

Loucura e velhice na poética da derrelição: notas sobre *A obscena Senhora D*, de Hilda Hilst

Tereza Virginia de Almeida* 

Derrelição: é com esta palavra que Hillé define o estado em que se encontra. Derrelição: abandono. Significante que a personagem associa a outros: derrota e lição. Como se manifesta? Na opção por passar a viver no vão da escada e abandonar-se e exilar-se das pessoas, das coisas mundanas, movida por alguns fatores: a morte de Ehad, o marido, e a própria velhice. A loucura? O fio que os perpassa sem que se possa definir começo e fim. Derrelição é aqui, entretanto, não somente tema, mas configura uma poética da qual me aproximo.

Na obra *A obscena senhora D* de Hilda Hilst a poética da derrelição se define através da palavra em sua materialidade, na opção pelas imagens que tocam a ideia de abandono e pela própria organização discursiva. Além disto, como leitores, somos levados a ocupar uma posição de fragilidade. Precisamos nos encontrar na teia discursiva sem o conforto do travessão a delimitar falas. Precisamos assumir a responsabilidade de reconhecer quem fala através da voz da Senhora D, como é também chamada Hillé. Precisamos aceitar um mundo outro que se inaugura, aquele em que se vive num vão da escada e receber as inúmeras imagens com que a personagem nos apresenta sua condição.

A escrita de Hilda Hilst em *A obscena senhora D* desafia fronteiras de gênero, ao colocar em cena vozes múltiplas que dialogam entre si através da *performance* da senhora D, que se tece em prosa poética ao contar sua história que é, antes de tudo, a história de um corpo através do qual o passado se presentifica. Entretanto, *A obscena Senhora D* é considerado seu quinto livro de ficção e ocupa um lugar de extrema importância na obra da autora, entre outros fatores porque Hillé apresenta vários traços autobiográficos confundindo-se com a própria Hilda Hilst. Vale assinalar que Hillé vai aparecer mais tarde em *Estar sendo, ter sido*, de 1997, como uma citação por ser amiga de Vittorio, a personagem central.

Na ficção de 1982, Hillé tem sessenta anos e, viúva, apresenta um discurso no qual ecoam falas de Ehad, o marido morto, de seu pai, também falecido, e da vizinhança. Na narrativa de Hilda Hilst essas diferentes vozes surgem entrelaçadas, sem travessão, de forma que somos levados a pensar que se trata de um só fluxo, o dos pensamentos da personagem que trazem em si os pensamentos dos outros. O que seria, então, esta ausência de fronteiras da subjetividade senão a própria loucura? Tudo leva a crer que a Senhora D ouve vozes e, por isto, por acreditar que se trata de um sujeito psicótico, é que leio a loucura como constitutiva da derrelição já que, imersa em um mundo que já não mais permite a intersubjetividade, Hillé está só, absolutamente só acompanhada de seus delírios.

* Pós-doutorado na Universidade de Stanford, Palo Alto, Califórnia, Estados Unidos, e na Universidade La Trobe, Melbourne, Victoria, Austrália. Professora Titular de Literatura Brasileira da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), Florianópolis, Santa Catarina, Brasil. E-mail: tvirginia2012@yahoo.com.br

Cabe ressaltar que a loucura é parte constitutiva da biografia de Hilda Hilst, pois ela tinha um pai esquizofrênico, um pai que fora também poeta e a quem ela muito admirava. A loucura era também um fantasma, algo do qual Hilst tinha medo:

Meu pai era esquizofrênico-paranoico. Desde cedo tive muito medo de enlouquecer. Minha mãe ficava falando que eu não ia enlouquecer nunca, mas eu tinha medo, muito medo. Comecei assim a me interessar pela loucura e por loucos. Quando você vê a loucura mesmo, ela é assombrosa. (DINIZ, 2013, p. 194).

Além da loucura, como anunciado em meu título, tematizo aqui também a velhice. E o tema da velhice está ligado ao tema da morte que a própria Hilda Hilst considerava a problemática central de toda sua obra, a mais frequente (DINIZ, 2013, p. 32). Se a loucura confina Hillé em absoluta solidão e incomunicabilidade, a velhice a coloca a um passo do mundo dos mortos, portanto abandonada no mundo dos vivos.

Loucura e velhice são condições que confinam o sujeito, o enclausuram no abandono. Entretanto, através da escrita de Hilda Hilst a velhice e a loucura se tornam potências porque apartada do mundo, da normatividade, Hillé reinventa a linguagem, reinaugura o mundo justamente a partir da medida de sua exclusão.

É nas conversas com o marido e com o pai que a personagem se depara com a finitude humana. Ela performatiza seu luto através dessas conversas com os mortos e se depara com a própria velhice que reverbera de forma pungente nas falas dos vizinhos que a veem como uma “sapa velha”: “É uma sapa velha. Viu a pele pintada? É sarda. Ainda tem umas boas tetas. Credo, tetas de sapa. Podemos botar fogo na casa durante a lua nova” (HILST, 2001, p. 41). Até que ponto não se podem ler essas falas como alucinações da própria Hillé aterrorizada por um forte sentimento de rejeição? Assombrada pela perseguição típica da condição psicótica? Ao optar por viver no vão da escada, a personagem pratica uma ação de autoconfinamento e, com isto, expressa a melancolia do luto que vive. Entretanto, não se pode definir Hillé como um ser melancólico apenas. Sua relação com Ehud e com o pai e seu confronto com Deus (de que vou falar adiante) são apresentadas sob a forma de delírios tal como se dá na linguagem da psicose e é daí que deriva uma poética, em que os significantes se comportam em sua ornamentação como se fossem em si mesmos seus próprios referentes.

“Não existe ‘dom simbólico’ sem clivagem”, mencionará Julia Kristeva, “e a capacidade verbal é potencialmente portadora de fetichismo (nem que seja o dos próprios símbolos), assim como de psicose.” (KRISTEVA, 1989, p. 49). É no nível das operações que realiza na linguagem que a Senhora D encena uma saída para seu estado de abandono. Esta se dá através de uma cadeia significativa em que elabora a representação dessa tríade composta por Ehud, seu pai e Deus.

Será Lacan quem alertará, porém, que a linguagem da psicose nem sempre se traduz em poesia. Ele se refere às famosas *Memórias de Schreber* estudadas por Freud, em que o autor apresenta seus próprios delírios. Lacan diz que para haver poesia é preciso que um escrito inaugure um mundo diferente do nosso. “A poesia é criação de um sujeito assumindo uma nova ordem simbólica com o mundo. Não há absolutamente nada disto nas Memórias de Schreber” (LACAN, 1997, p. 94). Claro está que reconheço na

Senhora D essa nova ordem simbólica de que fala Lacan. Em seu caso, a loucura ficcionalmente posta, deriva em poesia.

Retomo a Senhora D. Hillé não apenas se recusa a qualquer convívio. Ela não apenas se recusa a ocupar todos os cômodos de sua própria casa. Ela também recusa a linguagem usual e adentra no que Kristeva chama de “elação estética, elevando-se pelo ideal e pelo artifício, acima da construção ordinária própria às normas da língua natural e do código social vulgarizado” e que, completa a pensadora, “pode participar desse movimento maníaco” (KRISTEVA, 1989, p. 53).

É certo que as atitudes de Hillé com a vizinhança, através das quais assusta a todos com máscaras de animais, podem ser compreendidas como típicas da mania. Entretanto, ela vai além. Todo o livro de Hilda Hilst se compõe de diálogos oriundos de uma percepção delirante do mundo em que a personagem pode dialogar com os mortos e com Deus. Em sua conversa com Ehud, por exemplo, torna-se recorrente o fato deste pedir café, numa prova de que, em sua alucinação, Hillé atribui a Ehud uma corporeidade desejante. Além disto, ainda nos delírios da Senhora D, Ehud pede para fazer sexo com ela. Hillé se encontra, portanto, fora do tempo. Sua percepção anula a realidade da morte de Ehud de forma que, para além da mania, Hillé adentra o terreno da psicose. Serão delírios o que Hillé tecerá como formas derivadas de sua condição de ser abandonada e daí advém todo o arcabouço literário que sustentará a obra de Hilda Hilst.

Este arcabouço, por sua vez, a configuração de sua poética, coloca Hillé no mundo dos loucos. “O louco” diz Peter Pál Pelbart, “não é considerado sujeito *de* uma *subjetividade*, sujeito a um *poder* nem portador de um *saber*. A loucura descampada é a ruína da tríade que nos constitui: Saber, Poder, Subjetividade” (PELBART, 2009, p. 144).

As observações de Pelbart nos dão a medida da fragilidade do louco diante do ambiente que define o que é a normatividade. Por isto, Hilda Hilst constrói para sua personagem, para além das vozes que ouve e com as quais fala (e dentro mesmo dessas vozes) um ambiente configurado pela vizinhança através da qual se tem a medida de sua estranheza.

Mas vale ressaltar que é justamente por ser personagem de ficção que Hillé reverte sua fragilidade em força, sua exclusão em pertencimento a algo transcendente. Tudo se opera no nível da linguagem, na forma como a personagem lida com os significantes. Dirá Hillé:

Engolia o corpo de Deus a cada mês, não como quem engole ervilhas ou roscas ou sabres, engolia o corpo de Deus como quem sabe que engole o Mais, o Todo, o Incomensurável, por não acreditar na finitude me perdia no absoluto Infinito (HILST, 2001, p. 19).

Este contato corpóreo com o Divino dá a dimensão de sua relação com a Infinitude e se descreve através de uma rítmica que alude ao próprio caráter ritualístico do ato de consumo do corpo divino. A alternância entre a anáfora “engolia o corpo de Deus” e as orações que lhe sucedem fazem com que a ideia de Infinitude, de Incomensurabilidade se expresse na própria materialidade das palavras, através do tempo de suas durações. Ou seja, a escritora faz suceder ao segundo “engolia o corpo de Deus” três orações longas estendendo no tempo o ato que vai em direção ao Infinito.

Um contraste esclarecedor se dá quando me vem à lembrança uma outra personagem. O homem que em *A terceira margem do rio* de Guimarães Rosa (ROSA, 1988, p. 32-37) decide passar a viver dentro de uma canoa. Ali, a mesma destinação de um corpo para a ruptura com a vida, ainda em vida, a mesma opção pela existência no entrelugar. Ele passa a viver na canoa como Hillé passa a viver no vão da escada. Mas o homem sai da casa, deixa os filhos, é o sujeito do abandono não somente de si, mas dos outros. Além disto, e mais significativamente, quem nos conta é um desses outros: é o filho que narra a ausência. O que nos faz perceber que, antes de tudo, a narrativa é sobre o sentimento de abandono vivido pelo filho e que a presença do pai na canoa pode ser uma imagem através da qual se constrói a percepção de uma atitude paterna silenciosa vivenciada como ausência. Além disto, o homem abandona a família para viver na canoa, em espaço aberto. Hillé escolhe deixar de ocupar sua própria casa e se autoconfinar no vão da escada, num processo de interiorização extrema e radical, num movimento que é, antes de tudo, o de recusa. E o que residiria nessa opção pelo vão da escada, um espaço escuro em que se rejeita o andar de cima, a luz, a ascensão? Uma metáfora do aconchego do espaço uterino? Há, ainda, na escolha do vão da escada uma deliberada opção pelo espaço menor, pelo confinamento. Há na narrativa de Hilst a escolha pela privação da liberdade. O homem da canoa abandona a casa, mas vai em busca de ar. Hillé se aprisiona e neste aprisionamento está a medida de seu abandono, já que nada mais a liga ao mundo exterior, a qualquer subjetividade outra. Hillé é prisioneira de seus delírios e, através deles, inaugura um mundo próprio feito, antes de tudo, de memórias que ganham vida através de sua linguagem singular e transgressora.

Em *A obscena senhora D*, há um relato em primeira pessoa repleto de marcas de oralidade entrelaçadas a traços barrocos, através dos quais o texto solicita, mais que leitura, uma escuta. Essa voz poética, por sua vez, é o fio condutor de múltiplas vozes: é a voz que fala de si, mas que também faz ecoar a voz do marido morto e dos outros personagens, os seres do mundo, do entorno da casa, cuja convivência Hillé rejeita através de caretas e xingamentos. A primeira pessoa por vezes dá lugar à terceira pessoa e Hillé passa a ser falada por outra voz que pode ou não ser a sua.

Assim, a voz de Hillé se faz também escuta, pois nela se superpõem as falas de si e a fala dos outros, como se a viúva não mais distinguisse as fronteiras de si mesma e apenas se apresentasse como corpo ainda vivo através dessa fala obscena, contínua e proliferante, com a qual confronta Deus, seu interlocutor silencioso, e nos confronta ao denominá-lo, em outros momentos, de Porco-Menino. “Casa da Porca, assim chamam agora a minha casa, fiquei mulher desse Porco-Menino Construtor do Mundo [...]” diz Hillé (HILST, 2001, p. 20). O animalesco e o divino se conciliam e, mais que antíteses, se apresentam em oxímoro, já que a fala de Hillé os acolhe como opostos indissociáveis, dobraduras do mesmo fôlego que se dão na respiração, na voz, através da qual se apresenta um corpo cuja ação maior é mesmo esta: a de falar e pensar no vão da escada.

Repleta de imagens, metáforas, ornamentos, a voz de Hillé se poetiza através de sua rítmica, de suas pausas, de seu jogo entre a presença e a ausência de som, em um discurso que respira através de vírgulas, mas que tende a lançar-se sempre à frente, perdendo de vista o ponto:

Também não compreendo o corpo, essa armadilha, nem a sangrenta lógica dos dias, nem os rostos que olham nesta vila onde moro, o que é casa, conceito, o que são as pernas, o que é

ir e vir, para onde Ehad, o que são essas senhoras velhas, os ganidos da infância, os homens curvos, o que pensam de si mesmos os tolos, as crianças, o que é pensar, o que é nítido, sonoro, o que: trinado, urro, grito, o que é asa hen? Lixo as unhas no escuro, escuto, estou encostada à parede no vão da escada, 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, winds flower astonished birds, my name is Hillé, mein name madame D, Ehad is my husband, mio marido, mi hombre, o que é um homem? Escuta, Hillé. Aqui na vila, está me ouvindo, senhora D? (HILST, 2001, p. 21-22).

Observe-se como no trecho citado se encena uma sequência de estranhamentos de significantes. Como uma criança, Hillé indaga sobre os significados. Pode-se dizer que essa cena é nada mais do que uma cena de negação. O que está sendo refutado é a linguagem tal como a conhecemos, os conceitos. Hillé se coloca como estrangeira diante de sua própria língua, mas, com isto, adverte que pertence já a outro mundo. Hillé parece querer inaugurar palavras ao adentrar as línguas estrangeiras. Trata-se de uma incursão no aspecto material dos signos. E dirá Kristeva que essa invenção de novas linguagens se dá por um “excesso de afeto” que se arrisca a captar o não-nomeável (KRISTEVA, 1989, p. 46). E, de fato, é na enumeração de palavras e coisas que estranha que Hillé se precipita a rastrear o indizível. E aí mesmo reside o fascínio do texto que Hilda Hilst produz. Para além disto, ainda no trecho citado, Hillé ouve vozes que vêm de dentro da parede e as define como “vivos lá dentro além da palavra”. Com isto, representa os seres de outro mundo como transcendentais da linguagem humana.

Já assinalou Eliane Robert Moraes que o pensamento na escrita de Hilst está atrelado ao “tempo do corpo”: “Tal é a particularidade de sua prosa” que Moraes define como:

marcada pela sintaxe telegráfica que muitas vezes dispensa a pontuação e multiplica os focos narrativos ao absurdo, estilhaçando não só a Ideia, mas também as ideias, para mostrar, no corpo da língua, o vazio insuportável que habita o centro de cada um de nós [...] (MORAES, 1999, p. 122-123).

Vale assinalar que Hilda Hilst foi, antes de tudo, poeta. A própria escritora dirá quando indagada se seu trabalho será “resultado de uma poesia expandida”: “Toda a minha ficção é poesia” (DINIZ, 2013, p. 212). Hilst inaugurou uma série de livros de poemas com *Presságio* em 1950 e somente vinte anos depois publicou *Fluxo*, seu primeiro texto em prosa. “É na prosa de Hilda Hilst, portanto, que a exploração do desconhecido ganha inusitada violência poética, sem paralelos na literatura brasileira”, afirma Eliane Robert Moraes (MORAES, 1999, p. 118). Desconhecido e violência são aqui palavras-chave para compreender a dimensão daquilo que se opera no nível da linguagem com a *performance* textual em torno da articulação entre velhice e loucura em *A obscena Senhora D*. Por um lado, os corpos representados no texto presentificam, através dos delírios de Hillé, o passado: é com os mortos e com Deus que ela fala. Por outro, Hillé reinventa o próprio corpo da língua através de metáforas e alegorias de uma inventividade ímpar, numa operação que se define, segundo Moraes, como de “inusitada violência poética”, tal como visto acima.

Severo Sarduy examina o barroco (e o neobarroco) como o lugar por excelência em que se dá “a apoteose do artifício”. Substituição e proliferação estão dentre os procedimentos citados por Sarduy (SARDUY, 1979, p. 163-167), que podemos rastrear no discurso da Senhora D. Em sua tendência à enumeração, à configuração de uma cadeia significativa que se forma em torno daquilo que oblitera, Hillé nos apresenta seu discurso proliferante que, em abundância, nunca se reduz a comunicar, mas tende ao excesso e à infinita ornamentação de si mesmo, como em uma de suas indagações a Deus:

Ai 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 espirro do divino tendo esse luxo atrás, discursivas, senado, o colete lustroso dos políticos, o cravo na lapela, o cetim nas mulheres, o olhar envesgado, trejeitos, cabeleiras, mas o buraco ali, pensaste nisto? Ó buraco, estás aí também no teu Senhor? Há muito que se louva o todo espremido. Estás destronado quem sabe, Senhor, em favor, desse buraco? Estás me ouvindo? Altares, velas, luzes, lírios e no topo uma imensa rodela de granito, umas dobras no mármore, um belíssimo ônix, uns arremedos de carne, do cu escultores líricos (HILST, 2001, p. 45).

Observe-se no trecho citado como a substituição se dá através do adiamento da palavra “cu” da qual o discurso se aproxima como “fétido buraco”. Observe-se, ainda, como a proliferação se configura através de séries metonímicas tais como “colete lustroso dos políticos”, “cetim nas mulheres”, que apresentam imagens antitéticas em relação ao “fétido buraco”. Mais que estar a serviço de apenas apresentar sua queixa, o discurso, assim, apela ao sensorial, afeta, seduz, aos nos convidar à cumplicidade na queixa em relação a Deus, pois a proliferação tende a abarcar nuances, conciliar opostos ao infinito a ponto de nos incluir em sua trama, como esses “do cu escultores líricos”.

Há um tom fortemente irônico na forma como Hillé se aproxima de Deus. E vale indagar se esse apego à corporeidade não seria por si só um meio para lidar com a finitude. Ou seja, Hillé desafia a ideia de um Deus morada da espiritualidade, indagando sobre seu corpo e, com isto, traz à cena a finitude de todos os corpos, de seu próprio corpo que envelhece e que se depara com a morte.

Esse mecanismo de confrontação de Deus acaba por se revelar como intimamente relacionado com a indagação em torno da própria linguagem. Senão vejamos:

Há lugar para a carne no teu coração, Senhor? Há uns veios fundos e gemidos com o som de UMM? EHUD, sabes como é a palavra Intelecto em russo? É UMM. O M prolongado UMMMMMMMM. A carne é que deveria ter o som do UMM, é assim no teu peito, Senhor, o sentir da carne? (HILST, 2001, p. 60).

A indagação de Hillé gira em torno da corporeidade de Deus, mas também remete ao primado da voz em relação à palavra. Tal como observa Adriana Cavarero “o primado da voz inarticulada está no início de muitas culturas que, de várias maneiras, reconduzem a presença do divino a esfera acústica”. Cavarero observa a presença do OM na tradição indiana da Upanisad (CAVARERO, 2011, p. 34) e torna-se inevitável compará-lo com o UM a que se refere Hillé. Para tanto, é preciso assinalar que Hillé

estabelece uma analogia entre a palavra intelecto, tal como dita pelo idioma russo, e a sonoridade do M prolongado tal como se dá na tradição indiana. Nesta última, o som é matéria acústica, voz, respiração, corporeidade portanto.

Voltemos, entretanto, à *derrelição* na voz da senhora D e observemos como, em momento anterior do texto, os sentimentos já se definem através da corporeidade. A paixão é artéria, é a boca. E, além disto, como já assinalado, a fala oscila entre a primeira e a terceira pessoa como se Hillé fosse simultaneamente si mesma e um outro que a observa e dela fala:

Diante da vila, das casas quase coladas, entre as gentes sou como uma grande porca acinzentada, diante de muitos a quem conheci sou pequena porca ruiva, perguntante, rodeando mesas e cantos, focinhando carne e ossatura, tentando chegar perto do macio, do esconso, do branco luzidio do teu osso, diante de minha mãe fui apenas pergunta, altaneria, paradoxo, Hillé diante do pai foi o segredo, a escuta, a concha, o que é paixão? O que é sombra? Eu mesmo te pergunto e eu mesmo te repondo: Hillé, a paixão, é a grossa artéria jorrando volúpia e ilusão, é a boca que pronuncia o mundo, púrpura sobre a tua camada de emoções, escarlate sobre a tua vida, paixão é esse aberto do teu peito, e também o teu deserto. E sombra, Hillé, é nosso passo, nossa desesperançada subida. E para Ehud, Hillé, foi apenas uma letra D, primeira letra de Derrelição, doce curva comprimindo uma haste, verticalidade sempre reprimida, cancela, trinco, toско cadeado (HILST, 2001, p. 29).

O trecho impressiona pela riqueza que apresenta através de sua operação sinestésica em que cores e sons se sucedem na definição da paixão. Mas mais que isto, o trecho impacta quando define a paixão como “o teu deserto”, por aludir à absoluta solidão humana. Mas o ápice da citação está no momento em que Hillé encontra para si a imagem de seu significado para Ehud: no próprio aspecto visual da primeira letra da palavra *derrelição*. E é também assim que Hilda Hilst nos convida à consciência da materialidade da palavra, que é também a consciência de sua dimensão poética, remetendo à dimensão da letra. A imagem da verticalidade que se tranca pela curvatura traz em si o caráter indissociável de dois elementos opostos que juntos vão formar a letra: o traço e a curva. Aqui, a imagem opera no âmago mesmo do que é constitutivo de toda linguagem: a diferença. Além disto, a ideia de “verticalidade sempre reprimida” remete à relação da linguagem humana com a transcendência. Aí se encontra também uma imagem para a operação do simbólico. Observe-se que aqui se revela a letra D com todas as definições dadas por Hillé como a mesma letra do nome de Deus. Esse Deus que, por sua indizibilidade, só pode ser apresentado como falta, como furo, o furo circundado pelo traço e pela curva. Aqui está a chave para ler a analogia através da qual Hillé se percebe na própria letra que inicia a palavra que expõe a medida de seu abandono: a loucura, pois será essa busca pela redução da palavra a seu ponto de materialidade, à própria materialidade da letra, que se reconhece como o elo entre poesia e psicose.

Não menos coincidente é que parte da letra traz a curvatura, a dobra, o elemento primordial que o barroco leva ao infinito, na acepção de Deleuze, que o concebe como uma casa de dois andares: no primeiro, com portas e janelas, as dobras da matéria, no segundo, um compartimento fechado, as dobras da alma que podem vir apenas ao exterior ao descer ao andar de baixo, ou seja, só se transforma em atos ao responder às demandas próprias da matéria (DELEUZE, 2012, p. 53-57). Se pensamos nesse modelo de

Deleuze, percebemos que o andar de baixo escolhido por Hillé representa o espaço da matéria, do corpo, desse corpo que envelhece e enlouquece dentro de sua solidão.

Aqui me vem à mente um outro louco memorável. Arthur Bispo do Rosário. Ao se aproximar de sua obra, da qual uma parte significativa apresenta bordados com nomes de lugares e pessoas, Lucia Castello Branco (1988, p. 38) afirma:

A letra borda justamente o furo, justamente o buraco que suporta toda e qualquer construção simbólica, todo e qualquer signo. Em certa medida, a letra funcionaria, portanto, como uma sutura do buraco, ao mesmo tempo que, ao suturá-lo, marca uma inscrição [...]. É a letra, portanto, o ponto que marca a **diferença** entre a palavra e a coisa, ou, no dizer de Serge Léclair, a diferença erógena propriamente dita: o espaço erógeno e o espaço das palavras são da mesma ordem. [...] Sabemos, entretanto que, para o psicótico, essa diferença fundamental não se dá, não havendo na psicose uma clivagem garantida entre o espaço literal e o corpo. A letra assume, assim, na psicose, um caráter menos de sutura que de marca do furo [...].

Claro está que Lucia Castello Branco se refere ao fato de Bispo ter composto imensas obras feitas de tecido nos quais bordava nomes de pessoas e de lugares por onde havia passado. Ela estabelece uma analogia segundo a qual o ato de bordar a letra se aproxima de suturar a falta constitutiva da dimensão do simbólico. Entretanto, diz ela, para o psicótico a letra marca a falta ao invés de suturá-la.

A meu ver essa falta, esse aspecto do que a linguagem não recobre pode ser dado pelo pertencimento do humano ao que lhe é animal. E isto vemos na obra de Hilst como, por exemplo, em dado momento em que Hillé passa a viver com uma porca que, fugida da vizinhança, adentrou sua casa:

[...] roçados de focinho, fungadas mornas no meu braço, os olhos um aquoso de incompreensão e de doçura, um sem-Deus, sem-Deus hifenizado sempre, sem-Deus, sem-Deus. Conheces o canto pássaro sem-fim, senhora P? sem-fim, sem-fim, sem-fim nosso existir sem-Deus. E me vem que só posso entender a senhora P, sendo-a. Me vem também, Senhor, que de um certo modo, não sei como, me vem que muito desejas ser Hillé, um atormentado ser humano. E SENTIR. Ainda que seja o agulhão de um roxo-encarnado aparentemente sem vivez (HILST, 2001, p. 88).

Porca, Hillé e Deus. Quais suas fronteiras? Porca, Hillé e Deus, dobraduras ao infinito sem contorno ou identidade. Hillé se identifica por completo com a animalidade e projeta um Deus que se deseja humano. Mais que humano, um Deus que deseja ser ela mesma.

No louco e barroco discurso de Hillé, Deus, que também é chamado de Outro, vai se tornando parte constitutiva da própria voz que fala. Senhora D. Esta que em sua loucura, na ausência de censura, na obscenidade, se diviniza, pois se apropria da primeira letra do nome de Deus, ao passo que este se corporifica no Porco-Menino e Menino-Porco, que, através da porca, sobrevive a Hillé.

Sim, porque a narrativa transborda a ponto de testemunhar Hillé morrendo, deixando a voz a alguém sem nome que olha a Porca e o Porco-Menino. Hillé é, então, na definição que lhe dá o Porco-Menino “um susto que adquiriu compreensão”.

Diz Eliane Robert de Moraes: “Recorrente na obra de Hilda Hilst, a associação entre Deus e porco sintetiza o veio blasfematório que marca a dicção de grande parte de suas personagens” (MORAES, 1999, p. 119). O processo que se estabelece com a presença do porco é, portanto, o de profanação que traz para a proximidade da morte, com a velhice, uma acepção que vai na contramão da pura ênfase na espiritualidade. Pois o porco é corporeidade, esta que também define a existência humana.

Assim, *A obscena Senhora D* é uma obra que pode ser lida como sintetizadora de muito do que já surgiu em outros momentos da trajetória literária da autora. Mas é, além de tudo, uma instigante reflexão sobre a velhice. Hillé se comunica com EHUD morto e relembra o tempo em que eram jovens. Há na voz da personagem o abandono, o contraponto da degeneração do corpo. E isto me traz uma observação feita por Simone de Beauvoir em sua obra *A velhice*. A filósofa observa que os adolescentes são conscientes das transformações pelas quais passam, mas, ao contrário, os idosos só tomam consciência de seus processos de envelhecimento a partir dos olhares externos. São os outros que dão a dimensão da perda da juventude (BEAUVOIR, 1990, p. 348). Mas ocorre que não há fronteiras entre Hillé e os outros que a definem como uma “sapa velha” (HILST, 2001, p. 40). Ela demonstra perceber-se velha e o que performatiza é justamente a velhice e a absoluta relação com a finitude. Hillé não é uma velha comum. Ela é alguém que mora no vão da escada, que agride os vizinhos com caretas, que assusta o seu entorno. Ela é alguém que fala com seu pai e com seu marido, ambos mortos. Ela é alguém que presentifica os diálogos de juventude. Hillé é alguém diante da falta. O discurso de Hillé é o discurso da loucura, o discurso da psicose.

É, portanto, do amálgama entre velhice e loucura que deriva a poética da derrelição. Hillé é simultaneamente a velha louca e a louca velha. Ambas as facetas de seu ser sublinham o abandono e determinam a maneira como a linguagem se organiza ou se desorganiza no texto de Hilda Hilst. Por um lado, a velhice dá o contorno de um discurso memorialístico singular. Por outro lado, esta mesma presentificação dá a dimensão da loucura de quem assume seus delírios e sua aproximação blasfematória da figura divina.

Adentrar o universo poético de Hilst através da Senhora D é estar diante de uma radical experiência de leitura na qual reside o convite por uma empatia por Hillé da qual só se pode sair transformado. Afinal, velhice e loucura são humanas possibilidades para todos nós.

Referências

BEAUVOIR, Simone de. *A velhice*. Tradução de Maria Helena Franco Martins. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

BRANCO, Lucia Castello. *Coisa de louco*. Belo Horizonte: Mazza Edições, 1988.

CAVARERO, Adriana. *Vozes plurais*. Tradução de Flavio Terrigno Barbeitas. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2011.

DELEUZE, Gilles. *A dobra: Leibniz e o barroco*. Tradução de Luiz B. L. Orlandi. 6. ed. São Paulo: Papyrus, 2012.

DINIZ, Cristiano (org.). *Fico besta quando me entendem: entrevistas com Hilda Hilst*. São Paulo: Globo, 2013.

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

KRISTEVA, Julia. *Sol negro: depressão e melancolia*. Tradução de Carlota Gomes. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.

LACAN, Jacques. *O seminário. Livro 3: as psicoses*. Tradução de Aluísio Menezes. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997.

MORAES, Eliane Robert. Da medida estilhaçada. *Cadernos de literatura brasileira - Hilda Hilst*, Rio de Janeiro, n. 8, p. 114-126, out. 1999.

PELBART, Peter Pál. *Da clausura do fora ao fora da clausura*. São Paulo: Iluminuras, 2009.

ROSA, Guimarães. *Primeiras estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

SARDUY, Severo. Barroco e neobarroco. In: MORENO, César Fernandez. *América Latina em sua literatura*. São Paulo: Perspectiva, 1979. p. 161-178.

Recebido em 18 de setembro de 2022.

Aprovado em 30 de junho de 2023.

Resumo/Abstract

Loucura e velhice na poética da derrelição: notas sobre *A obscena Senhora D*, de Hilda Hilst

Tereza Virginia de Almeida

A obscena Senhora D, de Hilda Hilst, tem como personagem central Hillé, uma viúva de sessenta anos que decide morar no vão da escada de sua casa, de onde fala com o marido e o pai já mortos, ouve vozes de dentro da parede e assusta a vizinhança com máscaras de papel. O artigo, dedicado a esta obra de Hilst, aborda o entrelaçamento entre velhice e loucura na definição de um espaço de exclusão a partir do qual a personagem experiencia uma singular relação com a linguagem. Trata-se não somente do constante contato com o tema da morte, mas também da experimentação em torno da palavra da qual deriva uma estética singular, uma poética, a poética da derrelição.

Palavras-chave: loucura, velhice, poesia.

Madness and aging in the poetics of dereliction: notes on *The obscene Madame D*, by Hilda Hilst

Tereza Virginia de Almeida

The obscene Madame D, by Hilda Hilst, presents as a central character Hillé, a sixty-year-old widow who decides to live in the stairwell of her house, from where she talks to her dead husband and father, hears

voices from inside the wall and startles the neighborhood with paper masks. The article, dedicated to this work by Hilst, addresses the intertwining between old age and madness in the definition of a space of exclusion from which the character experiences a singular relationship with language. It is not only the constant contact with the theme of death, but also the experimentation around the word from which derives a singular aesthetic, a poetics, the poetics of dereliction.

Keywords: madness, aging, poetry.