

**A VIDA NO VÃO DA ESCADA: O CONHECIMENTO PROIBIDO EM
A OBSCENA SENHORA D, DE HILDA HILST**

Luciana Borges (UFG – Campus de Catalão)

Fatia, tonsura, pinça
Nunca te sei inteiro
Tempo-Morte.
Jamais teu todo, teu pêlo
A intrincada cabeça do teu nojo.
Sempre a rasura no texto seco
(*Hilda Hilst*)

Adeus à fábula: é isso o que parece exigir a narrativa contemporânea daqueles que decidem transpor seus umbrais. Tributária da modernidade, a ficção contemporânea, que alguns preferem chamar de pós-moderna, conserva, em inúmeros de seus procedimentos, as rupturas preconizadas pelo modo moderno de narrar. A principal delas consiste no abandono da *mimesis* como principal procedimento, ou o abandono da intenção de causar aquilo que Barthes (2004) chamaria de ‘efeito de real’, como objetivo da história que se tenta narrar. A idéia de que uma narrativa narra-se a si mesma, funcionando com pequenos detalhes desnecessários à ação, é que fundamenta a ilusão de referencialidade, segundo a qual os objetos narrados parecem realmente estar fisicamente na matéria narrada, e não serem apenas aquilo que são: efeitos discursivos de uma construção de linguagem. Desse modo, a desmimetização da narrativa e a dispensa da verossimilhança resultam em uma crise da representação que exige novos modos de realização e novas soluções narrativas para a ficção que se apresenta. É sob a égide desses novos modos de narrar que se constroem essas breves considerações sobre a novela-romance-drama em um ato *A obscena Senhora D*¹, de Hilda Hilst.

Assim, o presente artigo apresenta uma leitura da referida obra, considerando-se a contínua luta empreendida pela protagonista, Hillé, contra o tempo e contra a morte, por meio da indagação constante e da necessidade de compreensão dos extremos vida/morte. A ênfase no desvendamento dessa díade reflete a atualização do tema “conhecimento proibido”, *leitmotiv* presente em diversas narrativas mítico-literárias e expresso pela necessidade de se conhecer as “coisas do alto”, mesmo com os inúmeros riscos envolvidos nesse movimento. Por outro lado, a busca de Deus – ou de seus correlatos – alia-se, no texto, à provisoriabilidade e ao descentramento do sujeito, a partir das deslegitimação das certezas e do abandono das grandes narrativas na literatura contemporânea.

A inserção de uma autoconsciência narrativa, em substituição à figura do narrador, parece ser a tônica dessa nova narrativa. Desta feita, desaparece a voz própria da narrativa oitocentista, que se posicionava como centro e como princípio organizador da matéria narrada, conduzindo o leitor em seu trajeto pela narrativa e estabelecendo uma ordem significativa e uma verdade para os fatos apresentados (ROSENFELD, 1996). Tal fato faz com que uma atitude reflexiva se sobreponha à necessidade da existência de núcleos fabulares bem definidos e de intrigas que devam, ao desfecho, serem resolvidas positivamente em sua completude. Dessa maneira, este novo narrador (e os personagens que porventura venha a engendrar) transita em um mundo de soluções provisórias e instáveis em que o rompimento com as estruturas elementares que

tradicionalmente compõem a narrativa a transmuta em espaço agônico do sujeito e do sentido. Construção ambígua na qual as categorias da seqüencialidade espaço-temporal podem ser abolidas, sem que algo venha substituir o elemento faltante ao conceder uma solução equívoca para os conflitos.

Mesmo não sendo nossa intenção efetuar, nesse breve estudo, por meio de uma grade catalográfica e/ou terminológica, o enquadramento da narrativa que compõe seu *corpus* nas categorias da pós-modernidade literária, pensamos ser interessante apresentar as linhas gerais dessa discussão. O fato é que, se consideramos que, na narrativa contemporânea, sobrevivem os procedimentos pela modernidade instaurados, devemos também considerar que o próprio conceito de pós-modernidade é bastante controverso, sendo a produção literária apenas uma fatia das manifestações que compõem as tentativas de compreender o presente.

Assim é que, segundo Pellegrini (2001) há dois modos principais de conceber o que se venha a chamar de pós-moderno: a) como ruptura em relação aos propósitos da modernidade e b) como uma continuidade do projeto moderno, ainda inconcluso. Segundo a referida autora, a idéia de ruptura com a modernidade pode ser encontrada nas propostas de Lyotard (2002) e Jameson (1991), por exemplo. Para o primeiro, a deslegitimação das grandes narrativas da humanidade é o principal aspecto da pós-modernidade, uma vez que a sociedade pós-industrial é concebida como uma rede de comunicação e circulação de dados, de tal modo que a realidade passa a ser uma série de jogos lingüísticos. Desse modo, as ‘grandes narrativas’ totalizantes do saber humano, em todas as áreas – religião, política, ciência, filosofia, e outras – perderiam a legitimidade, restando apenas os ‘pequenos relatos’, instáveis e mutáveis, que revelam apenas consensos também instáveis e provisórios, responsáveis por uma imensa crise epistemológica.

Para o segundo, a inserção da sociedade em uma inevitável lógica de consumo baseada na expansão do capital e a prevalência dos *mass media*, principalmente da televisão, sobre todas as outras formas de circulação da informação, fazem a diferença fundamental com a tradição moderna, visto que, apesar da ruptura com o verbal, este ainda encontrava seu espaço. Conforme Jameson (1991), a cultura pós-moderna está ancorada no simulacro, na proliferação de imagens cujos referenciais anteriores se perderam. A consequência dessa conjuntura é a emergência de uma nova forma de subjetividade, centrada na gradativa perda da noção de história e de passado. Aliada à perda da idéia de um eu único e de uma identidade privada – uma vez que a circulação das imagens se dá de modo indistinto em todos os recantos do globo – esta subjetividade anula a especificidade da experiência individual, encapsulada na lógica do consumo das imagens e dos comportamentos globalizados.

Na contramão dessas observações, encontram-se Habermas (1980) e Hutcheon (1991). Para o primeiro, seria improvável a transição para um contexto pós-moderno pelo simples motivo que o projeto inicial da modernidade não se efetivou em completude, sendo a configuração atual da sociedade apenas o desdobramento – com suas conseqüentes alterações – do projeto inicial. No entanto, a idéia de um projeto inconcluso não o impede de observar que “espírito da modernidade estética com seu sentido de tempo presente apontando para um futuro heróico, representado pelas vanguardas, envelheceu” (PELLEGRINI, 2001). É como se, no lugar da crença, houvesse se instalado uma profunda descrença em relação ao futuro. Já as formulações de Hutcheon (1991) se estendem no sentido de que a dita pós-modernidade não se estabelece por meio da anulação do passado, mas por meio da recuperação parodística

do mesmo. Esta ênfase irônica enfatiza a ruptura e o questionamento e abre espaço para o descontínuo, o local e o marginal, instaurando a possibilidade do provisório e da contradição, da abolição das fronteiras entre os diversos campos do saber e do fazer artístico.

Apesar das relevantes divergências de posição presentes nas diversas formulações teóricas, a recepção efetuada pelos estudos brasileiros sobre o pós-moderno parece ter ressaltado os elementos coincidentes, a ponto de se estabelecer um ‘consenso’ em torno de três aspectos: 1) o fim das grandes narrativas ou a perda da credibilidade das metanarrativas totalizantes; 2) a problematização da relação com a história, seja em termos de paródia, ou em termos de “canibalização acrítica” dos estilos do passado e 3) a transformação da idéia de sujeito, não mais percebido como essencial, mas como fragmentado e provisório.

O resultado desses processos para a literatura de ficção – resguardadas todas as controvérsias que o uso desse termo pode vir a suscitar – é uma narrativa que se recusa à domesticação formal. Narrativa que coloca em cena sujeitos descentrados e construídos sob a própria rasura de um eu fraturado e exposto a todas as conseqüências dessa fratura, em atitude constante de busca de algo que, não raras vezes, ele não conseguirá dimensionar o que é.

A escritura de Hilda Hilst pertence a essa linhagem. Em *A obscena Senhora D*, o leitor, este ser quase sempre prenhe de perguntas, é lançado na vertigem desde a primeira página, e não precisa esperar respostas do universo ficcional no qual adentra: o texto não espera que o leitor avance a passos tímidos, mas, como nas escapadas de vácuo, precipita-o em um movimento descontínuo e irreprimível que o arrasta para um abismo-buraco-negro instaurado na narrativa, sem gravidade ou algo que sirva de apoio ou referência.

Tal procedimento não é exclusivo da narrativa em questão, mas faz parte da poética da escritora que, justamente pela densidade e ineditismo de sua escritura, foi por muitos considerada uma verdadeira *tábua etrusca*, impossível de ser decifrada. Ao par das improváveis estruturas lingüísticas e da abolição das categorias de organização gramatical mais óbvias, há o elevado nível vocabular que descortina um profundo conhecimento das camadas mais recônditas da língua, revelando intimidade com os sufixos e prefixos e criando possibilidades expressivas nunca imaginadas para os mesmos vocábulos. Hilda opera a total desconstrução de qualquer conceito de gênero literário que possa circular na teoria literária, de modo que o resultado é uma mistura de prosa com poesia e teatro que estilhaça e coloca à deriva qualquer tentativa de catalogação.

Por outro lado, a recorrência dos temas autoriza a afirmar que toda a ficção hilstiana forma um único livro: a inversão do par alto e baixo; a mistura dos estilos sublime e grotesco; a constante busca de si, empreendida por seus personagens; a incansável busca do divino no humano e na matéria deteriorável e impura; a procura do próprio Deus, que não raras vezes, vem metamorfoseado nas mais esdrúxulas criaturas, com nomes que variam *ad infinitum*, ou mesmo como o indizível Sem-nome. Conforme afirma Machado (2007, p.1):

Hilst descasca os conceitos, é obcecada pelas mesmas questões metafísicas, amalgamando os estilos alto e baixo do discurso num só diapasão da voz. Os personagens que cria são apartados da realidade, estão afastados do centro-oco dos conceitos. São buscas, perdas, dilaceramento, incompreensão e agonia de se saberem "poeira-nada".

Querem ultrapassar a fronteira da carne, do corpo-porco nosso de cada dia. "Deus? Uma superfície de gelo ancorada no riso."

Assim é que se apresenta nossa protagonista, Hillé, ou Senhora D, nos dizeres do marido Ehud. Hillé está em busca de algo que ela mesma não sabe o que é e apenas com a morte e seu susto ela irá alcançar a compreensão. Hillé sabe que o que busca lhe é interdito e, justamente por isso, está disposta a pagar o preço afastando-se de tudo e de todos, recusando a convivência com qualquer ser vivo, recusando até mesmo o corpo e suas satisfações.

As ações são praticamente ausentes na narrativa, que se apresenta como um extenso monólogo da Senhora D, interrompido esporadicamente pelas falas do marido morto – tanto como lembrança do tempo em que ele estava vivo, tanto como uma voz *in off*, que lhe fala do além-túmulo. Há também as interferências de um outro personagem, o Menino-Porco. Referência direta a uma construção teriomórfica do sagrado e do divino, esse porco-menino é o guardião dos saberes que Hillé deseja desvendar. Habitando o vão de uma escada, a protagonista apenas sai à janela para assustar os vizinhos com máscaras de animais e espinhos. No seu longo monólogo, Hillé procura desvendar os mistérios da existência e lutar contra a ameaça terrificante e certa da morte, que irá se efetivar ao final da narrativa. Apesar de se apresentar como um monólogo, com a primeira pessoa assumida pela Senhora D, o texto é inevitavelmente polifônico já que, além da voz de Ehud, transpassam a narrativa as vozes dos vizinhos anônimos, do Porco-Menino, do padre, todas amplificadas pela consciência narrante e fragmentada da protagonista.

A Senhora D se nos apresenta nas primeiras páginas do texto e já nessas palavras iniciais fica claro o intuito de auto-conhecimento e auto-definição do eu, do mundo e do divino. Hillé é alguém que anseia por respostas, daí o furor analítico com que se lança à existência, no intuito de perscrutar seus mais secretos meandros e desvendar os mistérios mais escondidos:

Vi-me afastada do centro de alguma coisa que não sei dar nome, nem porisso irei à sacristia, teófaga incestuosa, isso não, eu Hillé também chamada por Ehud A Senhora D, eu Nada, eu Nome de Ninguém, eu à procura da luz numa cegueira silenciosa, sessenta anos à procura do sentido das coisas. Derrelição Ehud me dizia, Derrelição – pela última vez, Hillé, Derrelição quer dizer desamparo, abandono, e porque me perguntas a cada dia e não reténs, daqui por diante te chamo A Senhora D. (SD, p.17).

As razões pelas quais Ehud passa a chamar Hillé de Senhora D são evidentes nessa apresentação inicial. Hillé está em completo estado de abandono, mas parece recusar as soluções fáceis e recusa reter o significado das coisas, justamente para continuar procurando por elas. Por exemplo, recusa-se a ir à sacristia, relato de buscar solução e anestesia na religião cristã, por meio da comunhão com o corpo morto do Cristo. Ao afastar-se de seu objeto de procura, ao qual ela não consegue nomear, Hillé se apresenta como um ser cindido e faltante, em contínua busca de algo indizível. Há ausência de um nome que ordene o caos por meio da linguagem, ou o reconhecimento de que falta linguagem para (re)ordenar o mundo à sua volta.

Não apenas Hillé está abandonada, mas também pretende abandonar todas as coisas alheias à sua busca, até mesmo o corpo e o sexo. Desse modo, quando o marido-amante tenta se aproximar, ela diz: “não venha Ehud, não posso dispor do que não conheço, não sei o que é corpo mãos boca sexo, não sei nada de você, Ehud” (SD, p.23).

E não sabe nada de si mesma, ela se detém para se ouvir: “escuto-me a mim mesma, há uns vivos lá dentro além da palavra, expressam-se mas não compreendo, pulsam respiram, há um código no centro, um grande umbigo, dilata-se, tenta falar comigo, espio-me curvada” (SD, p. 21). A procura do sentido das coisas e de si resulta em fragmentação, desdobramento, e manifesta-se na relevância dada aos elementos separados de seu todo, um olho, um sopro, um grito. Tal procedimento de secção da realidade se manifesta na fragmentação do próprio eu da personagem: o desdobramento desse eu em outros “vivos” reforça a atitude diairética que envolve a trajetória da personagem, que busca a separação para lograr algum tipo de entendimento. No entanto, esse “umbigo” permanece sendo um código indecifrável, impassível de análise e deciframento

Para visualizar o mundo e tentar achar respostas, a senhora D utiliza um expediente inusitado: começa a viver debaixo da escada. Segundo Deleuze, etimologicamente, a palavra *hylé* (grego) indica a continuidade pura que uma matéria possui idealmente; Hillé é apresentada como um ser descontínuo, à procura de algo que redimensione sua compreensão do mundo. Paradoxalmente, a busca que esta empreende é contínua, com procedimentos de pergunta que se encadeiam ininterruptamente. É no vão que ela desenha todos os questionamentos sobre a existência, ainda quando Ehud, o marido, está vivo. O fato de mudar-se para debaixo da escada, símbolo primordial de ascensão, enfatiza a natureza de queda que esta ação representa: o vão da escada, espécie de buraco onde Hillé se refugia, aproxima-se de uma antítese da elevação; no entanto, este refugiar-se se dá pelo desejo de valorizar a subida, valorizar a escada que sobe acima da personagem:

Ehud, por favor, queria te falar, te falar da morte de Ivan Ilitch, da solidão desse homem, **desses nadas 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.** Agora que Ehud morreu vai ser mais difícil viver no vão da escada, há um ano atrás quando ele ainda vivia, quando tomei este lugar da casa, algumas palavras ainda ele subindo as escadas

Senhora D, é definitivo isso de morar no vão da escada? Você está me ouvindo Hillé? olhe, não quero te aborrecer, mas a resposta não está aí, ouviu? Nem no vão da escada, nem no primeiro degrau aqui de cima, será que você não entende que não há resposta? Não, não compreendia e nem compreendo, **no sopro de alguém, num hálito, num olho mais convulsivo, num grito, num passo dado em falso, no cheiro quem sabe das coisas secas, de estrume, um dia um dia um dia** (SD, p.19 – grifos meus).

Ninguém está bem, estamos todos morrendo (SD, p.24).

O terror frente à passagem do tempo e a certeza irrecorrível da morte. O terror de perecer sem compreender. O terror de ter sido abandonada por Deus. É assim que Hillé manifesta revolta contra a eternidade de Deus “porque todas as perdas estão aqui na Terra, e o Outro está a salvo de todas as perdas e tiranias, e como é essa coisa de nos deixar a nós dentro da miséria?” (SD, p.75). Recorre à imagem de Jesus abandonado na cruz indagando a seu Pai: *lama sabactani?*, para contrapor a finitude humana ao viver para sempre e “a salvo”, como diz Ehud. Mas Hillé se pergunta: “que boniteza é essa de amá-lo nos seus confins e chafurdar por aqui?” (SD, p. 75). Questiona o papel de PAI

que o Outro se arroga, uma vez que abandona seus filhos, a ponto de eles poderem confundir o brilho de sua ‘oscura cara’ com a fulguração de uma tampinha de metal no alto de um monte (SD, p.38), uma vez que Ele nunca se deu a conhecer. A Senhora D quer um deus que se carnalize, que se apresente na terra e não seja apenas uma idéia inacessível. Prova disso é o aparecimento do Porco-menino, de quem ela fica sendo esposa depois da morte de Ehud, o que lhe vale a alcunha de Porca, também. Não é por acaso o modo como os vizinhos designam sua casa: Casa da Porca. Prova disso é quando imagina a comunhão do corpo de Ehud, em decomposição, como o corpo do Menino Precioso que agora o habita.

Hillé tem a certeza da morte inevitável uma vez que a corrosão do tempo é algo contra o que não se pode lutar. A partir desse aspecto, as imagens de corrupção e deterioração vão povoar a narrativa, formando uma verdadeira constelação de símbolos da finitude:

Quando Ehud morreu, morreram também os peixes do pequeno aquário, então recortei dois peixes pardos de papel, estão comigo aqui no vão da escada, no aquário dentro d’água, não os mesmos, a cada semana recorto novos peixes de papel pardo, não quero mais ver coisa muito viva, peixes lustrosos não, nem gerânios maçãs romãs, nem sumos, suculências, nem laranjas (SD, p. 19).

Convém que sejam dois peixes de papel porque se recorto apenas um ele se desfaz mais depressa, já notei, será possível que até as coisas precisem de seu duplo? mais depressa no fosso se sozinhas? (SD, p.81)

A recusa do vivo ressalta a certeza da deterioração do corpo pelo tempo, deterioração que atinge até mesmo o simulacro de vida – os peixes de papel, que devem ser substituídos periodicamente porque esfumam e se dissolvem na água. A mesma imagem de deterioração aparece na fala de Ehud, quando relata o episódio da quase compra de uma saia longa para Hillé: “ia comprar mas aí vi pequenos esgarçados, tocando o tecido dava a impressão de que estava tostado do sol das vitrinas, parecia velho de perto, coisa usada, então não quis”(SD, p.27). O tecido está esgarçado pelo excesso de luz, esta antítese é bastante significativa já que comumente se considera a luz um índice de vida, e não de morte. Curiosamente, os peixes não ocupam o lugar de uma coisa viva, eles não criam a ilusão do vivo, são simulacros que perderam seu referente anterior. Valem por aquilo que são: um simulacro da vida e a certeza de seu desgaste.

Entretanto, ao lado da predominância desses elementos de corrosão, há a tentativa de vencer o tempo e a morte. Para Hillé, a luta se faz simbolicamente por meio da formulação de perguntas, a afronta ao poder do tempo e da morte é querer desvendar seus mistérios, ao lado do desvendamento dos mistérios do divino e do sagrado. A perscrutação das coisas e do significado das palavras se transforma na tentativa de compreender para vencer o tempo, tempo que deteriora o corpo e os objetos que o cercam, leva as pessoas amadas por meio da morte.

A própria autora reconhece na ênfase nas perguntas o foco central da narrativa e observa até mesmo conexões autobiográficas, sugerindo uma autoficcionalização do eu muito presente nas narrativas contemporâneas, nas quais a idéia de ficção deve ser mesurada em critérios outros que não a separação radical entre autor e texto:

Na novela *A obscena senhora D* eu noto que a personagem principal tem muito a ver com minha pessoa, embora eu não seja devastada na

mesma intensidade que ela. Vamos dizer que eu tenha conseguido me mover no cotidiano, o que ela não conseguiu. E como meu trabalho é sempre situação-limite, leia-se aí, entre outros, os momentos mais perigosos do ser humano, a Senhora D acaba morrendo, e tem uma vida bastante trágica, de muitas perguntas. Aliás, vocês sabiam, há 394 perguntas naquele texto. (Hilda Hilst, em entrevista a MAFRA, 1993).

No caso de Hillé, há um apego desesperado à necessidade de compreensão, a personagem é uma ‘fábrica de perguntas’, o que assusta e exaspera as outras pessoas. É assim que Ehud afirma: “você vai achar, Hillé, seja o que for que procura/ como é que você sabe?/ porque nada nem ninguém agüenta ser assim perseguido” (SD, p.35) ou “loucura é o nome de sua busca. esfacelamento/ cisão. derrelição (SD, p.56). Segundo Ehud, Hillé será vencida pelo cansaço. O cansaço da espada sempre na mão, seccionando o tempo para se livrar da morte apenas pode levar ao esgotamento das forças e é isto o que acontecerá a Hillé. Ehud nunca foi afetado pelas inquietações de Hillé: ele aceita o imperscrutável com uma calma e conformismo desconcertantes e deseja o tempo todo chamar sua mulher de volta para o mundo prosaico em que as atividades da existência seguem seu curso natural: comer, dormir, fazer sexo, tomar café, vestir um roupão branco, subir de leve as escadas para o quarto, gozar como no tempo em que eram muito jovens:

depois sono e tranqüilidade de Ehud. seus débeis sonhos? modéstia. humildade. e cólera muitas vezes: vida, morte, teu trânsito daqui pra lá, porra, esquece, segura meu caralho e esquece, te amo, louca. Bonito Ehud. Afilado, leve, **caminhava de um jeito como se soubesse que encontraria tudo nos seus lugares certos, como se nele Ehud, morasse o Tempo**, e Ehud o domasse. (SD, p.35 – grifo meu).

A imagem de Ehud – leve, afilado, ereto, subindo as escadas, dormindo tranquilamente, sabedor do lugar de todas as coisas – contrasta com a de Hillé – curvada, mascarada, habitando o vão da escada, insone, perguntante. Ehud quer dar ao corpo a sua materialidade, ele não teme o tempo porque aprisionou os seus círculos: Ehud pode, tranquilamente, morrer.

Estas ocorrências todas nos levam, nesse ponto, a revisitar um *leitmotiv* bastante freqüente na história da humanidade, o conhecimento proibido. Segundo Shattuck (1998), alguns tipos de conhecimento deveriam permanecer sempre obscuros, pois seriam inegavelmente perigosos: são os chamados conhecimentos proibidos. O perigo iminente que estes conhecimentos trazem em seu bojo se relaciona com certa desestabilização da ordem, com a perda de referências necessárias para a manutenção das relações entre o humano e o divino, entre o humano e o humano. Ehud diz a Hillé: “se eu morrer antes, sabe, às vezes penso que deves ter um homem jovem porque/ sim Ehud/ porque sabes muitas coisas, essas da alma, e um/ saber demasiado/ oscurece el alma” (SD, p.66). Saber demais é um perigo, saber demais é desordenar o instituído, principalmente quando se busca “La cara. La Oscura Cara”(SD, p.66), entenda-se, Deus.

No Apêndice Primeiro de seu livro *Conhecimento proibido* (1998, p. 317-326), Shattuck descreve as seis categorias desse tipo de conhecimento: Conhecimento inacessível, inatingível; Conhecimento proibido por autoridade divina, religiosa, moral ou secular; Conhecimento perigoso, destruidor ou indesejável; Conhecimento frágil,

delicado; Conhecimento dúplice; Conhecimento ambíguo. Apesar de se distinguirem, as categorias se tocam em vários aspectos e todas elas gravitam em torno de um elemento primordial: a curiosidade.

O tipo de conhecimento que Hillé parece perseguir mescla algumas dessas categorias, principalmente a esfera da inacessibilidade e proibição pelo viés do sagrado. Posteriormente, o caráter do conhecimento que a protagonista almeja se revelará também profundamente destruidor, uma vez que ultrapassa o limite do pudor que se deve manter frente às coisas sagradas. Nesse sentido, Hillé e sua trajetória são mesmo obscenas. Pellegrini (1967) afirma que a obscenidade indica uma manifestação que se desenvolve num plano social, e abarca o terreno da linguagem, do gesto e da expressão, no sentido que lesiona ou ofende a muralha de pudor social a que chamamos decoro. Não necessariamente a obscenidade se restringiria, nessa perspectiva, ao âmbito sexual, mas, por ser esse o seu território mais usual de ocorrência, é constantemente a ele metaforizado. D.H. Lawrence (1967) lembra que *obsceno*, etimologicamente, indica: aquilo que não pode ser representado no cenário. Podemos pensar: obsceno é o que deve estar “fora da cena”, atrás das cortinas, escondido, oculto, inacessível aos olhos e ao conhecimento da platéia, portanto, interdito. A busca de Hillé é obscena, quer revelar o que está atrás das cortinas, por impudico ou perigoso que é.

Para Ginzburg (1989), o ‘mito da proibição do conhecimento das instâncias elevadas ou do divino’ tem o seu *motto* de restrição na Epístola aos Romanos, 11.20, por meio da expressão *nolli altum sapere, sed time* (não te orgulhes, mas teme). Este adágio vinha geralmente acompanhado de duas outras exortações antitéticas: *Altum sapere pericullosum* e *Sapere aude!* O resultado é um equilíbrio instável, segundo o qual “É perigoso conhecer aquilo que está no alto”, mas que aconselha “Ousa conhecer” (GINZBURG, 1989, p.114). É esta a impostura de Hillé: conhece os perigos de tentar conhecer, o isolamento, a incompreensão alheia, a loucura; entretanto, ousa conhecer.

O mito do conhecimento proibido e dos riscos que este envolve aparece em outras narrativas de teor mítico através de figuras simbolicamente cristalizadas como Ícaro e Dédalo; e na figura primordial de Prometeu, encontra-se a busca da elevação ao lado da terrível queda. A interpretação desses mitos vem sofrendo alterações conforme se considera a ênfase na transgressão que caracteriza qualquer busca de conhecimento, como simples ato de soberba ou como parte do impulso humano em melhorar sua condição. Ícaro, voando alto demais e despencando das alturas, e Prometeu, presenteando aos homens o fogo e com isso sendo punido com o suplício eterno, fracassaram, no entanto, seu fracasso é “glorioso”, pois possibilita o acesso a elevações compensadoras. Assim,

durante o século XVII, Ícaro e Prometeu tornaram-se símbolos de um forte impulso intelectual para as descobertas. Uma nítida transvaloração dos valores fez com que a ‘ousadia’, a ‘curiosidade’ e o ‘orgulho intelectual’ – vícios tradicionalmente associados àqueles mitos – também fossem considerados virtudes (GINZBURG, 1989, p.116).

Na narrativa hilstiana, a busca da compreensão se dá no êxtase místico por meio da palavra e, constantemente, confundem-se o sagrado e o erótico, principalmente porque, para Bataille (2004), o êxtase pertence ao território do desconhecido. Conforme Coelho (1984), “há uma dialética entre erotismo e misticismo, Hillé manifesta ao mesmo tempo, a paixão da carne, deflagrada pela culpa, e o abissal anseio de ascese, de vocação de pureza, absoluto e infinito”. A ascese pode ser percebida na recusa ao corpo

e aos prazeres. Entretanto, Bataille (2004) nos lembra que o sentido unilateralmente elevado e puro – aí se inclui, nessa pureza, a recusa à sexualidade e ao erotismo – relacionado ao mundo sagrado é uma atribuição tardia efetuada pela religiosidade cristã moderna. Aparentemente, para um cristão, o que é sagrado é forçosamente puro, o impuro está do lado do profano, mas para o pagão, o sagrado podia também ser o imundo.

Na escritura em análise, Deus é retratado por meio da figura ambígua do Menino-Porco; esta construção teriomórfica transgressivamente mescla pólos de atração e repulsa, pureza e impureza (a inocência da criança e a imagem impura do porco, associado ao pecado e à sujeira pela tradição judaico-cristã), plenitude da vida e prenúncio da morte inexorável, já que Ehud morto está junto do menino. Tal deslimite dessacraliza a esfera do divino, produzindo um deslocamento do sagrado para as regiões perecíveis do corpo, suscetíveis à morte e à deteriorização. Há uma divinização do corpo do humano e uma humanização do corpo do sagrado. Outras construções de linhagem teriomórfica estão presentes ao longo do texto: a protagonista se refere a si mesma como “eu búfalo zebu girafa”. O uso das máscaras reproduzindo focinhos de animais e dentes assustadores deformam a imagem facial da protagonista e são uma indicação da reversibilidade entre o humano e o não humano, entre o humano e o divino.

A busca do divino é um *motto* constante na obra hilstiana, sendo associadas à figura divina as construções simbólicas mais inusitadas. Em entrevista a Caio Fernando Abreu, a autora afirma:

HH – Deus é quase sempre essa noite escura, infinita. Mas ele pode ser também um flamejante sorvete de cerejas. É uma escuridão absoluta mas de repente vem uma luz absoluta lá de dentro. Como se fosse um sorvete de cerejas. Te vem um gosto do divino que você não sabe nomear.

CFA – É a sua literatura, é a escuridão ou o sorvete?

HH – É o centro, a procura do centro. Fiquei toda a minha vida procurando esse centro, ou uma espécie de tranqüilidade – não uma tranqüilidade idiota, mas uma certa tolerância com tudo que te rodeia, com a tua condição de mortal, de apodrecimento. (ABREU, 1987).

A construção antitética de Deus: noite escura/ sorvete flamejante; escuridão/luz absoluta afina-se com a busca de Hillé, que quer desvendá-Lo, bem como a seus propósitos. E um dos procedimentos que utiliza é tentar entender a antítese do mesmo, assim, quando recebe a visita do padre, enviado pelos moradores da vila para tentar resolver a ‘derrelição’ da personagem por meio da confissão e da comunhão, é sobre o Mal que ela pergunta:

de onde vem o Mal, senhor?

misterium iniquitatis, Senhora D, há milênios lutamos com a resposta, coexistem bons e maus, o corpo do mal é separado do divino.

quem criou o corpo do Mal?

Senhora D, o Mal não foi criado, fez-se, arde como ferro em brasa, e quando quer esfria, é gelo, neve, tem muitas máscaras, por sinal, não gostaria de se desfazer das suas, e trazer a paz de volta à vizinhança?

e como é o corpo do mal?

de escuridão e ouro

só tenho coisas baças, peixes pardos, frutas secas, sacos, ferrugem, esterco e meu próprio barro: a carne. (SD, p.31)

Imagens de deterioração – coisas baças, frutas secas, ferrugem, esterco, a carne – ao lado de construções antitéticas – ferro em brasa/ neve. Note-se que o ‘corpo do mal’ é, assim como o divino, uma construção de luminosidade e treva: ouro e escuridão. Na fala do padre retorna o tema do conhecimento inacessível porque elevado demais: *mysterium iniquitatis*. É assim que Astaroth e Asmodeu, nomes outros para o diabo, também habitam o interior da senhora D, ao lado da convivência diária como o Porco-Menino. Inversões entre o alto e o baixo aparecem freqüentemente:

Senhor, tu tens igual a nós o fétido buraco? Escondido atrás mas quantas vezes pensado, escondido atrás, todo espremido, humilde mas demolidor de vaidades, impossível ao homem se pensar espirito do divino tendo esse luxo atrás, discursivas, senado, o colete lustroso dos políticos, o cravo na lapela, o olhar envesgado, trejeitos, cabeleiras, mas o buraco ali, pensaste nisso? Ó buraco, estás aí também no teu Senhor? (SD, p.45).

Segundo as Escrituras, o homem foi feito à imagem e semelhança de Deus; por analogia, Hillé deduz que o ‘fétido buraco’ deve estar presente também no corpo do divino. No entanto, se estiver lá presente, signo de degradação que é, degradaria o corpo do Senhor? Se não está lá, então não há analogia possível entre o homem e Deus, toda a Escritura é uma falácia e todos os homens estão entregues a si mesmos, sem um deus que se pareça com eles, e que lhes sirva de alento na degradação? Paradoxo? Não: *mysterium iniquitatis*... A linguagem do excesso serve para desvelar uma contínua transição entre o sublime e o grotesco, entre o profundo e o prosaico, entre o divino e o humano. Para Borges (2001) “o excesso assinala o limite onde o pensável não é mais pensável mas excedido, onde todo julgamento se frustra, e se perde na indiferença. Nesse movimento o sujeito esvanece numa intolerável angústia que o faz gritar”.

No avançar do texto, Hillé mergulha em um êxtase de perguntas em que a necessidade de respostas acaba esgotando o fio de matéria que ainda a sustém, de modo a gerar uma pulverização da personagem que apenas tem como perspectiva a dissolução do seu eu, atingido mortalmente pela face terrível do tempo: “e há de vir um tempo, meu pai, que tu e eu não estaremos mais, nem Ehud, e estaremos num sem-tempo? Que hei de ficar tão velha e rígida como um tufo de urtigas/ as urtigas são veludosas” (SD, p.88). A vontade de anular o tempo se manifesta também numa tentativa de eternidade, manifestado no desejo de inocência e não-necessidade de conhecer encarnado pela senhora P, a porca que invade a casa de Hillé. Não querer conhecer significaria não correr o perigo da loucura e da derrelição, e talvez pudesse ser um mecanismo de escapar inversamente da morte:

Rimas pesadas ciciosas, sem intenção, e os unguentos no lombo da senhora P, roçados de focinho, fungadas mornas no meu braço, os olhos num aquoso de incompreensão e de doçura, um sem-Deus sem-Deus hifenizado sempre, sem-Deus sem-Deus. Conheces o canto do pássaro sem-fim, senhora P? sem-fim, sem-fim, sem-fim nosso existir sem-Deus. E me vem que só posso ser a senhora P, sendo-a. Me vem também, senhor, que de certo modo, não sei como, me vem que muito desejas ser Hillé, um atormentado ser humano. E SENTIR. Ainda que seja o aguilhão de um roxo-encarnado aparentemente sem vivez. (SD, p.88).

O desaparecimento de Hillé é anunciado apenas porque multivozes – a maioria não identificada na polifonia do texto, mas uma delas, pelo menos, pertencente ao

Porco-Menino – referem-se a ela utilizando os verbos no tempo *passado*: “Hillé era turva, não?/ um susto que adquiriu compreensão./ que cê disse menino?/ o que você ouviu: um susto que adquiriu compreensão. isso era Hillé” (SD, p.89). Compreender é igual a morrer; paradoxalmente Hillé busca na fusão e na reversibilidade com o divino, um modo de escapar à morte. O corpo morre, mas reversamente passa-se a partilhar da eternidade, porque o eterno/ divino também almeja partilhar do efêmero/ humano.

Entretanto, para nossa estupefação, a Derrelição de Hillé não se resolve. Em seus estertores finais ela lamenta:

Porque não me tocaste, Senhor, e nem me pensaste sóbrio os ferimentos, porque nem o calor da ponta dos teus dedos foi sentido por mim, porque mergulho num grosso emaranhado de solidões e misérias e te buscando emerjo de mim mesma com as mãos cheias de lodo e de poeira, este meu roxo-encarnado sem vivez reside em mim há séculos, lapidescente na superfície mas fervilhante e rubro logo abaixo, eterno em dor com tua esquizite. (SD, p.87).

Não há nada, nem humano nem divino, que seja capaz de recolher os cacos partidos de Hillé, pulverizada pelo excesso e pela procura. A narrativa diz: não há o que achar, há apenas o que procurar, e Ehad parece no fim ter razão: a resposta não está em lugar nenhum. Consoante com o abandono das grandes narrativas totalizantes, das quais a religião faz parte, a compreensão final de Hillé é a de que, assustadoramente, em tempos de fragmento, não há deus que salve e nem resolva a morte ou a vida, mesmo que se acredite que Ele está Lá. Nem que se metamorfoseie o corrosível em permanente e vice-versa, nem que se consiga penetrar num tempo sem-tempo: tempo fora do tempo é eternidade, a eufemização mais terrificante da mesmíssima morte. Conhecer o incognoscível para dominar o tempo, conhecer para adiar a morte: esta parece ter sido a busca inconclusa e obscena da Senhora D. Esta, aparentemente seguiu o conselho de sua própria criadora, dado no Poema IX, de *Alcoólicas* (2004): estilhaça tua própria medida.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABREU, C. F. Deus pode ser um flamejante sorvete de cereja. LEIA, São Paulo, jan., 1987. (Entrevista a Hilda Hilst).

BARTHES, R. O efeito de real. In: _____. **O rumor da língua**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

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

BORGES, A. C. **Georges Bataille**: imagens do êxtase. Agulha - Revista de Cultura. nº 9. Fortaleza/ São Paulo, 2001. Disponível em: <http://www.revista.agulha.nom.br/ag9bataille.htm>, acesso em 15/05/2007.

BUÑUEL, P. **Dicionário de mitos literários**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.

COELHO, N. N. Hilda Hilst, entre o eterno e o efêmero. O Estado de São Paulo, São Paulo, 15 julho 1984.

GINZBURG, C. O alto e o baixo: o tema do conhecimento proibido nos séculos XVI e XVII. *In*: _____. **Mitos, emblemas, sinais**: morfologia e história. São Paulo: Cia das Letras, 1989.

HABERMAS, J. Modernity: an incomplete project. (1980) *In*: BROOKER, P. (Ed.). **Modernism/ Postmodernism**. Harlow: Longman, 1996.

HILST, H. **A obscena Senhora D**. São Paulo: Globo, 2001.

_____. Alcoólicas. *In*: _____. **Do desejo**. São Paulo: Globo, 2004.

HUTCHEON, L. **Poética do pós-modernismo**. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

JAMESON, F. **Pós-modernismo**: a lógica cultural do capitalismo tardio. São Paulo: Ática, 1991.

LAWRENCE, D.H. Pornografia e obscenidad. *In*: PELLEGRINI, A. **Pornografía y obscenidad**: D. H. Laurence e Henry Miller. Buenos Aires: Ed. Nueva Visión, 1967.

LYOTARD, J-F. **A condição pós-moderna**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.

MACHADO, C. S. & DUARTE, E. C. A vida: uma aventura obscena de tão lúcida. Disponível em <http://www.angelfire.com/ri/casadosol/criticaecd.html> , acesso em 16/05/2007.

MAFRA, I. Hilda Hilst: um coração em segredo. Nicolau, Curitiba, nov/dez, 1993, n. 51, ano VII. (Entrevista a Hilda Hilst).

PELLEGRINI, A. Introducción: Lo erótico como sagrado. *In*: _____. **Pornografía y obscenidad**: D. H. Laurence e Henry Miller. Buenos Aires: Ed. Nueva Visión, 1967.

PELLEGRINI, T. Ficção brasileira contemporânea: assimilação ou resistência? Texto apresentado no Simpósio Internacional: Descobertas Literárias, realizado de 29/03 a 02/04/2007, na Universidade de Brasília. *In*: Revista Novos Rumos, ano 16, nº 35, 2001. Acesso em 19/05/2007.. Disponível em http://www.institutoastrojildopereira.org.br/novosrumos/artigo_show.asp?var_artigo=33

PROTEVI, J. The Organism as the Judgment of God: Aristotle, Kant and Deleuze on Nature (that is, on biology, theology and politics). *In*: BRYDEN, M. (Ed.). **Deleuze and Religion**. New York: Routledge, 2001.

ROSENFELD, A. Reflexões sobre o romance moderno. *In*: _____. **Texto/ Contexto I**. São Paulo: Perspectiva, 1996.

SHATTUCK, R. **Conhecimento proibido**: de Prometeu à pornografia. São Paulo: Cia. das Letras, 1998.

¹ Deste ponto em diante, as referências feitas às citações desse texto far-se-ão pela sigla SD.