

# UMA INVESTIGAÇÃO DA ‘LIRICIZAÇÃO’ NA OBRA A OBSCENA SENHORA D, DE HILDA HILST

## AN INVESTIGATION OF ‘LYRICIZATION’ IN THE WORK A OBSCENA SENHORA D, BY HILDA HILST

Gabriel Silva de Mello **1**

**Resumo:** Hilda Hilst escreveu uma obra repleta de fragmentações e que transfigura as características da prosa romanesca. De difícil categorização, a trama de *A Obscena Senhora D* apresenta imagens poéticas que nos levam a revistar as características dos romances líricos. A obra hilstiana empreende a busca de Hillé pela compreensão. E assim, lança-nos às grandes questões que trespassam o mais abissal do Dasein em sua consciência mesma de seu estado de desamparo, posto um ser-lançado no mundo. Tais questões não podendo ser ditas pela palavra prosaica, ganham novos contornos pelo discurso poético. É por essas sendas que o presente artigo busca investigar a ruptura das categorias da narrativa na supracitada obra e o processo de ‘liricização’ do texto hilstiano, desnudando o enlace entre poesia e prosa. Assim, aludimos a Rosa Goulart, Luzia Tofalini, Heidegger e outros mais que possam somar ao trabalho.

**Palavras-chave:** Hilda Hilst. *A Obscena Senhora D*. Romance lírico.

**Abstract:** Hilda Hilst wrote a work full of fragmentation that transfigures the characteristics of prose fiction. Difficult to categorize, the plot of *A Obscena Senhora D* presents poetic images that lead us to search for the characteristics of lyrical novels. Hilst’s work undertakes Hillé’s search for understanding. And so, it launches us into the great questions that pierce the abyssal depths of Dasein in its very awareness of its state of helplessness, as a being-thrown into the world. Such questions, which cannot be said through prosaic words, are given new contours by the poetic discourse. It is along these lines that the present article seeks to investigate the disruption of narrative categories in the aforementioned work and the process of ‘lyricization’ of the Hilstian text, uncovering the link between poetry and prose. Thus, we allude to Rosa Goulart, Luzia Tofalini, Heidegger and others who may add to the work.

**Keywords:** Hilda Hilst. *A Obscena Senhora D*. Lyrical novel.

---

**1** Doutorando em Letras (UEM), Mestre em Filosofia (UEM) e Graduado em Filosofia (UEM). Lattes: <https://lattes.cnpq.br/2712398231419831>. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1098-1215>. E-mail: [gabkorakas@gmail.com](mailto:gabkorakas@gmail.com)

## Introdução

Definir o que é o romance nem sempre é uma tarefa fácil. Em sua arquitetura tradicional, inspirada, sobretudo, pelas narrativas de Walter Scott, a concepção de romance esteve assentada na ideia de uma narrativa representacional de um mundo externo, em que o enredo se voltava à prevalência da linearidade, enquanto a objetividade fincava-se quase como a sua característica *sine quo non*. Daí se seguiu que as categorias narrativas estivessem a serviço de narrar a efetividade objetiva, da qual a interioridade do sujeito, por vezes, estaria apartada do mundo. Entrementes, a passagem do romance tradicional para o romance moderno apontou uma fragmentação entre as formas, como se pode ler na afirmação de Rossoni (2002, p. 45):

O romance deixa de lado uma configuração de linearidade em que predominam enredo, espaço, e tempo delineados, e personagens definidos. A linearidade episódica dos eventos narrativos que servia de referencial para o romance tradicional é suplantada. Privilegia-se a passagem da introspecção ao plano da narração, conferindo ênfase à experimentação profunda mais interior. O romance passa a expor a consciência de maneira abrupta e dilacerada, ao minar a estrutura formal. Decreta-se a falência do narrador onisciente, prevalecendo a consciência individual no plano da enunciação, como limiar da apreensão do real.

Somado a isso, notamos ainda que, na História da Literatura, a compreensão mesma de que os gêneros literários são instâncias plásticas e mutáveis já se apresenta como uma verdade para muitos estudiosos. Aliás, se Yuri Tynianov, o formalista russo autor de *Fato Literário*, afirmava que os gêneros são dinâmicos e estão em constante mudança já no século XIX (Lima, 2002, p. 269), por outro, seu contemporâneo, Mikhail Mikhailovich Bakhtin (1992, p. 279), na mesma época, afirmava que os gêneros dos discursos se mostram em um variedade infinita, além disso, o filósofo chegou a enunciar que “a ossatura do romance enquanto gênero ainda está longe de ser consolidada, e não podemos ainda prever todas as suas possibilidades plásticas” (Bakhtin, 1998, p. 397).

É justamente a dificuldade de captação de uma definição última, inquestionável e, sobretudo, purista, que permite o romance se desdobrar em suas múltiplas possibilidades de hibridez, apresentando-se de diferentes modos, como: romance de tese, romance realista, romance histórico e (por que não?), romance lírico. Aliás, o hibridismo de gênero é uma das características essenciais à definição de romance lírico, pelo qual este “[...] não pode ser essencialmente definido por estilo poético ou prosa refinada” (Freedman *apud* Goulart, 1990, p. 30). No mais, devemos considerar que o que faz um romance ser categorizado como lírico se deve muito ao processo de ‘liricização’ da narrativa, em que se faz ver a linguagem com o domínio da subjetividade do narrador, enquanto um eu-criador; à transfiguração das categorias da narrativa; à vazão da angústia no mundo interior narrado. Não obstante, em matéria de romance lírico, Goulart (1997) considera que as interferências líricas se mostram à narrativa acrescentando-lhe “o que é do domínio da intensidade emocional, da sutileza enunciativa, da metaforicidade, da polissemia ao mais alto nível [...]” (Goulart, 1997, p. 20).

Ao que soma ainda à caracterização do romance lírico, a estudiosa Luzia Tofalini (2013, p. 75) enuncia que “[...] para que essa modalidade seja configurada, entram em cena diversos recursos da expressão poética, além de um grande domínio da composição discursiva, por parte do poeta e principalmente uma veia intuitiva”. Isso se deve ao fato de os elementos poéticos serem, em certo grau, essenciais para a sustentação e manutenção da narrativa. Afinal, se o romance moderno já assinala a fragmentação da narrativa, é no romance lírico que esta fragmentação será obstada pelas instâncias líricas.

O romance moderno, ao modalizar a sociedade dividida e desagregada, abalada nas suas bases, nas suas estruturas,

acaba caracterizando-se por uma tendência à decomposição, ao estilhaçamento. No romance lírico, porém, o processo de fragmentação da narrativa é detido pela poesia. E é exatamente a poesia, na qualidade de instrumento mais importante de universalização e de unificação das partes, que torna uno o que se encontra dividido. Essa unidade não destrói a natureza das partes, mas preserva as diferenças, de modo que as partes continuam evidentes (Tofalini, 2013, p. 96).

Embora sejam encontrados sérios e excepcionais estudos sobre o romance lírico, a dificuldade de encontrar materiais que possam embasar as diversas expressões deste gênero se faz existente. E nesse sentido, torna-se igualmente difícil classificar, sem uma análise prévia e depurada, a obra *A Obscena Senhora D* como um romance lírico, uma vez que este texto escapa às nomenclaturas dos gêneros literários. Entrementes, como percebemos que a prosa hilstiana é atravessada, por vezes, por discursos poéticos que propiciam a subversão das categorias da narrativa e das normas regulamentadoras da linguagem prosaica, faz-se mais sensato, a partir de uma leitura e análise da obra em questão, debruçarmo-nos sobre o valioso repertório que possuímos a fim de investigar o processo de 'liricização' em *A Obscena Senhora D*. Destarte, se ao fim de nossa investigação não pudermos afirmar com afinco: 'eis um romance lírico', poderemos ao menos alegar: 'eis um texto ficcional com ilhas de lirismo'.

## A palavra poética em seu estado nu

Sucedem que *A Obscena Senhora D*, texto ficcional publicado por Hilda Hilst aos 52 anos em 1982, escapa às formas discursivas que cerceiam os romances tradicionais. E isso deve significar menos que Hilst era escritora menor que, por vezes, deu as costas à tradição e mais que autora possuía um profundo conhecimento sobre os gêneros literários ao ponto de saber usá-los em proveito de sua escrita. Sobre a ideia de uma hibridez dos gêneros literários nas obras hilstianas, Alcir Pécora (2018, p. 408), um dos maiores estudiosos de Hilda Hilst, chega a afirmar que a escritora da Casa do Sol conhecia tanto os gêneros ao ponto de antever neles muitas possibilidades fecundas de combinações estilísticas. Ao lado de Pécora, Cláudio Carvalho (1999) aponta a dificuldade da categorização de *A Obscena Senhora D* dentro de um único gênero literário, contudo, a indica como uma espécie de obra de gênero holístico:

[...] a prosa hilstiana pode ser considerada como um texto holístico por não poder ser classificado facilmente em gênero literário algum, pois é uma espécie de gêneros literários: é dramático, com as devidas rubricas seria um monólogo pronto para ir ao palco, é um tipo de poema lírico e também uma narrativa curta que não chega a ser um conto, nem romance ou novela (Carvalho, 1999, p. 111).

Por vezes, é o fluxo de consciência que permeia a obra do começo ao fim, somado com a polifonia que se faz ver no entrecruzamento das vozes das personagens sem os devidos recursos literários que anteveem um diálogo, com os versos e as rimas que atravessam a prosa e as frases soltas, que soam mais como um esgar sobre a existência, os recursos mesmos que distanciam a obra do que se convencionou como conto, romance ou ainda novela. Não à toa, aceitar que a *A Obscena Senhora D* se expressa pela hibridez dos gêneros nos parece mais razoável do que tomá-la em sua forma estanque convencionalizada de novela. Além disso, o que promove ainda a estrutura dissonante e subversiva de Hilst consiste na quebra do abismo entre os dois mundos: real e ficcional. Isso se faz melhor ver, se levamos em consideração que Hillé, a protagonista, mostra-se em vários momentos como uma projeção da escritora que lhe deu vida, como se a 'Derrelição' e

busca pelo marulhoso da Senhora D fossem também as de Hilst.

Aliás, em uma entrevista para os *Cadernos de Literatura Brasileira*, Hilst afirma que Hillé foi a única mulher com a qual se permitiu o coabitar: “A senhora D, aliás, foi a única mulher com quem eu tentei conviver quer dizer, tentei conviver comigo mesma, não é? [...]” (DINIZ, 1999, p. 142). O estudo genético de Cristiane Grando (2001, *apud* Guimarães, 2007, n.p.) também serve de aporte para o desnudamento da quebra das fronteiras entre ficção e autobiografia, promovida em *A Obscena Senhora D*. Segundo a estudiosa, a escrita da narrativa ocorre por fluxos, como se Hilst fizesse anotações sobre as personagens e construísse pequenas narrativas para depois agrupá-las em uma grande narrativa, o que possibilitaria maior fluidez à escrita. Além disso, Grando (2001, *apud* Guimarães, 2007, n.p.) pontua que especificamente no manuscrito de *A Obscena Senhora D* haveria poucas rasuras, o que sugere que de fato Hilst conviveria com a personagem antes de projetá-la na obra. Confirma as conclusões da estudiosa, as próprias palavras de Hilst:

Tenho sensações diversas e também medo, pois há dois anos que estou convivendo com aquela personagem e sei que agora é hora de passar para o outro o que já está sedimentado dentro de mim. O texto já vem bastante arrumado porque já foi vivido esses dois anos, então não tem muito o que ficar trabalhando (Diniz, 1999, p. 71).

Ao que tange o processo de ‘liricização’ de *A Obscena Senhora D* veicula-se ainda um conteúdo discursivo menos descritivo e mais emotivo, matéria típica dos romances líricos, como enuncia Tofalini (2013, p. 121):

Os romances líricos apresentam fios narrativos rarefeitos e a voz que narra, justamente por direcionar o olhar para a profundidade do ser humano – e, nesses casos, geralmente não se tratam de seres humanos diferenciados, mas do fundo comum do homem na qualidade de “ser-da-presença”, cercado por imensas dores e mistérios – é extremamente interiorizada e, portanto, impregnada de um tom altamente emotivo.

Isso porque a linguagem do texto hilstiano é, predominantemente, a da poesia. A linguagem pré-reflexiva, do encontro da consciência com o eu – quase que o estado puro da palavra irracional, livre de conexões lógicas. A linguagem nua e obscena. Como sugere Pécora:

Aí, ainda, encontram-se as alusões literárias, vitais; o repertório largo de recursos estilísticos, aplicados com domínio e licença, até atingir a ruptura do emprego seguro ou conhecido; o desejo das palavras exatas, surgidas da violência, e, por vezes, da violação, da gramática (Hilst, 2001, p. 13).

Uma linguagem carregada de imagens poéticas que fazem da narrativa o seu solo e que, por certo, a transformam. Uma linguagem capaz de percorrer aquele instante de pensamento da gênese da palavra, antes mesmo que ela possa soterrar em conceito:

o que é Derrelição, Ehud?

vem, vamos procurar juntos, Derrelição Derrelição, aqui está: do latim,

derelictione, Abandono, é isso, Desamparo, Abandono. Por quê?

porque hoje li essa palavra e fiquei triste (Hilst, 2001, p. 35).

A ideia de um dinamismo da palavra em seu estado primitivo, de emoção antes de reflexão se faz melhor ver com o entrecruzamento discursivo dos personagens, ditado pelo fluxo de consciência, sem que haja a espera da permissividade do falar. E assim, sem ponto, sem travessão e sem resquício de elocução. Somente palavra em seu estado de palavra.

Hillé, andam estranhando teu jeito de olhar

que jeito?

você sabe

é que não compreendo

não compreende o quê?

não compreendo o olho, e tento chegar perto (Hilst, 2001, p. 21).

Como se os sentimentos estivessem no aí e no agora e que precisassem ser enunciados, do contrário deixariam de ser o que são, os diálogos se atravessam trôpegos em uma simbiose ora profana, ora divina, e convidativos ao leitor, posto chamá-lo silenciosamente a entrar juntamente com Hillé na jornada da busca pela compreensão. Aliás, devemos considerar que as incontáveis tentativas de nomear o divino por um repertório outro que não o canonizado – Deus – refletem diretamente em uma linguagem subjetivada, própria do sujeito que intenciona a compreensão metafísica. Afinal, nomear perpassa o processo de compreender, logo, novamente a linguagem é revisitada de forma subversiva, mas não menos que íntima, de modo que todas as alcunhas legadas a Deus no decorrer da obra, sejam elas ‘Menino-Porco’, ‘porco-menino’, ‘Menino Precioso’ ou simplesmente ‘Outro’, são formas manifestas e legítimas de comunicação entre o ‘eu’ e a esfera sagrada.

## A angústia de ser essa e não Outra

Expomos anteriormente que a angústia é essencial ao romance lírico, uma vez que a poesia pode dar sustância à prosa naqueles momentos em que as imagens descritivas e objetivas do mundo não são capazes de por si só dizerem o que não pode deixar de ser dito, ou ao menos, sugerido. A angústia pode ser dita de diferentes modos, seja aquela postulada pelos estudos psicanalíticos ou ainda aquela trabalhada pelas linhas da filosofia existencialista de Sartre, Kierkegaard e Heidegger. Sendo a concepção de angústia deste último a que se faz melhor ver na obra em questão.

Em *A Obscena Senhora D* a angústia trespassa o texto ficcional em inteireza. Ser é estar sendo, e estar sendo é morrer. A consciência do tempo que engole os seus filhos anda lado a lado da angústia pelo envelhecimento e, claro, da angústia da chegada da morte, a única certeza que sustenta Hillé. Destarte, a angústia aqui se mostraria como um dos pilares responsáveis por sustentar o texto ficcional, afinal, seria ela a disposição fundamental do *Dasein*, o ser-aí, segundo Heidegger, aquela fenda que desnuda que a *pre-sença* existe para o seu fim, seja este a morte, dirá o filósofo, “o ser-para-a-morte é essencialmente, angústia” (Heidegger, 1988, p. 50). A angústia com a morte é a angústia com o poder-ser mais próprio e inexorável do *Dasein*, uma vez que ao se perceber um ser-lançado no mundo, o ser-aí se compreende como um ser-para-morte. Em outras palavras, o *Dasein* percebe a possibilidade de sua impossibilidade, visto que “na angústia, o *Dasein* se dispõe frente ao nada da possível impossibilidade de sua existência” (Heidegger, 1988, p. 50).

A narrativa ganha ainda mais matizes de cinza quando Hillé se coloca diante da vida como um ser efêmero. Ora, se o tempo da narrativa se mostra um fluxo de consciência ininterrupto (como veremos logo mais) em que passado é presentificado por estados mentais um tanto quanto desordenados da protagonista, a única certeza que temos é que quem está passando não é o

tempo, mas Hillé. Não à toa, a personagem que acumula os seus sessenta anos de idade questiona a todo momento a finitude da vida, a qual lhe pesa inexorável. A Senhora D sabe que é um ser-aí, um ser-lançado no mundo, dirá ela: “como era isso de estar sendo hein? isso de estar sendo, tempo vivo, estar sendo [...]” (Hilst, 2001, p. 53). Notamos que a repetição do ‘estar sendo’, ao conferir certo ritmo e musicalidade à narrativa, apresenta uma imagem dupla, seja esta a de projeção de um Ser que passa e a da angústia de se perceber como um ser-para-a-morte. Desse modo, componente da expressão poética, a repetição da fricativa ‘s’, sonoramente, alude ao ritmo compassado da vida que se esvai quase que em um sopro.

É de grande angústia e desamparo a constatação mesma de que a vida tem um fim, do qual ninguém pode se eximir. Aliás, Heidegger em *Ser e o Tempo* sugere que o *Dasein* antecipa a morte a partir do querer-ter-consciência. A morte está antecipada no modo do ser-para-morte enquanto existente, de modo que o *Dasein* a todo momento se projeta para ela. Desse modo, é justamente este ser-para-morte essencial que propicia a angústia, de modo que “enquanto ser lançado no mundo, o *Dasein* já está entregue à responsabilidade de sua morte” (Heidegger, 1988, p. 42). Assim, ao *Dasein* se imbricam duas mortes, a morte que se antecipa e a morte de fato. Esta o aniquila enquanto ente, aquela lhe causa angústia enquanto ser-lançado e assim, “sendo para sua morte, o *Dasein* morre continuamente durante o tempo em que ainda não deixou de viver. O *Dasein* morre de fato” (Heidegger, 1988, p. 42). Como percebemos ao longo da narrativa, a Obscena Senhora D é um ser-para-morte em posse de uma consciência que lhe antecipa a todo momento o seu fim, conforme se vê nesta passagem:

[...] suportaria guardar no peito esse reservatório de dejetos, estanque, gelatinoso, esse caminhar nítido para a morte, o vaidoso gesto sempre suspenso em ânsia para te alcançar, Menino-Porco? Suportaria o estar viva, recortada, um contorno incompreensível repetindo a cada dia passos, palavras, o olho sobre os livros, inúmeras verdades lançadas à privada, e mentiras imundas exibidas como verdades, e aparências do nada, repetições estéreis, farsas, o dia a dia do homem do meu século? e apesar dessa poeira de pó, de toda cegueira, do aborto dos dias, da não luz dentro da minha matéria, a imensa insuportável funda nostalgia de ter amado o gozo [...] (Hilst, 2001, pp. 33-34).

Não nos surpreende o fato de Hillé buscar constantemente a esfera metafísica em sua abstinência por compreensão. Dessa maneira, a protagonista em toda a sua efemeridade de ser humano bem sabe que alcançar o divino seria a única forma de escapar das frestas da causalidade que ditam a marcha do ser-para-a-morte. Assim, na fuga da inexorável finitude da vida, a teófaga Hillé projeta-se então para o Outro: [...] “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).

## As imagens do silêncio

Como vimos, a linguagem de *A Obscena Senhora D* está um tanto quanto afastada do seu sentido prosaico e mais perto do tom lírico, uma vez que a narrativa por si mesma não seria capaz de tocar no mais abissal do ser de Hillé. Nesse sentido, as palavras nesse texto ficcional não descrevem um estado de coisas, mas sugerem, de modo que os silêncios presentes na obra são fulcrais para o estabelecimento das imagens poéticas, daquilo que escapa aos sentidos habituais da palavra.

“O silêncio não fala, ele significa” pontua Orlandi (1997, p. 44) em sua obra *As formas do silêncio no movimento dos sentidos*. De fato, o silêncio em *A Obscena Senhora D* está repleto de significados em si mesmo, levando as palavras a outra esfera que transpassa a sintaxe e deságua na imagem. Esta, por sua vez, pode ser considerada a “grande fonte de motivação da poesia lírica. Ela [a imagem] constitui elemento indispensável e vital da poesia. Sendo a poesia a linguagem transfigurada, o papel exercido pela imagem é de fundamental importância” (Tofalini, 2013, p. 116).

Contudo, as imagens do silêncio não são marcadas formalmente, mas através daquilo que Orlandi chama de traços, dito de outro modo “é por fissuras, rupturas, falhas, que ele [o silêncio] se mostra fugazmente [...]” (Orlandi, 1997, p. 48).

Justamente nas fendas, nas lacunas, o silêncio descortina a si mesmo e as possibilidades de significação. E não há quem tenha melhor explicitado as lacunas textuais do que Wolfgang Iser (1999), ao revitalizar o conceito de lugares indeterminados proposto por Ingarden. Para o crítico da Teoria do Efeito, “os lugares vazios incorporam os ‘relés do texto’, porque articulam as perspectivas de apresentação, possibilitando a conexão dos segmentos textuais” (Iser, 1999, p. 126). Em outras palavras, os lugares vazios compreendem a possibilidade da representação do leitor em ocupar um vazio no texto e, portanto, se tornar elemento ativo. Isso porque os vazios exigem uma combinação, preenchimento e articulação, visto que interrompem a *conectabilidade* textual. A possibilidade de conexão é uma característica essencial ao texto em geral, entretanto, diferentemente da *conectabilidade* observada na intenção de fala, os lugares vazios rompem com conexões pragmaticamente reguladas.

A suspensão de conexão levaria assim a supressão da ‘boa continuidade’, cabendo ao leitor a combinação dos segmentos textuais em uma sequência, no limite, fragmentada. Destarte, por meio de colisões, os lugares vazios estimulariam a constituição de novas representações de sentido, visto que as colisões representacionais levariam à modelação do conhecimento advindo do repertório, sendo este constituído pelas perspectivas do próprio leitor e pelas perspectivas textuais do narrador, das personagens e do próprio enredo. A suspensão de conexões e ruptura da ‘boa continuidade’ se mostram como molas propulsoras da intensa e vívida formação de representações, portanto, o texto ficcional é uma comunicação e os lugares vazios os elementos que propiciam a relação dialógica entre texto e leitor. Desse modo,

A ausência das condições reguladoras se manifesta não em última instância no crescente número de lugares vazios em textos ficcionais. Mas esses não indicam uma deficiência, mas apontam para a necessidade de combinar os esquemas dos textos, pois só assim pode ser construído um contexto que dá coerência ao texto e sentido à coerência (Iser, 1999, p. 128).

Quando pensamos os lugares vazios de Iser como as fissuras pelas quais se fazem ver os silêncios, entendemos que tais são essenciais para o preenchimento de sentidos. Contudo, não devemos pensar o silêncio como um mero espaço entre as palavras, “ele as atravessa. Acontecimento essencial da significação, ele é matéria significativa por excelência” (Orlandi, 1997, p. 44). O silêncio é fundante da palavra justamente porque há uma incompletude inerente à própria linguagem e quanto mais se fala, mais o silêncio se instaura e “mais os sentidos se tornam possíveis, e mais ainda se tem a dizer” (Orlandi, 1997, p. 71).

É por essas sendas que compreendemos que os silêncios se mostram o convite para as expressões e eclosões de constituição de sentidos das imagens poéticas em *A Obscena Senhora D*, obra esta repleta de ausência das condições reguladoras da linguagem. Aliás, a narrativa segmentada neste texto ficcional aumenta o número de lugares vazios (técnica bastante utilizada pela literatura moderna) ao ponto em que a ausência de conexões desnorteia a construção representacional dos leitores (Iser, 1999, p. 129). Destarte, se em um primeiro momento a obra inicia-se com um poema, publicado logo após na obra *Cantares de perda e predileção*, já demonstrando a fuga e ruptura com a linguagem prosaica, ao longo da erupção do fluxo de consciência da personagem a imagem poética é revisitada na repetição, no ritmo e musicalidade das palavras, e nos momentos em que a poesia furta o espaço da narrativa e se mostra em inteireza, reivindicando o seu lugar:

Que hei de ficar tão velha e rígida como um tufo de urtigas, e leve num sem carnes, e tateante de coisas mortas, a cabeça fremente de clarões, a boca expelindo ainda palavras-agonia, datas, números, o nome dos meus cães, bacias de água quente pela casa os pés estão gelados, traz as bacias, deixame esfregar assim, ah, não adianta o nome dos meus cães, dos três passaros, pedaços de frases Incrível sol morrendo

noite dor daqui a pouco luz palidez amanhã estranho cães sabem (Hilst, 2001, p. 89).

A obra como um todo apresenta uma estrutura fragmentada, similar à ‘Derrelição’ experienciada por Hillé. No entanto, os lugares vazios, a pontuação desabitual, a falta de elocução e quebras textuais não devem ser entendidas como destituídas de significado. O silêncio impera em cada uma destas frestas e significa, sendo o elemento primordial para a construção de sentidos. Aliás, no próprio poema supracitado percebemos o silêncio tão característico da poesia, peça essencial para a fundamentação do ritmo e responsável pela criação da imagem daquilo que não pode ser dito, mas sugerido. Ao se comunicar com o texto, o leitor pode perceber ainda como o silêncio constitui a imagem de uma escada nos lugares vazios que separam ‘incrível’ de ‘sol’, ‘noite’ de ‘dor’ e ‘luz’ de ‘palidez’. O que nos chama a atenção, afinal a imagem formada pela disposição das palavras é justamente a representação do espaço que Hillé vem a se recolher, unificar-se, habitar e que proporciona, além de amparo, o movimento de introspecção em todo o seu ser.

### **A mulher no vão da escada: o espaço-escada ou espaço-útero?**

Como dissemos, é mister ao processo de ‘liricização’ do fato ficcional a transfiguração das categorias narrativas. E dentre elas, certamente, o espaço e o tempo, por sua vez, precisam ruir com as estruturas convencionais de simultaneidade e sucessão. Nesse, sentido se outrora o espaço era pensado como o espaço mesmo de desenvoltura dos acontecimentos, aqui ele será pensado como um elemento simbólico e metafórico que auxilia o ‘eu’ em seu movimento de introspecção quase que ascética, o que é prototípico de romances líricos, visto que neles “são as personagens que colorem os espaços de acordo com as tintas que compõem seu estado de alma e na medida de sua consciência em relação à própria existência” (Tofalini, 2013, p. 181).

A incansável busca de Hillé por conhecimento a leva a lugar nenhum, pelo menos no plano concreto. De fato, não há deslocamentos tão significativos no que se refere ao espaço físico. Quiçá, o único deslocamento de extrema importância se dá quando a protagonista decide ocupar o vão da escada. Um lugar no mínimo excêntrico, mas que, de alguma forma, se mostra como solo fértil para ascender a uma jornada interior em busca de respostas para os seus questionamentos sobre a vida, Deus e o sexo. E assim, se o espaço externo, por vezes, é categorizado com a ambiência onde a vida acontece, em *A Obscena Senhora D* ele adquire um estatuto outro.

Mas, poderíamos inquirir: por que o vão da escada? Segundo a crítica Nelly Novaes Coelho (1993, p. 220), a Senhora D seria “a prisioneira voluntária no vão-de-escada”, lócus mesmo de seu abrigo. Enquanto isso para Ernst Cassirer, em *Linguagem e Mito* (1985) a escada teria um sentido duplo, o objeto simbolizaria a verticalidade, possibilitando a travessia de Hillé deste mundo para outro, o que parece conversar com a própria caracterização da personagem: “D, primeira letra de Derrelição, doce curva comprimindo uma haste, verticalidade sempre reprimida” (HILST, 2001, pp. 29-30). Por outro lado, Cassirer afirma que o vão da escada é também o espaço central da casa. Destarte, poder-se-ia afirmar que Hillé escolheria o espaço-centro de sua casa em busca de organizar o seu próprio mundo interno, afinal, nas primeiras páginas da obra a própria protagonista confessa: “VI-ME AFASTADA DO CENTRO de alguma coisa que não sei dar nome [...]” (Hilst, 2001, p. 17).

Nesse sentido, não é só arquitetonicamente que a casa se mostra como o maior símbolo de amparo. A literatura e a filosofia não nos deixam mentir, “a casa é o nosso canto no mundo. Ela é, como se diz amiúde, o nosso primeiro universo. É um verdadeiro cosmos” (Bachelard, 2008, p. 24). Entrementes, podemos ir além. Devemos lembrar que a Obscena Senhora D está em estado de desamparo e, bem sabemos, que desamparados tendem a buscar a completude, o amparo que lhes faltam, podendo encontrá-lo no espaço arquitetônico. Contudo, o que cabe no vão de uma escada? Bem, a trama de Hillé nos mostra que bem mais do que quinquilharias, no vão da escada cabe o Ser repleto de suas vulnerabilidades; o Ser repleto de dúvidas; o Ser repleto de angústia. Em outras palavras, a recolha de Hillé no vão da escada simbolizaria a sua tentativa de condensar o seu estado de desamparo ao passo que a ambiência se torna propícia para a introspecção e busca por aquelas verdades metafísicas que recobrem a sua existência, conforme se lê nas palavras de seu

pai<sup>1</sup>: “na sombra, Hillé se faz mais sábia, pesa, mergulha em direção às conchas, quer abri-las, pensa que há de encontrar as pérolas e talvez encontre, mas não suportará, entendes?” (Hilst, 2001, pp. 68-69). E assim, temos a transfiguração do espaço.

Em *Espaço e desamparo em A obscena Senhora D – uma reflexão interdisciplinar por meio da arquitetura e da psicanálise a partir da novela de Hilda Hilst*, Humberto Lima (2018, p. 59) afirma que o D de desamparo, poderia sugerir também o “D de desejo”. Nesse sentido, seu estudo se volta para a ideia de que o desejo de Hillé seria o de voltar para o estado do não-desamparo tal qual o do bebê, que se recolhe protegido no útero materno. Se nos debruçarmos sobre os estudos psicanalíticos de Freud (2010, p. 18) entenderemos que “a casa para moradia constituiu um substituto do útero materno, o primeiro alojamento, pelo qual, com toda probabilidade, o homem ainda anseia, e no qual se achava seguro e se sentia à vontade”. Nesse sentido, o vão da escada para a Obscena Senhora D se apresenta como o núcleo simbólico de um amparo originário, com podemos perceber no fragmento a seguir:

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, tanta falar comigo, espio-me curvada (Hilst, 2001, pp. 21-22).

Curvada em posição fetal em buscas de plenitude, a Senhora D parece buscar por aquela experiência espacial primeira, seja esta a de habitar o útero. Ao que tange o excerto supracitado, os termos ‘escuro’, ‘parede’, ‘centro’ e ‘umbigo’ aparentam dois referenciais que na trama se aproximam muito: útero e escada. Hillé habita o vão da escada como quem habita o útero em condição de amparo. Ao habitar o vão da escada, Hillé imbrica-se a ambiência em um enlace de difícil ruptura. Aqui, temos a representação da concepção de Michel Collot (2013) de que a natureza interna e a natureza externa se tocam no ato de percepção. Assim, o espaço passa de subterfúgio para o espaço da interiorização da subjetividade em sua busca por respostas. Afinal, habitar o vão da escada se caracteriza mais pelo seu mergulho no abissal de seu próprio ser do que pela ocupação de novos espaços. Agora sim, o espaço por excelência? A consciência de Hillé, o palco mesmo de suas especulações metafísicas. Aliás, no limite, o vão da escada pode ser lido como uma alegoria da consciência ávida por compreensão. Na consciência espacializada, visto ser espaço e fórum do pensamento, liga-se uma série de questionamentos sobre o mundo, que nos lança ao sentimento estranho, mas não menos transcendente, da alma humana, conforme as reflexões da própria Hillé:

desde sempre a alma em vaziez, buscava nomes, tasteava cantos, 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 que?

isso de vida e morte, esses porquês (Hilst, 2001, pp. 17-18).

## O tempo da busca por compreensão

Quanto ao tempo, não é possível identificar um tempo cronológico, linear, pois o que vale, nessa produção artística, é o tempo psicológico. O passado é presentificado pelo fluxo de consciência, portanto, o ‘tempo do agora’ é o que realmente interessa, fator este que compete ao

<sup>1</sup> Corroborando ainda o tom autobiográfico de Obscena Senhora D, não podemos deixar de mencionar que a representação da loucura, que acomete o pai de Hillé antes da sua morte, lembra o estado de esquizofrenia de Apolônio Hilst, o pai da autora, ao qual a obra completa de Hilda Hilst é dedicada. A morte do pai reverberou por toda a vida da escritora da Casa do Sol, levando Hilst a buscá-lo em as suas relações mantidas em uma obsessão edipiana, conforme se vê na fala da escritora na entrevista Hilda Hilst, 69, para de escrever: “está tudo lá” (1999): “Então, o único homem mesmo que eu amei na minha vida foi meu pai. Fiquei procurando sem parar um homem parecido com ele”.

processo de ‘liricização’ da obra, o que vai ao encontro do que afirma Tofalini (2013, p. 172) sobre o romance lírico, já que neste “é necessário revolucionar as modalidades temporais, transfigurando o tempo e instaurando a presentificação, elemento essencial na elaboração do poético”.

Por essas sendas de um tempo presentificado, devemos nos questionar: qual é a consequência do fluxo de consciência dentro de *A Obscena Senhora D*? Em primazia, o esfacelamento do narrador, afinal, Hillé é apresentada sem intermediários – despida, exposta, nua, sem pretensões racionais. Em seguida, podemos elencar a interrupção da conexão de ideias por uma livre associação. Assim, a narrativa é interrompida por diversos diálogos, sem a indicação de quem fala:

agora vamos, tira a roupa, pega, me beija, abre a boca, mais,  
não geme  
assim, não é para mim esse  
gemido, eu sei, é pra esse Porco-Menino que tu gemes, pro  
invisível, pra  
luz pro nojo, fornicas com aquele Outro, não fodes comigo,  
maldita, tu não  
fodes comigo  
ah ela não é certa não, tá pirada da bola, e isso pega, tu não  
lembra que  
meu marido pifô [...] (Hilst, 2001, p. 63).

Então, qual é o tempo? O tempo da busca pela compreensão dos porquês da vida e da morte. O tempo metafísico. Aliás, vale ressaltar que a tematização do tempo em *A Obscena Senhora D* é extremamente relevante para torná-lo ainda mais polimorfo, aquele tempo em que se “destrói a cronologia e instaura em compensação, uma polivalência temporal, mais própria do modo lírico” (Goulart, 1997, p. 20). O que surpreende é que a narrativa em um fluxo contínuo de consciência é capaz de trazer questionamentos tão essenciais à vida em sua finitude de estar sendo:

Por favor, queria tanto 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 (Hilst, 2001, p. 18).

Inquirir sobre o Tempo ainda leva a personagem a acreditar na completude de si por meio da morte, visto alcançar a Idealidade primeira e livrar-se do pendente que projeta o Ser à realização:

[...] morta sim é que estarei inteira, acabada, pronta como fui  
pensada pelo inominável tão desrosteado, morta serei fiel a  
um pensado que eu não soube ser, morta talvez tenha a cor  
que sempre quis, [...] Jacabados nós dois, perfeitíssimos porque  
mortos [...] (Hilst, 2001, p. 79).

Contudo, segundo Heidegger (1988, p. 50), “no *Dasein* há sempre algo pendente”. Neste sentido, a morte se mostraria como a aniquilação do ser de Hillé e, se o Ser é aniquilado, ao ente escapa a ideia de totalização e completude e, assim, a *Obscena Senhora D* nada mais significa. Deste modo, a morte manifestando a extinção do *Dasein* da personagem, se faria ver como o fim de sua busca por entendimento, nas palavras do Menino-porco: “[...] um susto que adquiriu compreensão. isso era Hillé” (Hilst, 2001, p. 89). Com o fim do *Dasein*, esvai-se com ele o tempo da busca pela compreensão, o espaço e, claro, a narrativa.

## Considerações finais

Após percorrermos as categorias da narrativa apresentadas na obra *A Obscena Senhora D* e constatarmos os seus processos de disrupções pelo trespasse de manifestações líricas, podemos afirmar: ‘eis um romance lírico!’. O olhar atento à incidência dos elementos poéticos como: o desnudamento do ‘eu’ de Hillé, a linguagem subjetivada e emotiva e o tempo presentificado nos

mostram uma faceta outra do texto ficcional. Somado a isso, a transfiguração das categorias do espaço e do tempo a partir da ruptura com a expectativa de simultaneidade e sucessão, noções tão caras ao discurso prosaico, sugere que estamos diante de um romance lírico.

E o que dizer da expressão das imagens da angústia e do silêncio tão incidentes em *A Obscena Senhora D*? A angústia, por sua vez, reitera uma zona profunda do *Dasein* de Heidegger que não pode ser tocada pelo discurso prosaico, afinal, a angústia é por excelência a disposição essencial do *Dasein* em face a compreensão de si enquanto um ser-para-morte. Já os silêncios demonstram que as manifestações líricas precisam urgir para dar vida às significações dos lugares vazios, que atravessam o texto ficcional em inteireza. Destarte, é a partir dos silêncios significados pela palavra poética, que o preenchimento de sentido do texto heideggeriano é possível ao leitor.

Por certo, ousamos dizer que é justamente as sutilezas líricas que fazem de *A Obscena Senhora D* um texto de difícil leitura e compreensão, mas não menos que prazeroso. Afinal, não estamos diante de uma obra eminentemente descritiva do mundo sensível, mas antes, de uma obra que se dispõe a narrar o Ser em sua essência mais íntima, em que é preciso bem mais que olhos para acessar.

## Referências

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. São Paulo: M. Fontes, 1989.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. Tradução de Maria Ermantina Galvão Gomes Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e de estética: a teoria do romance**. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini, Jose Pereira Junior, Augusto Goes Junior, Helena Spryndis Nazário e Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Unesp, 1998.

CARVALHO, Cláudio. A mulher no vão da escada. In: CUNHA, Helena P. **Desafiando o cânone: aspectos da literatura de autoria feminina na prosa e poesia (anos 70/80)**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1999, pp. 109-124.

CASSIRER, Ernst. **Linguagem e mito**. 2, ed. São Paulo, Perspectiva, 1985.

COELHO, Nelly Novaes. **A literatura feminina no Brasil contemporâneo**. São Paulo: Siciliano, 1993.

COLLOT, Michel. **Poética e filosofia da paisagem**. Tradução: Ida Alves. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2013.

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

FREUD, Sigmund. (1930-1936): **O mal-estar na civilização e outros textos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

GOULART, Rosa Maria. **Romance lírico: o percurso de Vergílio Ferreira**. Lisboa, Bertrand, 1990.

GOULART, Rosa Maria. **O trabalho da prosa: narrativa, ensaio, epistolografia**. Braga/Coimbra: Angelus Novus, 1997.

GUIMARÃES, Cinara Leite. **A obscena senhora D, de Hilda Hilst, e as relações entre eros, tãntos e logos**. 2007. Dissertação (Mestrado em Literatura e cultura). João Pessoa, Universidade Federal da Paraíba, 2007.

HEIDEGGER, Martin. **Ser e tempo**. Trad. Márcia de Sá Cavalcante. 2, ed. RJ: Editora Vozes, 1988, vol. 2.

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

ISER, Wolfgang. **O ato da leitura: uma teoria do efeito estético**. Tradução de Johannes Kretschmer. São Paulo: Editora 34, 1999, vol.2.

LIMA, Humberto. Espaço e desamparo em A obscena Senhora D – uma reflexão interdisciplinar por meio da arquitetura e da psicanálise a partir da novela de Hilda Hilst. In: **Revista Investigações**, Pernambuco, UFPE, V. 31, n. 1, p. 54-65, Junho/2018. Disponível em: <https://periodicos.ufpe.br/revistas/INV/article/view/237470/30921>. Acesso em: 29 jan. 2024.

LIMA, Luiz Costa. A questão dos gêneros. In: LIMA, Luiz Costa. **Teoria da literatura em suas fontes.v.1**. Seleção, introdução e revisão técnica, Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002, pp. 253-294.

ORLANDI, Eni Puccinelli. **As formas do silêncio: no movimento dos sentidos**. Campinas: Editora Unicamp, 1997.

PÉCORA, Alcir. Cinco pistas para a prosa de ficção de Hilda Hilst. In: HILST, Hilda. **Da prosa/Hilda Hilst**. São Paulo: Companhia das Letras, 2018, pp. 406-417.

ROSSONI, Igor. **Zen e a poética auto-reflexiva de Clarice Lispector: uma literatura de vida e como vida**. São Paulo: UNESP, 2002.

TOFALINI, Luzia A. Berloff. **Romance lírico: o processo de “liricização” do romance de Raul Brandão**. Maringá: Eduem, 2013.

Recebido em 10 de junho de 2022.

Aceito em 11 de agosto de 2023.