resulta em naufrágio. Hillé é um Édipo-mulher, uma crente herética e selvagem, um ser emancipado da cena do cotidiano e colocado em pleno domínio de Eud, do homem: a cerrada e torturada reflexão metafísica. Rompe fundamentalmente vários e submersos preconceitos, inclusive metafísicos: o de que a mulher é criada para a imanência e não para a transcendência.

Ainda de acordo com o pensamento freudiano, não existe possibilidade de os homens serem felizes porque a sociedade obriga-os a reprimir os instintos de prazer – totalmente acesos na narradora-protagonista. A vila – metonímia do superego – impõe regras de comportamento, todavia os instintos de Hillé não podem ser atenuados, sublimados, despidos de sua carga de prazer.

Hillé dilacera-se por padecer de uma antitética natureza barroca: floração de instintos e intelectualismo refinado.

Apesar da aventura radical, o vôo cobra pesado tributo: a culpa, cuja metáfora é a senhora P, é a tatuagem da regressão no obscuro corpo da senhora D.

A proposição de novos paradigmas faz com que a obra de Hilda Hilst adquira um papel cuja importância só tende a ser ampliada com a constituição de uma crítica ca-

paz de captar toda a sua riqueza, tudo aquilo que acrescenta à literatura de autoria feminina brasileira.

Se tais perguntas constituem, em última instância, o húmus que fertiliza toda grande obra literária, o processo em Hilda Hilst 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 lêem como contraface do mesmo movimento lírico. *Hybris* urbana e pagã, a voz que perpassa o discurso ficcional de Hilda Hilst refrata e coloca em cena um mundo em caos, cujos estilhaços compõem a face do homem contemporâneo em sua sua solidão e desamparo, submetido às violentas *desordens* sociais impostas pelo viés mais cruel das economias de mercado. Tal desordem, contra a qual as crônicas publicadas em *Cacos e carícias* constituem um libelo contundente, funcionam na arte literária de Hilst como motor de uma engrenagem discursiva movida pela fúria iconoclasta, pela quebra dos padrões e pela vontade de dobrar, enfim, os limites da palavra, da sintaxe e das convenções banalizadas. (Queiroz 2000: 12- 13)

A fusão de corpo e alma, o entendimento entre porca e louca, não propicia o menor alívio. Em ambas a mesma ferida *sem vivez*, o mesmo processo regressivo: o estado de pulverescência de Hillé.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CARVALHO, Cláudio. “A mulher no vão da escada”. Helena Parente Cunha, org. *Desafiando o cânone*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1999. 109- 124.

CUNHA, Helena Parente. “A mulher partida: a busca do verdadeiro rosto na miragem dos espelhos”. Peggy Sharpe, org. *Entre resistir e identificar-se: para uma teoria narrativa brasileira de autoria feminina*. Florianópolis: Editora Mulheres; Goiânia: Ed. da UFG. 109-137.

FREUD, Sigmund. “O futuro de uma ilusão.” *Obras psicológicas completas*. vol. 1. Rio de Janeiro: Imago, 1970. 13-71.

HEIDEGGER, Martin. *Que é metafísica?* Trad. Ernildo Stein. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1969.

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

MANTEGA, Guido. “Sexo e poder nas sociedades autoritárias: a face erótica da dominação”. *Sexo e poder*. São Paulo: Brasiliense, 1979. 9-34.

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

A OBSCENA SENHORA D: AN NARRATIVE OF DISLOCATION

ABSTRACT: The work present investigates the constitutives processes of the novel *A obscena senhora D* as builders of the experimental narrative whose critical valorization tenses the literary canon. The study probes to apprehend the work of radical and violent language as an exercise which presents similarities with Freud and Heidegger’s concepts.

KEYWORDS: Hilda Hilst; canon; abandonment; dislocation.